



1 Simone Martini (und Werkstatt), Madonna mit dem Kinde, London, Kunsthandel

BEITRÄGE ZU SIMONE MARTINI UND SEINER WERKSTATT

Von Klara Steinweg

Im Londoner Kunsthandel tauchte 1953 das Halbfigurenbild einer Madonna auf, dessen monumentale Komposition dadurch bemerkenswert, ja einzigartig erscheint, daß das Kind – mit einem Vögelchen in der Linken – fast in Frontalansicht gegeben ist (Abb. 1)¹. Aber der kompositionelle Faktor ist nicht allein entscheidend für den Bildeindruck. Der stille Ernst der Madonna, die Zartheit im Ausdruck des Christuskindes und der weiche Linienfluß bestimmen ebensowohl die Schönheit des Bildes, die durch das Kolorit noch gesteigert wird. Das helle zinnoberrote Kleid des Kindes und sein rosenrotes Mäntelchen heben sich lebhaft von dem schweren blauschwarzen Farbton des Madonnenmantels ab, der nur an zwei Stellen durch das starke Rot des Kleides aufgehellt wird.

Fast zur gleichen Zeit fand sich in der Sammlung einer italienischen Adelsfamilie das Halbfigurenbild einer hl. Katharina, das von einem Dreiecksgiebel mit der Gestalt eines zeptertragenden Engels bekrönt wird (Abb. 3)². Auch bei diesem Bild geht der Reiz von dem sanften Ausdruck, den feingeschwungenen Linien, der reichen Ornamentik und der zarten Farbgebung aus. Das Rosarot des pelzgefütterten Mantels und das Hellgrün des Kleides verbinden sich zu einem harmonischen Farbklang, wirksam unterbrochen von dem hellen Rot des Ärmelfutters und der Buchschließen. Auch bei dem Engel ist der zartlila Ton des Mantels in schönster Weise abgestimmt auf das Gelbgrün des Gewandes und das Rosa der Flügel³.

Die Beziehungen unserer Tafeln zu Werken des Simone Martini sind unverkennbar, wie es die enge Verbundenheit mit der hl. Magdalena und der hl. Katharina des Pisaner Altares von 1320 (Abb. 2) beweist⁴. Noch positiver fällt ein Vergleich mit den drei Heiligen Ambrosius, Michael und Augustinus im Fitzwilliam Museum (Nr. V. 552) in Cambridge aus, die im Jahre 1948 restauriert und 1949 in einem grundlegenden Aufsatz von Pope-Hennessy eingehend gewürdigt wurden⁵.



2 Simone Martini, hl. Katharina
Pisa, Museo Nazionale

¹ Die Maße der Tafel sind 0,795 × 0,56 m. Ehe das Bild im englischen Kunsthandel auftauchte, befand es sich seit Generationen in einer kleinen Sammlung in Worcestershire. Es blieb mir leider im Original unbekannt.

² Der Rahmen des bisher anonymen Bildes ist neu. Die Katharinentafel mißt 0,59 × 0,37 m; das Dreieck mit dem Engel 0,33 × 0,31 m. Über die Provenienz der Tafel ist nichts bekannt.

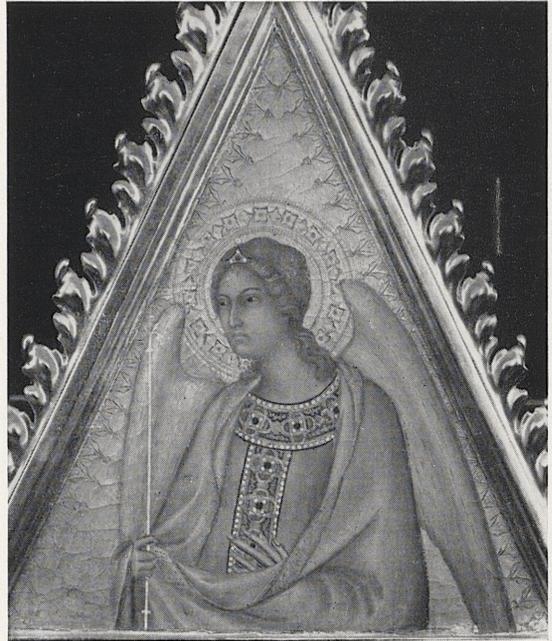
³ Beide Bilder sind vorzüglich erhalten. Während das Madonnenbild hier und da unerhebliche Fehlstellen aufweist, z. B. am Daumen der linken Hand der Maria, an den Fingern der Rechten, an dem oberen Teil des Kinderkleides und an dem Mantelzipfel unterhalb der rechten Hand der Madonna und an ihrem Gewand, blieb die Tafel der Heiligen vollkommen unberührt.

