



1 Römische Kunst, 1. Jh. n. Chr. Ehemals Florenz, Palazzo Medici.

Im XXXV. Band der Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz publizierten 1991 Beatrice Paolozzi Strozzi und Erkinger Schwarzenberg das einst im Besitz der Medici befindliche Relief eines Kairos (Abb. 1).¹ Dieses mag nach Meinung der beiden Autoren bereits seit Lorenzo oder Piero de' Medici in den mediceischen Sammlungen gewesen sein. Vielleicht hatte es sogar Polizian zur Berichtigung angeregt, das antike Original als ein Werk des Lysipp zu bestätigen und zu betonen, daß es nicht, wie bis zu dieser Zeit angenommen, eine Arbeit des Phidias gewesen sein konnte, auch wenn die nachträglich auf dem Medici-Relief angebrachte Aufschrift des Namens seines berühmten Schülers "Agorakritos" letzteres beweisen sollte.²

Doch war der Medici-Kairos nicht vom griechischen Typus.³ Demzufolge wäre er ein unreifer, unbeständiger, den Augenblick nützender Gott und daher als unbärtiger Jüngling dargestellt worden, wie etwa im berühmten Turiner Relief.⁴ Entsprechen das lange Haar mit dem Schopf über der Stirn und das kahle Hinterhaupt wie überhaupt der sehnig jugendliche Körper im ehemaligen Medici-Relief dem griechischen Vorbild, so ist der Bart, wie die beiden Autoren betonen, dem römischen Typus des Kairos-Saturn entlehnt. Damit gewinnt er auch eine völlig neue Bedeutung, nämlich die des Kronos, des gerechten und langsamen Abwägers der Geschicke. Somit umfaßt dieser Kairos-Kronos die widersprüchlichen Komponenten der alles verschlingenden Zeit, wie auch die des günstigen Augenblicks. Ähnlich findet sich Kairos auf einem anderen römischen Relief, heute in der Ermitage⁵, sowie auch auf einer Anzahl von Gemmen.⁶

Zusammen mit anderen antiken Werken war das Relief in die Garten-Loggia des Palazzo Medici eingemauert gewesen, wo es von Künstlern studiert und kopiert werden konnte. Dort beschreibt es Vasari in seiner *Vita* des Mariotto Albertinelli folgenderweise:⁷ "E perchè Mariotto non era tanto fondato nel disegno (...) si diede allo studio di quelle anticaglie che erano allora in Fiorenza, la maggior parte e le migliori delle quali erano in casa Medici; e disegnò assai volte alcuni quadretti di mezzo rilievo che erano sotto la loggia nel giardino di verso San Lorenzo; che in uno è Adone (...) e parimenti due altri di simil grandezza, in uno de' quali sono due putti che portano il fulmine di Giove, nell'altro è uno ignudo vecchio, fatto per l'Occasione, che ha le ali sopra le spalle ed a' piedi, ponderando con le mani un par di bilance."⁸

Obwohl also nach Angabe Vasaris Künstler wie Mariotto Albertinelli an diesem Relief ihre Zeichenkunst übten, hat dieses Motiv des Kairos in der Renaissance dennoch nur selten Verwendung gefunden. Und dies nicht zuletzt wegen seiner in jedem Sinn ungewöhnlichen und sehr spezifischen Haltung, die sich nicht leicht für ein anderes Sujet adaptieren ließ. Einzig Francesco Salviati nahm in seinen Fresken der Serie kosmologischer Allegorien in der Sala dell'Udienza des Palazzo Vecchio konkret Bezug auf das Relief, allerdings in einer Darstellung des gleichen Themas.⁹ Dieses beschreibt Vasari folgendermaßen: "Ne' due canti di verso l'altre due facciate sono due Tempi; uno che aggiusta i pesi con le bilancie; e l'altro che temprà, versando l'acqua di due vasi uno nell'altro."¹⁰

Das Interesse der Zeitgenossen Vasaris an dem Medici-Kairos bezeugen uns auch die beiden Zeichnungen, die hier vorgestellt werden, ohne daß schon eine sichere Zuschreibung begründet werden könnte. Eine Rötelstudie in den Uffizien (Abb. 2) zeigt ebenso deutlich einen bärtigen Kairos¹¹, wie ein in schwarzer Kreide ausgeführtes Blatt in der Ecole des Beaux-Arts in Paris (Abb. 3).¹² Obwohl wir für beide dieselbe Vorlage, nämlich den Medici-Kairos, annehmen und ihre Ausführung in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts datieren können, ist die Wiedergabe des Vorbildes in Bezug auf Körperlichkeit ganz allgemein und damit verbunden auch die Interpretation des Themas in beiden Blättern doch sehr unterschiedlich.

