

EIN NEUER NARDO DI CIONE

Von Ulrich Middeldorf

Mit einem ikonographischen Anhang von Erich Herzog

Das Werk des Nardo di Cione ist nicht so groß, daß es sich nicht lohnte, ein neues Bild von ihm zu veröffentlichen, selbst wenn die äußeren Umstände dafür nicht gerade die günstigsten sind. Zudem gehört Nardo zu den interessantesten und besten Künstlern seiner Zeit, und jede Bereicherung seines Werkes ist willkommen, vor allem wenn es sich um ein Bild handelt, das sich den schönsten, die wir von seiner Hand kennen, anschließt.

In die Sammlung des Kunsthistorischen Institutes gelangte vor kurzem die Fotografie einer Tafel auf Goldgrund, den gekrönten segnenden Christus darstellend (Abb. 1). Nachforschungen nach dem Besitzer des Originalen führten zu keinem Ziel; Umfragen bei den sachverständigsten Kollegen ergaben, daß das Bild völlig unbekannt war¹. Glücklicherweise ist die Fotografie so ausgezeichnet, daß sie ein genaues Studium erlaubt; vor allem zeigt sie, daß das Bild von höchster Qualität und vorzüglich erhalten ist, so daß man nicht zu befürchten braucht, vor dem hoffentlich bald zutage kommenden Original eine Enttäuschung zu erleben. Lediglich die oberste Spitze des dreipaßförmigen Abschlusses scheint beschädigt oder ergänzt zu sein. Nach dem Maßstab der Punzierung des Grundes kann man die Höhe der Tafel auf etwas unter 40 cm schätzen.

Der Stil des Bildes ist so eindeutig, daß es sich erübrigt, seine Zuschreibung an Nardo di Cione ausführlicher zu begründen. Der Typus des Christus hängt aufs engste zusammen mit dem auf dem Altar des Andrea Orcagna in der Strozzi-Kapelle in S. Maria Novella von 1357². Andererseits zeigt ein genauer Vergleich sofort die charakteristischen Unterschiede auf, die die Werke der beiden Brüder voneinander trennen. Die neue Tafel ist lyrischer und malerischer; die Figur ist gesammelter im Umriß (man vergleiche die Haare); die Draperie ist voller und entbehrt jeder scharfen Richtungsgegensätze in den Falten. Das Gesicht ist weich und harmonisch modelliert, vielleicht etwas auf Kosten der Prägnanz und Großartigkeit, die Orcagnas Christus auszeichnen. All diese Züge finden sich in dem Christus aus dem Paradiese des Nardo di Cione in S. Maria Novella³ wieder (Abb. 3). Sehr nahe stehen unserem Bilde auch die Halbfiguren in der Predella der Kreuzigung des Museo Bandini in Fiesole⁴ (Abb. 2).

Im ersten Augenblick hätte man als Autor für unser Bild an einen Orcagna-Nachfolger wie Giovanni del Biondo denken können, etwa an sein frühes Bild von 1364, die Darstellung im Tempel in der Akademie in Florenz⁵, in der er noch ganz unter dem Einfluß Orcagnas und seiner Brüder steht. Man kann sich leicht von der Unmöglichkeit einer solchen Zuschreibung überzeugen, wenn man Köpfe und Hände vergleicht. Giovanni del Biondo übersetzt den großen Stil seiner Vorbilder ins Leere und Hölzerne. Die segnende Hand unseres Christus ist der des Simeon in der „Darstellung“ recht ähnlich; sie ist aber viel feiner gezeichnet und modelliert. Hier besteht nicht nur eine Verschiedenheit der Auffassung, sondern eine der Qualität. In beidem entwickelt sich Giovanni del Biondo immer weiter hinweg von seinen Orcagnesken Anfängen⁶.

Ganz ähnlich fällt ein Vergleich mit Bildern aus, die Nardo di Cione ganz nahestehen, etwa dem Triptychon mit der Dreifaltigkeit in der Akademie in Florenz und dem mit der Madonna in

¹ Ich möchte Herrn Prof. Richard Offner und Fräulein Dr. Klara Steinweg herzlich danken für die Ermutigung und den Rat, die sie mir bei diesem Wagnis außerhalb meiner eigensten Gebiete gegeben haben.