⁴ Fotografien Anderson, Rom, 28450; Pisa, Soprintendenza. Wir legen unserer Betrachtung die Rekonstruktion zugrunde, wie sie Aldo de Rinaldis (Simone Martini, Roma, o. J., Taf. XVI) gibt. Die Gruppierung der Tafeln im Museum, die übrigens 1946 bis auf die durch Brandschaden endgültig verlorenen Teile von Prof.ssa Nicolina Carusi, Pisa, vorbildlich restauriert wurden, ist falsch.

⁵ Siehe Burlington Magazine XCI, 1949, 195–196.

Hier wird die stilistische Identität mit den neu entdeckten Stücken durch verschiedene äußere Momente bekräftigt, so durch die Rundbogenform der Tafeln, die von dem gleichen Ornament eingerahmt werden, und durch die übereinstimmenden Maße der Heiligentafeln, die sämtlich von Dreiecksgiebeln mit zeptertragenden Engeln bekrönt werden⁶. Bei Augustinus und Katharina sind die Heiligenscheine nach dem gleichen Prinzip gestaltet, das auf der Madonnen-tafel nur reicher ausgebildet ist. Aus diesen Beobachtungen darf man schließen, daß alle fünf Tafeln ursprünglich zu *einem* Polyptychon gehört haben⁷, und zwar rahmten die beiden Kirchenväter die Madonna auf den Seiten ein, wie schon Pope-Hennessy mit Recht angenommen hat. An den rechten Flügel mit der Darstellung des hl. Augustinus schloß die hl. Katharina an, während der hl. Michael den Abschluß auf der linken Seite bildete.

Mit sicherem Blick hat Pope-Hennessy den qualitativen Unterschied der Michaelstafel von den Kirchenväterflügeln erkannt⁸. Während er für den hl. Michael eine Werkstatt-hand vermutet, schreibt er die Heiligen Ambrosius und Augustinus Simone Martini selbst zu. Sicherlich bilden



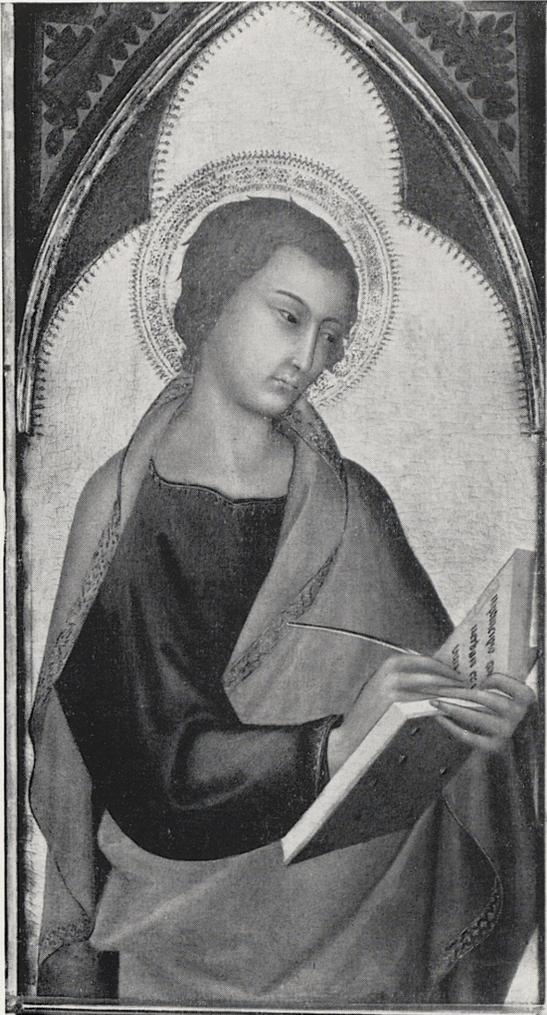
⁶ Die Michaelstafel in Cambridge mißt beispielsweise $0,597 \times 0,357$ m; das zugehörige Dreieck mit dem Engel $0,331 \times 0,312$ m (freundliche Mitteilung des Museums). Die drei Heiligen in Cambridge lassen sich bis zu der Versteigerung der Sammlung von Thomas Blayds (1849) zurückverfolgen, der die Tafeln aus Ascoli erworben hatte. (Siehe Catalogue of the second portion of the valuable and extensive collection of pictures of Thomas Blayds, Esq., of Castle Hill, Englefield Green, which will be sold by auction by Messrs. Christie and Manson, London, March 31, 1849, 12, No. 181: „Gent. Fabriano . . . from Ascoli.“)