Der Autor der Pariser Zeichnung folgte dem Vorbild genauer. Körperproportionen, Körperhaltung ganz allgemein wie auch die Modellierung sind sehr genau und einfühlend dem plastischen Werk abgesehen. Auch das Haupt mit dem geraden Verlauf von Stirn in die Nase, sowie die zottigen Bart- und Haarsträhnen entsprechen dem Vorbild. Eine ähnlich feinfühlig Oberflächenmodellierung finden wir auch in Salviatis Fresko, obwohl darin die Körperproportionen mächtiger und mehr in Dreiviertelansicht gegeben sind.

Völlig andere Proportionen zeigt das Florentiner Blatt, in dem sich auch die Haltung des Gottes änderte — der Oberkörper ist mit dem kraftvollen Muskelspiel stärker betont als der Unterkörper. Auch hat er nicht mehr die perfekte Balance zwischen tänzelndem Schreiten und Schweben, sondern er scheint eher behend vor sich her zu laufen. Darüber hinaus hat der Zeichner die Verkürzung und Knickung des linken Beines mißverstanden. Auch übersetzt er den trotz Bart jugendlich schlanken Körper des Kairos im Relief in einen muskulösen, jedoch zugleich behäbigen, rundbuckeligen Leib, den die skizzierte hagere Visage zusätzlich altern läßt. Eine wülbige Stirn und die darunter jäh hervorragende Nase, sowie hart gezeichnete Backenknochen präsentieren uns einen unerbittlichen, furchterregenden Kairos-Kronos. Sind Kopf und Flügel eher großzügig angerissen und frei gezeichnet, scheint der Körper sehr genau und kleinteilig mit fein modellierten Schraffenflächen durchgearbeitet ohne dabei das Relief zum Vorbild zu nehmen. Die linke Hand sowie die Füße sind offensichtlich zusammen mit den Blatträndern beschnitten worden. Der rechte Arm ist nur zart anskizziert, von der Waage fehlt jede Spur. Dennoch identifizieren ihn die Flügel an den Schultern und am linken Bein.

Zeitlich ist dieses Blatt sicher früher als das Pariser zu datieren, entspricht doch seine Art der übertriebenen Muskelzeichnung noch dem anatomischen Verständnis, das aufgrund der Autopsien der ersten beiden Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts das Interesse der Künstler stark angehoben und zugleich zu äußerlichen Übertreibungen veranlaßt hatte. Das Pariser Blatt hingegen entspricht bereits einer weiteren Entwicklungsstufe der Körperauffassung: Aufgrund der vollen Beherrschung der anatomischen Voraussetzungen wird hier eine raffiniertere Modellierung der Körperoberfläche in weicherem Licht gewählt, die bereits den künstlerischen Tendenzen des zweiten Viertels des 16. Jahrhunderts entspricht. Darin steht diese Studie auch bereits Francesco Salviati näher und gemahnt in der geschmeidigen Modellierung fast an dessen Kopien nach Michelangelos Skulpturen wie der Zeichnung nach der *Aurora*¹³, wenn es auch nicht deren Qualität erreicht. Die Zeichnung in den Uffizien läßt dagegen noch eher an die ersten Florentiner Meister des 16. Jahrhunderts denken. In der Tat findet sich auf



2 Umkreis des Fra Bartolomeo, Rötzelzeichnung nach dem Kairos Medici. Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 14886 F.



3 Florentiner Zeichner des 2. Viertels des 16. Jh., Zeichnung in schwarzer Kreider nach dem Kairos Medici. Paris, Ecole des Beaux-Arts, Inv. 260.

der Rückseite des Blattes links unten in alter Schrift mit Feder die Bezeichnung "Fra Bart^o". Diese Zuschreibung wurde von Anna Maria Petrioli jüngst auf dem Passepartout bestätigt. Mehrere stilistische Details weisen in Fra Bartolomeos Richtung, wie die freier gezeichneten Partien des hartkantig skizzierten Kopfes. Auch entsprechen die überbetonten, stets als Rundungen gegebenen, dabei dennoch oberflächlichen Muskelpakete seinen Gepflogenheiten, muskulöse Körperpartien anzureißen, wie z. B. am Rücken eines stehenden Mannes in Rotterdam.¹⁴ Auch die Proportionsverschiebung zugunsten des Oberkörpers findet sich bisweilen in Fra Bartolomeos Zeichnungen, wie z. B. in der Studie zu Johannes dem Täufer in Rotterdam.¹⁵ Doch kennen wir im Schaffen Fra Bartolomeos keine Rötelstudie, die es sich zum Ziel nahm, einen nackten Körper so detailliert zu modellieren. Seine wenigen gesicherten Aktstudien sind durchwegs Oberkörper und eher drahtig in den Strichstrukturen.¹⁶ Die dichte Oberflächenmodellierung hat im Zeichnungsoeuvre des Frate keine Parallelen. Überhaupt sind Studien nach antiken Skulpturen oder Reliefs von ihm bisher nur vereinzelt bekannt.¹⁷