² H. D. Gronau, Andrea Orcagna und Nardo di Cione, Berlin 1937, Tafel 1; Klara Steinweg, Orcagna, Straßburg 1929, Abb. 3. Vgl. auch die Artikel der beiden Autoren in Thieme-Becker, Bd. 26, 1932, S. 38 ff.

³ Gute Abb.: R. Offner, Studies in Florentine Painting, New York 1927, Frontispiz.

⁴ Offner, a. a. O., S. 100; Gronau, a. a. O., S. 86 und 152; O. Sirén, Giotto and some of his followers, Cambridge, Mass. 1917, I, 252, II. Taf. 209.

⁵ R. Offner, Italian Primitives at Yale University, New Haven 1927, S. 18, Abb. 9A.

⁶ Der Verfall der Qualität wird amüsant beleuchtet durch P. Toescas Bemerkung über Giovanni del Biondos Verkündigung in der Akademie (Il Trecento, Turin [1951], S. 644 Anm. 163).



1 Nardo di Cione, Segnender Christus
Früher Florenz, Privatbesitz

S. Croce, beide 1365 datiert⁷, oder den zwei Tafeln mit Heiligen in München⁸. Der Kopf des Gottvaters der Trinität ist noch sehr orcagnesk, die Hand der unseres Bildes zwar viel ähnlicher als die des Giovanni del Biondo, aber ihr trotzdem weit unterlegen in Proportion, Zeichnung und Lebendigkeit. Die Münchener Tafeln haben ungefähr den gleichen Abstand von unserem Bilde; man hat sie ja auch enger mit den beiden Triptychen verknüpft⁹. All diese Vergleiche setzen die ungewöhnliche Qualität der neuen Tafel und ihre Zugehörigkeit zu den eigenhändigen Werken des Nardo di Cione ins Licht.

Eine zeitliche Einordnung des Bildes ist schwierig, da es an datierbaren Werken des Nardo di Cione mangelt und sich die kurze Entwicklung seiner Reife, wie sie Gronau¹⁰ skizziert hat, auf eine

⁷ *Sirén*, a. a. O., Taf. 211, 212; Gronau, a. a. O., S. 160.

⁸ *Offner*, *Studies in Florentine Painting*, S. 100, Abb. 3; Gronau, a. a. O., S. 59f.

⁹ Gronau, ebd.

¹⁰ Gronau, a. a. O., S. 58ff.



2 Nardo di Cione, Jakobus d. Ä.
Fiesole, Museo Bandini



3 Nardo di Cione, Christuskopf (aus dem
„Paradies“), Florenz, S. Maria Novella

enge Zeitspanne, von etwa 1357, dem mutmaßlichen Datum der Fresken der Strozzi-Kapelle, bis 1365/66, dem Todesdatum Nardos, erstreckt. Das Bild ist zweifellos, wie die anderen bekannten Tafelbilder des Meisters, nach etwa 1357, d. h. nach den Fresken der Strozzi-Kapelle, entstanden. Die volle Reife seines Stiles rückt es zu den Altären in Bojnice¹¹ und in London¹², die im allgemeinen als die spätesten Werke Nardos gelten. Eine gewisse Zurückhaltung in der Modellierung, vor allem der Falten, erklärt sich aus den kleineren Maßen unseres Bildes. Die Kreuzigung in Fiesole würde ich für früher halten. Das Hauptbild zeigt schlankere Proportionen und Härten, die in den Fresken von S. Maria Novella ihre Parallelen finden; den Figuren der Predella (Abb. 2) fehlt die feine Proportionierung unseres Bildes. Ebenfalls eine Vorstufe muß der segnende Christus gewesen sein, der ehemals die Madonnen-Tafel der Historical Society in New York gekrönt hat und der nur in einer Lithographie in dem Katalog der Sammlung Artaud de Montor bekannt ist (Abb. 4)¹³. Bei aller Ähnlichkeit mit unserem Bilde ist er, wie die Figur der Predella in Fiesole, breiter, flacher und unausgeglichener.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß die neue Tafel ursprünglich als Bekrönung zu einem der erhaltenen Altäre des Nardo gehört hat. Allerdings findet sich nirgendwo eine entsprechende Punzierung des Grundes, es sei denn auf dem Altar in Bojnice, dessen Abbildungen solche Einzelheiten nicht erkennen lassen. Stilistisch könnte unsere Tafel sehr gut einen Bestandteil dieses Altares gebildet

¹¹ Gronau, a. a. O., S. 58, Abb. 51.