Die drei Tafeln in Cambridge zeigen, abgesehen von den seitlichen Begrenzungen, noch die alte Rahmung und auf der unteren, ca. 4 cm hohen Abschlußleiste teilweise noch das alte Ornament. Bei der Londoner Tafel ist diese Leiste – ohne Ornamente – noch vorhanden; bei der Katharinentafel wird sie von dem modernen Rahmen verdeckt.

⁷ Mrs. Dorothy C. Shorr, New York, hat als erste die Zugehörigkeit der Madonnen-tafel zu dem Polyptychon in Cambridge erkannt.

⁸ Der hl. Michael unterscheidet sich allein schon durch die andere Bildung des Heiligenscheines von den übrigen Figuren. Die von Pope-Hennessy angedeuteten stilistischen Beziehungen der Michaelstafel zu der Madonna in Orvieto aus S. Francesco, die zu demselben Altar wie die Liechtenstein-Heilige gehört hat, sind einleuchtend (Abb.: *Van Marle, The Italian Schools of Painting, The Hague II, 1924, 256, 198*).

3 Simone Martini (und Werkstatt), hl. Katharina Privatbesitz



4 Kreis des Lippo Memmi, Johannes d. Ev.
Privatbesitz



5 Kreis des Lippo Memmi, Petrus
Privatbesitz

diese beiden von Engeln bekrönten Tafeln mit dem Madonnen- und dem Katharinenbild und seinem Dreiecksgiebel eine künstlerische Einheit. Wir vermögen aber in diesen vier Tafeln keine bis in die letzten Einzelheiten eigenhändigen Werke des Simone Martini zu erkennen, wenn es auch im Gegensatz zu dem Michaelsflügel mit dem bekrönenden Engel⁹ nur Nuancen sind, die den Unterschied zu ganz gesicherten Werken begründen. Im letzten fehlt diesen vier Tafeln die selbstverständliche Natürlichkeit und Lebendigkeit der Erscheinung, die den Gestalten alles Bewußte und Gestellte nimmt, Momente, die den kaum in Worte faßbaren Zauber eines ganz eigenhändigen Werkes von Simone Martini ausmachen.

⁹ Wir glauben, daß der Engel ebenso wie bei den anderen Tafeln von derselben Hand wie die zugehörige Heiligenfigur gemalt ist. Unsere Auffassung weicht in diesem Punkt von der Meinung Paccagninis (*Simone Martini*, Milano, 1955, 124, 126) ab, der alle drei Engel in Cambridge einer Hand zuschreibt, und zwar derselben, die die Michaelstafel ausgeführt hat (so auch schon erwogen von *Pope-Hennessy*, a. a. O., 196).



6/7 Kreis des Lippo Memmi, Tuba blasende Engel (Oberteile von Abb. 4, 5), Privatbesitz

Der so rekonstruierte Altar läßt noch einmal die Erinnerung an das obenerwähnte Pisaner Polyptychon⁴ von 1320 auftauchen, das allerdings in seiner Gliederung vielgestaltiger ist. Bei unserem Altar fehlt das Zwischengeschoß mit den Halbfiguren der Apostel; es fehlt beispielsweise auch der Dreipaßbogen, der sich bei den Haupttafeln des Pisaner Werkes dem inneren Rundbogen anschmiegt. Diese Vereinfachung darf im Sinne einer späteren Stilphase gedeutet werden, der auch ein stärker ausgeprägtes Raumgefühl und die schlankere Proportionierung von Bildform und Figur entsprechen. Das wird bei einer Gegenüberstellung der beiden Katharinendarstellungen deutlich (Abb. 2, 3). Wieviel lebendiger ist auch die Bewegung des Kindes auf der Londoner Madonnen tafel, wieviel reicher das Faltenspiel seines Mantels, bei dem schon ganz entfernt die Möglichkeiten des Bildes von 1342 in Liverpool angedeutet sind¹⁰. Wir können an der für die drei Bilder in Cambridge vorgeschlagenen Datierung in die zweite Hälfte der zwanziger Jahre festhalten¹¹; allerdings möchten wir die Tafeln an das Ende dieser Zeitspanne rücken.