Ist nun Vasari unser Zeuge dafür, daß Fra Bartolomeos nächster Mitarbeiter dieses Relief gezeichnet hat und steht auch diese Zeichnung in enger Beziehung zum Frate, so läge nichts näher, als dieses Blatt Mariotto Albertinelli zuzuschreiben. Leider ist unsere Kenntnis von seiner Zeichenweise bis jetzt sehr gering, werden ihm doch nur einige, qualitativ schwächere Zeichnungen der gemeinsamen Arbeiten der Frühzeit zugewiesen, an denen sich, wie Chris Fischer mündlich mitteilte, eine stärkere Neigung zur Flächenbindung feststellen ließe als bei den Arbeiten des Frate.¹⁸ Eine Neigung, die er auch im vorliegenden Blatt zu erkennen meint.¹⁹

Die Zeichnung der Ecole des Beaux-Arts weist, wie bereits betont, in Bezug auf das Körperverständnis ganz allgemein wie auch auf die fein modellierenden Strichstrukturen, in Salviat's Richtung. Doch fehlt ihr die Brillanz, die selbst in Salviat's Kopien nach skulpturalen Vorbildern zutage tritt. Mag daher in Bezug auf den 'günstigen Augenblick' die Publikation dieser beiden Blätter verfrüht erscheinen, besonders was ihre definitive Zuschreibung anbelangt, so mag Kronos ans Werk gehen und ihnen in besonnener Abwägung zu ihrer definitiven Zuordnung verhelfen.

ANMERKUNGEN

¹ *Beatrice Paolozzi Strozzi/Erkinger Schwarzenberg*, Un Kairos mediceo, in: *Flor. Mitt.*, XXXV, 1991, S. 307-316.

² *Ebenda*, S. 311.

³ Zum Kairos des Lysipp siehe auch Lisippo, l'arte e la fortuna, Ausstellungskatalog Rom, hrsg. von *Paolo Moreno*, Rom 1995, S. 190-195 (*P.M.*) und S. 395-397 (*Serena Ensoli*).

⁴ *Paolozzi Strozzi/Schwarzenberg* (Anm. 1), S. 308 Abb. 2.

⁵ *Ebenda*, S. 311 Abb. 5.

⁶ LIMC, Bd. V-1, 1990, S. 922 f., Nr. 6-8 (*Paolo Moreno*); Bd. V, 2, Taf. 597.

⁷ *Vasari-Milanesi*, Bd. IV, S. 218 f.

⁸ Über das weitere Schicksal des Reliefs siehe *Vasari-Milanesi*, Bd. IV, S. 218 f., Anm. 3 und *Paolozzi Strozzi/Schwarzenberg* (Anm. 1), S. 309.

⁹ *Ebenda*, S. 307 Abb. 1.

¹⁰ *Vasari-Milanesi*, Bd. VII, S. 24.

¹¹ Diese Zeichnung fand ich zusammen mit Anna Maria Petrioli Tofani im Jahr 1981, als sie mir die Möglichkeit bot, zur Vorbereitung der Ausstellung *Disegni umbri da Perugino a Raffaello* mit ihr die Uffizien-Bestände der noch nicht montierten Zeichnungen zu durchsuchen. Kam das Blatt für diese Ausstellung nicht in Frage, so war es doch von bemerkenswerter Qualität und noch interessanter schien das Motiv des Kairos, von dem ich damals jedoch nur die Turiner Version kannte. Das Blatt hat die Inv.-Nr. 14886F, mißt 28 x 20 mm und ist nun montiert. Die vier Ecken sind ergänzt.

¹² Inv.-Nr. 260; 262 x 190 mm; unter Sebastiano del Piombo-Umkreis.

¹³ *Luisa Mortari*, Francesco Salviati, Rom 1992, S. 214-215, Nr. 270.

¹⁴ *Chris Fischer*, Fra Bartolomeo master draughtsman of the High Renaissance, Ausstellungskat. Rotterdam 1990, S. 303 ff. Nr. 81r°.

¹⁵ Ebenda, S. 246, Nr. 65.