¹² Offner, Studies, S. 100; Gronau, a. a. O., S. 57, Abb. 47; Martin Davies, The Earlier Italian Schools (National Gallery, Catalogues), London 1951, S. 296 f.

¹³ Artaud de Montor, Peintres Primitifs . . . , Paris 1843, Taf. 5, links; K. Steinweg, Burlington Magazine LXXII, 1938, S. 97.



4 Nardo di Cione, Segnender Christus
Früher Paris, Slg. Artaud de Montor

haben¹⁴, im ganzen Charakter ist sie engstens verwandt mit den Halbfiguren seiner Predella. Die endgültige Beantwortung dieser Fragen wird aber bis zur Auffindung des Originals zu warten haben.

ZUR IKONOGRAPHIE

Der segnende Christus in Halbfigur, der in der Linken das Buch des Lebens hält, kommt in der Trecentomalerei sehr häufig vor in den mittleren Giebelfeldern der Altarrahen. Der Typus stellt gewissermaßen eine Abkürzung der „Majestas Domini“ dar. Die besondere Ausgestaltung bei Nardo di Cione verdient jedoch Beachtung: Christus trägt Krone und Stola. „Die Stola symbolisiert bei den mittelalterlichen Liturgikern vorzugsweise das Amt, das Diakon und Priester durch die Weihe übernommen haben . . . Auf Christus gedeutet, wurde die Stola im dogmatischen Sinne auf den Gehorsam ausgelegt, in dem Christus Mensch ward und in den Tod ging¹.“ Die Trageweise der Stola ist die des Bischofs (beide Teile fallen senkrecht über die Brust herab und sind nicht gekreuzt wie beim Priester). Christus ist also bei Nardo als Priesterkönig des Neuen Testaments aufgefaßt, auf den Melchisedek im Alten Bunde vorauswies. Zusammen mit dem Buch des Lebens, das Christus trägt, sind alle drei Ämter Christi dargestellt (Priester-, Königs- und Lehramt). Die Lehre von den drei Ämtern Christi gehört bereits der patristischen Theologie an (Eusebius, *Demonstratio evang.* 4, 15 u. ö.), sie wurde im Mittelalter inhaltlich beibehalten (Thomas von Aquin, *Summa theol.* 3 q. XXII, 1 u. XXXI, 2)².

Diese ausgesprochen dogmatische Kennzeichnung der drei Ämter Christi blieb, wie es scheint, in der Kunst des Spätmittelalters auf einen kleinen Kreis beschränkt. Außer Nardo di Cione hat nur noch Giovanni del Biondo, d. h. also die engste Orcagna-Nachfolge, diese Differenzierung der „Majestas Domini“ aufgegriffen: Altartafel der Cappella Tosinchi in S. Croce in Florenz von 1372 (mittleres Giebelfeld über der Madonna) und Altarbild in New Haven mit Christus und der Gottesmutter, welche beide auf dem Thron sitzen und von Engeln umgeben werden³. Giovanni del Biondo fügt der Stola noch das Cingulum hinzu. Ohne Krone, aber mit Stola, Cingulum und Buch erscheint Christus im Giebelfeld der Uffizientafel des gleichen Meisters, die den thronenden hl. Johannes Ev. zeigt⁴. Der Orcagna-Nachfolge gehört auch das Lünettenfresko in der Kapelle des Bigallo an, das die „Majestas Domini“ zwischen musizierenden Engeln darstellt. Christus trägt hier Krone, Stola und Cingulum⁵. Vorläufer scheint dieser Typus nicht besessen zu haben. Eine Miniatur des „Hortus deliciarum“ kennzeichnete zwar Christus als Priesterkönig des Neuen Bundes, aber anstelle der Stola wird das Priesteramt durch einen Kelch, den Christus in der Hand hält, versinnbildlicht. Am nächsten kommt dem Florentiner Typus noch die Darstellung des Gekreuzigten als Priesterkönig mit Stola und Krone in der Münchner Uta-Handschrift (Cm. 13601). Aber abgesehen von dem ganz anderen theologischen Zusammenhang, in den das Kreuzigungsbild gehört, ist eine Kenntnis der singulären Miniatur des 11. Jahrhunderts im Florenz des Trecento mit Sicherheit auszuschließen⁷.