Ein Vergleich der vier Engel über den Bekrönungen der Seitentafeln läßt zum Schluß noch die Frage auftauchen, ob es sich bei unserem Altar nicht auch ursprünglich um ein sieben teiliges Altarwerk wie bei dem Pisaner Polyptychon gehandelt hat, bei dem auf den Flügeln eine weibliche Heilige von zwei männlichen Heiligen flankiert wird¹². Im Gegensatz zu den Engeln über den Kirchenvätern entsprechen sich nämlich die beiden bekrönenden Figuren über dem hl. Michael und der hl. Katharina weder in der Gewandung noch in der Haltung¹³. Man könnte also annehmen,

¹⁰ Abb.: Robert Oertel, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart 1953, Taf. 40.

¹¹ Oertel, a. a. O., 227 n. 233.

¹² Auch das 1320 (?) datierte Polyptychon des Simone Martini in Orvieto war ursprünglich sieben teilig, wie die drei Heiligtäfeln der linken Seite beweisen; von der rechten Seite ist nur ein Heiliger erhalten. Es fehlen also auf dieser Seite ein Heiliger (Thomas von Aquin?) und eine weibliche Heilige. (Abb.: *Giovanni Paccagnini*, *Simone Martini*, Milano 1955, Abb. 32–36.)

¹³ Der Engel über dem hl. Michael hält als einziger das Zepter in der Linken.

daß der einzigen heute erhaltenen weiblichen Heiligen des Altares – der hl. Katharina – auf der linken Seite des Polyptychons eine andere weibliche Heilige entsprochen hätte. An diese würde sich der hl. Michael als Abschlußfigur angeschlossen haben, der wiederum sein Gegenstück in einer anderen männlichen Figur auf der rechten Altarseite gehabt hätte. So könnte also unsere Rekonstruktion noch durch den glücklichen Fund einer Heiligen, eines Heiligen und der bekrönenden Figur des Mittelbildes ergänzt werden.

In der bereits erwähnten italienischen Privatsammlung befinden sich noch zwei weitere, sehr gut erhaltene Bilder, die dem Schulkreis des Simone Martini angehören. Es sind spitzbogige Altarflügel mit den Halbfiguren des Evangelisten Johannes und des Petrus, die von je einem in einen Giebel gefaßten Dreipaß mit der Figur eines tubablasenden Engels bekrönt werden (Abb. 4–7)¹⁴. Bei beiden Bildern sind die Farbakzente in ähnlicher Weise verteilt. Von dem neutralen dunkelgrünen bzw. blaugrünen Ton der Gewänder hebt sich bei Johannes das helle Rot, bei Petrus das leuchtende Goldgelb des Mantels ab, hier wirksam unterstrichen durch das Karminrot des Buches. Entsprechend ihrer Anordnung in den Giebeldreiecken sind die Engel in zurückhaltenden, gedämpften Farben gehalten, der linke in einem dunkel-gelbgrünen Ton, der rechte in einem dunkelrosa Ton.

Diese beiden Engel sind in ikonographischer Hinsicht auf das engste mit den Tubabläsern des simonesken Polyptychons im Gardner Museum in Boston verwandt, das um die Mitte der zwanziger Jahre entstanden ist. Die Engel erscheinen dort im Giebel über den inneren Seitenflügeln, die den hl. Paulus und den hl. Johannes den Täufer darstellen. Sie schließen als Bekrönung des zentralen Madonnenbildes Christus, den Richter, ein, während sie auf den Seiten von je einem Engel mit den Leidenswerkzeugen eingerahmt werden¹⁵. Der Altar soll also gleichsam in einer Abkürzung das Jüngste Gericht darstellen¹⁶. Das aber ist auch der ursprüngliche Sinn des Altares, zu dem unsere beiden Tafeln gehört haben. Auch hier wird man sich über der zentralen Madonnen tafel in einem Dreipaß den richtenden Christus vorzustellen haben. Den linken Innenflügel bildete die Tafel mit dem Evangelisten, über der in einem Dreipaß ein Engel mit der Tuba in der einen und drei Nägeln in der anderen Hand erscheint. Sicherlich hat diesem Heiligen auf der rechten Seite des Altars der Täufer als eine der Hauptfiguren des Jüngsten Gerichtes entsprochen, dem als Außenflügel unsere Petrustafel folgte, die von einem tubablasenden Engel mit der Dornenkrone in der Rechten bekrönt wird. Welcher Heilige als Gegenfigur auf dem linken Außenflügel angeordnet war, bleibt fraglich; möglicherweise war es der hl. Paulus, über dem dann ebenso wie über der mutmaßlichen Figur des Täufers ein Tubabläser mit einem anderen Leidenswerkzeug (Säule, Geißel oder ähnlichem) zu sehen war.