¹⁶ Siehe auch *Chris Fischer*, Disegni di Fra Bartolomeo e della sua scuola, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi LXVI, Florenz 1986, und *derselbe*, Fra Bartolomeo disegnatore, in: L'età di Savonarola, Fra Bartolomeo e la Scuola di San Marco, Ausstellung Florenz, Kat. hrsg. von *Serena Padovani*, Venedig 1996, S. 13-17.

¹⁷ *Arnold Nesselrath*, Il Codice Escorialense, in: Domenico Ghirlandaio 1449-1494, Akten des Kongresses Florenz 1994, hrsg. von *Wolfram Prinz/Max Seidel*, Florenz 1996, S. 194, Abb. 57.

¹⁸ Zu Albertinellis Zeichnungen siehe z. B. *Fischer*, Disegni (Anm. 16), S. 44 ff. Nr. 10-11, Abb. 16-18. Zu Albertinelli allgemein siehe *Ludovico Borgo*, The works of Mariotto Albertinelli, Diss. Harvard University, New York/London 1976.

¹⁹ Fra Bartolomeo schließt er als Autor aus.

Bildnachweis: A. *Quattrone*, Florenz: Abb. 1. - *Sopra*, Florenz: Abb. 2. - *Ecole des Beaux-Arts*, Paris: Abb. 3.

Ezio Chini: UN DIPINTO INEDITO DI DENJS CALVAERT

Il dipinto raffigura il *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria, sant'Anna, san Giovannino e san Francesco d'Assisi* (Rovereto, Museo Civico) (fig. 1), e per ragioni di carattere stilistico, ma anche documentario, come si dirà più avanti, va assegnato al fiammingo Denjs Caluvaer, più noto con il nome italianizzato Dionisio Calvart (o Calvaert). Nato ad Anversa verso il 1540, probabilmente intorno al 1562 si trasferì in Italia; dopo un soggiorno a Bologna, nel 1572 si recò a Roma, dove si trattenne per alcuni anni. Trascorse il resto della vita a Bologna, fino alla morte avvenuta nel 1619. Nel clima di fervido rinnovamento pittorico che caratterizzò la città emiliana tra la fine del Cinquecento e il principio del Seicento, soprattutto per opera dei Carracci, il Calvaert svolse la sua attività con successo e ancor prima della nascita dell'accademia carraccesca aprì una scuola di pittura assai frequentata, nella quale, a detta del Malvasia, ebbe allievi destinati a carriere prestigiose, come il Reni, l'Albani e il Domenichino.

Tema principale del raffinato dipinto ad olio su rame (46 x 32,5 cm) è il mistico sposalizio di santa Caterina: illuminate da un fascio di luce intensa ma morbida, che accende le fredde e levigate paste cromatiche, si dispongono in diagonale le figure di Maria, del Bambino e della santa che riceve l'anello, genuflessa dietro la ruota dentata spezzata, alludente al martirio. In alto e in penombra, davanti ad una grossa colonna scanalata, è sant'Anna, al vertice della piramide formata dalle figure, dislocate secondo uno schema compositivo ancora raffaellesco o comunque primo-cinquecentesco. Alle spalle della Vergine si affaccia san Giovanni Battista fanciullo, mentre la figura del santo d'Assisi, profondamente immerso nell'atto d'adorazione, sembra quasi emergere dal terreno in primo piano. Il paesaggio notturno è appena rischiarato da un lontano bagliore crepuscolare; a destra della colonna si intravede un avvolto a tutto sesto, verso il quale cammina una piccola figura umana vista di spalle.¹

Stringenti sono le affinità stilistiche con almeno altri due dipinti del Calvaert, entrambi del 1584: la *Sacra Famiglia con santa Caterina d'Alessandria e san Giovannino* (Oldenburg, Landesmuseum) e la *Sacra Famiglia con santa Elisabetta e san Giovannino*, in collezione privata a Bologna²; altrettanto evidenti sono le relazioni con una tela del 1590, lo *Sposalizio mistico di santa Caterina*, del Museo Capitolino a Roma³, e anche con la *Madonna col Bambino* nella Pinacoteca dell'Accademia dei Concorde, giustamente attribuita al pittore fiammingo da Mauro Lucco, con una datazione intorno al 1590.⁴ A questo tempo dovrebbe risalire anche il nostro dipinto e ad una fase di palese ripresa dello stile del Correggio, felicemente contaminato con il dolce e morbido linguaggio pittorico di Federico Barocci, in linea con le tendenze innovative dell'ambiente bolognese. Su un registro espressivo un po' diverso è l'intenso san Francesco, che ricorda altre eloquenti immagini del santo create dal pittore fiammingo come quelle nel dipinto a Dresda (*Madonna in gloria e i santi Domenico e Francesco*) e in un altro conservato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (*Vergine in gloria, san Francesco e un altro santo*).⁵