Die Darstellung der drei Ämter Christi spielte in der bildenden Kunst offenbar nur in Florenz im dritten Viertel des Trecento eine Rolle. Sie gehört in den Rahmen jener Erscheinungen der toscanischen Kunst, die Millard Meiss „The exaltation of God, the church and the priest“ überschrieben hat.

¹⁴ Den Hinweis auf die Tafel bei Artaud de Montor und die Möglichkeit der Zugehörigkeit unseres Bildes zum Bojnicealtar verdanke ich Frl. Dr. Steinweg. Der jetzige Rahmen des Altares in Bojnice ist modern.

¹ J. Braun, S. J., *Die liturg. Paramente in Gegenwart und Vergangenheit*, Freiburg i. Br. 1924, p. 142f. – Zur Ableitung der Stola von römischen Amtsbinden, die den Geistlichen von den Kaisern zugestanden wurden, entsprechend den Abzeichen der weltlichen Ränge, vgl. *Theodor Klauser*, *Der Ursprung der bischöfl. Insignien u. Ehrenrechte*, Krefeld. 1949 (Rektoratsrede Bonn), p. 17 u. 19f. – Von Heinrich VII. ab trug auch der deutsche König die Stola bei der Krönung (über der Brust gekreuzt): *Percy Ernst Schramm*, *Herrschaftszeichen u. Staatssymbolik* Bd. I, Stuttgart 1954 (Schriften d. Mon. Germ. Hist. 13/I), p. 37ff.

² *Lexikon für Theol. u. Kirche* ²I, Sp. 378ff. (*M. Rackl*). – Eusebiusstelle: Migne PG 22, Sp. 290ff. – Am klarsten zusammengefaßt von Thomas von Aquin (*Summa theol.* 3q. XXII,1): „... alii homines particulatim habent quasdam gratias; sed Christus, tamquam omnium caput, habet perfectionem omnium gratiarum: et ideo quantum ad alios pertinet, alius est legislator, et alius sacerdos, et alius rex; sed haec omnia concurrunt in Christo tamquam in fonte omnium gratiarum. Unde dicitur Isa. XXXIII, 22: Dominus iudex noster, Dominus legifer noster, Dominus rex noster, ipse salvabit nos.“ – Vgl. auch *Eric Peterson*, *Christus als Imperator*, *Catholica* V, 1936, p. 64ff.

³ *O. Strén*, *Catalogue of the Jarves Collection*, New Haven 1916, Nr. 19, p. 47ff. Auf die beiden Tafeln des Giovanni del Biondo und auf das Bigallofresko wies mich Frl. Dr. Klara Steinweg in Florenz hin, wofür ich ihr meinen wärmsten Dank sage.

⁴ Abb. z. B. *M. Meiss*, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951, pl. 69.

⁵ Phot. Soprintendenza 14 325. – Als Priesterkönig kann Christus auch gelegentlich in der Marienkrönung gekleidet sein (z. B. auf der signierten Tafel des Jacopo di Paolo [† 1426] in S. Giacomo Maggiore zu Bologna. Abb.: *J. B. Supino*, *L'Arte nelle chiese di Bologna* Bd. 1, Bologna 1932, p. 19). In einer anderen Marienkrönung zu Bologna wurden die Abzeichen auf Gottvater übertragen (Fresko der Cappella Bolognini in S. Petronio vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Abb.: *Supino* Bd. 2, p. 181). Beide Male ist hier die Stola über der Brust gekreuzt, wie sie der Priester trägt.

⁶ *Reallexikon z. deutsch. Kunstgesch.* III, Sp. 694. Art. Christus als König (*H. Feldbusch*).

⁷ *Albert Boeckler*, *Das Erhardbild im Utacodex in: Studies in art and literature for Bella da Costa Greene*, edited by D. Miner, Princeton N. J. 1954, p. 219ff., wies auf die pseudo-dionysianischen Vorstellungen der Miniatur hin.