Es harren also wenigstens noch drei Tafeln unseres Polyptychons der Wiederentdeckung, von denen wir uns aber vorerst an Hand anderer Bilder des Simone-Kreises eine Vorstellung machen können. Das Mittelbild wird ungefähr der nicht sehr gut erhaltenen und nachgedunkelten Madonna des Lippo Memmi in der Sienser Pinakothek (Nr. 595) entsprochen haben, über der noch heute

¹⁴ Die Maße der Heiligtäfeln – von rückwärts genommen – betragen 1,215 × 0,44 m. Die Höhe der Vorderseite mit dem Spitzbogenrahmen beträgt 0,84 m, die des Dreipasses 0,25 m. Der äußere Rahmen der leider sehr verschmutzten Tafeln ist neu. Die Provenienz ist unbekannt.

¹⁵ Abb.: *Philip Hedy*, The Isabella Stewart Gardner Museum, Catalogue of the exhibited paintings and drawings, Boston 1931, 339–341. Die Anordnung der Heiligen ist allerdings so zu denken, daß Paulus und der auf Christus weisende Johannes der Täufer die inneren Flügel bildeten, Lucia und Katharina die äußeren. Erst so erhalten die beiden tubenblasenden Engel über Paulus und dem Täufer den ihnen zukommenden Platz unmittelbar neben Christus, dem Richter. – Das Polyptychon stammt aus Orvieto. – Für Angaben über den Erhaltungszustand der Abschlußtafeln sei Mr. George L. Stout, dem Direktor des Gardner Museums, herzlich gedankt: „Generally the condition in the pinnacles is as good as in the main panels beneath them and in most cases is somewhat better. The angel above St. Paul has some damage from loss of paint through the lower part of the face, particularly the mouth. This probably is the most serious loss in any of the four.“

¹⁶ Zur Ikonographie des Jüngsten Gerichtes s. *Offner*, A Corpus of Florentine Painting, New York, Sec. III, Vol. V, 1947, 251 ff., speziell 252, 252 n. 6.

die Halbfigur des richtenden Christus in einem Dreipaß angeordnet ist¹⁷. Der Täufer wird dem simonesken Täufer in der National Gallery (Samuel H. Kress Collection, No. 402) in Washington ähnlich gewesen sein, der mit dem Evangelisten Johannes in der Yale University Gallery (Abb. 8) ursprünglich die Innenflügel eines Polyptychons bildete¹⁸, und der vermutlich dargestellte hl. Paulus hat sicherlich an den gleichen Heiligen des Lippo Memmi im Metropolitan Museum (Nr. 88. 3. 99) erinnert¹⁹, der wiederum mit dem hl. Petrus im Louvre (Nr. 1152)²⁰ zu einem Altarkomplex gehört hat. Mit diesen beiden zuletzt erwähnten Heiligen ist zugleich der engere Kunstkreis angedeutet, in den unsere Tafeln einzuordnen sind. Das wird noch bekräftigt durch einen Vergleich mit den drei schon etwas fortgeschritteneren Darstellungen sitzender Apostel, die dem Lippo Memmi nahestehen: den Heiligen Petrus und Paulus, ehemals in der Sammlung Chiamonte Bordonaro in Palermo, und dem Heiligen Andreas im Pisaner Museum²¹. Mit diesen Tafeln stehen wir bereits im Beginn der dreißiger Jahre, ein Datum, das auch dem Stil unserer beiden Heiligen entspricht²².

¹⁷ Abb.: *Van Marle*, a. a. O., 258. Maße: 1,47 × 0,59 m.

¹⁸ Abb. des Täufers: *Dween*, Pictures in Public Collections of America, New York 1941, No. 13. Maße: 0,95 × 0,46 m. Für den Evangelisten in der Yale University Art Gallery, Griggs Vermächtnis, Nr. 1943, 239, s. *Lionello Venturi*, Pitture Italiane in America, Milano 1931, Tav. LVI. Maße 0,98 × 0,43 m.

¹⁹ Abb.: *Van Marle*, a. a. O., 270. Maße: 0,933 × 0,437 m. Für die Zuschreibung und Gruppierung s. The Metropolitan Museum of Art, A Catalogue of Italian, Spanish and Byzantine Paintings, New York 1940, 77, No. 88. 3. 99.

²⁰ Abb.: *Van Marle*, a. a. O., 268. Maße: 0,91 × 0,45 m.

²¹ Abb.: *Van Marle*, a. a. O., 259, 261. Für die Zuschreibung des Petrus an Lippo Memmi vgl. F. M. Perkins in *Rassegna d'Arte*, VI, 1906, 31.

²² Für die Datierung der Werke des Lippo Memmi gibt es zwei Anhaltspunkte: das Fresko in San Gimignano von 1317, an dem der Künstler gemeinsam mit seinem Vater gearbeitet hat, und die Verkündigung des Simone Martini von 1333 in den Uffizien, bei der die Mitarbeit des Lippo Memmi in der Inschrift ausdrücklich erwähnt wird. Wir möchten glauben, daß bei diesem Werk der Flügel mit der hl. Margarete ausschließlich das Werk des Lippo Memmi ist. Die Heilige ist anders in das Bildfeld hineingesetzt wie der hl. Ansanus, so daß sie es in Höhe und Breite mehr ausfüllt (vgl. auch den Fußboden, der ebenfalls höher hinaufgeführt ist, und die andere Disposition des Strahlenkranzes, für den infolge der betonteren Höhe und Breite der Gestalt weniger Raum zur Verfügung stand als bei der Gegenfigur). Die hl. Margarete unterscheidet sich außerdem in der Starrheit des Ausdrucks, in der Härte des Faltenstils und in dem düsteren Kolorit grundsätzlich von der schwerelosen, zarten Art des hl. Ansanus, die sich auch in der anderen Bildung seines Heiligenscheines offenbart. L. Ozzola ist m. W. der einzige, der bisher einen stilistischen Unterschied zwischen den beiden Heiligen gesehen hat. Während er in dem hl. Ansanus ein eigenhändiges Werk des Simone Martini erkennt, schreibt er die hl. Margarete nur in der Anlage diesem Künstler zu, in der Ausführung aber dem Lippo Memmi (s. *Rassegna d'Arte*, XXI, 1921, 119–121). Das Medaillon bildet mit dem Flügel eine stilistische Einheit.



8 Simone Martini (Werkstatt), Johannes d. Ev.
New Haven, Yale University Art Gallery

Die Vielzahl all dieser in Form und Maßen ähnlichen Tafeln, die noch durch andere Beispiele ergänzt werden können²³, läßt vermuten, daß für alle ein gemeinsames Vorbild, und zwar ein Altar des Simone Martini, vorausgesetzt werden darf.

Die Heilige wird bereits in einem Dokument von 1458 als hl. Margarete bezeichnet, wie ja auch Kreuz und Palme durchaus der Ikonographie dieser Heiligen entsprechen. (Den Hinweis auf das von Bacci publizierte Dokument von 1458 verdanke ich Dr. Werner Cohn, Florenz. Siehe P. Bacci, *Fonti e Commenti per la Storia dell'Arte Senese*, Siena, 1944, 166. Damit wird die von G. Kaftal vorgeschlagene Bestimmung als „Maxima“ hinfällig; s. *Rivista d'Arte*, XXI, 1939, 93–96.)

²³ Vgl. z. B. die simonesken Tafeln des hl. Ludwig von Toulouse und des hl. Franziskus in der Sienser Pinakothek (Nr. 48–49; ohne Rahmen gemessen 0,99 × 0,445 m; abgeb. b. *Cesare Brandi*, *La Regia Pinacoteca di Siena*, Roma 1933, 209). Übrigens erwähnt auch Vasari (Milanesi-Ausgabe I, 1878, 555) einen ähnlichen Altar in S. Paolo a Ripa d'Arno in Pisa: „la tavola a tempera che oggi è sopra l'altar maggiore, dentrovi una Nostra Donna, San Piero e San Paolo e San Giovan Batista ed altri Santi; e in questa pose Lippo il suo nome.“ Sollten zu diesem doch wohl siebenteiligen Altar die obenerwähnten Heiligen des Lippo Memmi im Louvre und im Metropolitan Museum gehört haben?