



universität  
wien

# DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

Die Landschaftszeichnungen von Domenico Campagnola  
(1500-1564)  
Band 1 von 3 / Volume 1 of 3

verfasst von / submitted by

Mag. phil. Tobias Benjamin Nickel

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on the student  
record sheet:

A 092 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /  
field of study as it appears on the student record sheet:

Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Hans Aurenhammer

# Inhaltsverzeichnis

## Band 1

<b>Vorwort und Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>Quellen, Historiographie und Forschung</b> .....	<b>7</b>
Domenico Campagnola im Licht der frühen italienischen Schriften:	
Von Marcantonio Michiel bis Carlo de' Dottori .....	7
Als Landschaftskünstler wiederentdeckt: Die Anfänge kennerschaftlicher Betrachtung .....	12
Campagnola als „Schatten Tizians“ in der italienischen Kunsthistoriografie des 18. Jahrhunderts und die Anfänge wissenschaftlicher Bearbeitung.....	15
Eine neue Wertschätzung Campagnolas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.....	18
Morellis Methode und der Bruch im Tizian-Bild .....	23
Die Erweiterung stilkritischen Bewusstseins im 20. Jahrhundert .....	25
Domenico Campagnola als eigenständige Künstlerpersönlichkeit – Stilkritische Untersuchungen nach Tietzes Verzeichnis von 1944 .....	34

## Teil I

<b>Campagnola im Überblick</b> .....	<b>41</b>
Biographische Daten und künstlerische Entwicklung in den Medien Druckgraphik, Figurenzeichnung und Malerei.....	
Die Voraussetzungen .....	41
Die Anfänge in Venedig.....	48
Druckgraphische Werke in der Nachfolge Giulio Campagnolas und im Dunstkreis Tizians .....	51
Padua: Künstlerische Etablierung und Erfolg.....	62
Das Spätwerk.....	82
Campagnola als erster professioneller Landschaftszeichner .....	
Spurensuche in der Malerei .....	103
Figurenlose Landschaft, Skizze und Entwurf.....	107
Bewahrer der Tradition: Landschaft und Figur .....	116
Die Zeichnung als Massenprodukt.....	122
Späte druckgraphische Umsetzungen .....	126
<b>Die Zeitgenossen: Stefano dall'Arzere und Girolamo Muziano</b> .....	<b>134</b>
Stefano dall'Arzere: Sein künstlerisches Profil als Zeichner .....	
Biographische Daten und Forschungsstand .....	135
Als Zeichner im Schatten Campagnolas.....	142
Girolamo Muziano – ein Schüler Campagnolas?.....	
Biographische und kunsthistoriografische Aspekte.....	150
Der Forschungsstand in Bezug auf Muzianos Landschaftszeichnungen .....	158
Campagnolas Landschafts-Doppelgänger? – Eine zeichnerische Abgrenzung .....	162

## **Teil II**

### **Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.....175**

Luca Bertelli und weitere italienische Stecher des 16. Jahrhunderts .....	176
Constantino Malombra.....	191
Herman de Neyt und sein radiertes Landschaftskonvolut (ca. 1630/1642).....	195
Lucas van Uden (1595-1672/73).....	200
Der „Recueil Jabach“ (ca. 1666-1695 und 1754) – Eine Stichsammlung zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert .....	205
Valentin Lefèvres „Opera Selectiora“ von 1682.....	216
Der Comte de Caylus und seine Radierungen für das „Cabinet du Roi“ .....	224
Watteau nach venezianischem Vorbild .....	232

### **Campagnolas Landschaften in historischen Sammlungen: Eine Auswahl.....241**

Gabriele Vendramin (1484-1552) .....	242
Marco Mantova Benavides (1489-1582) .....	243
Sir Peter Lely (1618-1680) .....	245
Everhard Jabach (1618-1695).....	249
William Cavendish, 2 <sup>nd</sup> Duke of Devonshire (1670/71-1729).....	255
Jonathan Richardson Sr. (1667-1745) .....	258
Pierre Crozat (1665-1740).....	261
Pierre-Jean Mariette (1694-1774).....	268
Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795).....	278
John Skippe (1741-1812).....	279

### **Resümee.....283**

#### **Anhang**

Herman de Neyt: das radierte Landschaftskonvolut (Auflistung).....	287
„Recueil de 283 Estampes Gravées à l'Eau forte (...) Desseins des Grands Maitres, que possedoit autrefois M. Jabach (...)“ (Auflistung).....	293
„Les Estampes gravées par Mr le Comte de Caylus (...)“ (Auflistung).....	298

Literaturverzeichnis.....	305
Abbildungsnachweis.....	357
Bildtafeln.....	363

## **Band 2**

### **Werkverzeichnis**

#### **Die Landschaftszeichnungen des Domenico Campagnola**

Kat. Nr. 1 bis Kat Nr. 251 .....	1
----------------------------------	---

#### **Abschreibungen und Zeichnungen aus dem Umkreis und der Nachfolge Campagnolas**

Kat Nr. X-1 bis Kat. Nr. X-192.....	401
-------------------------------------	-----

#### **Auswahl verlorener Landschaften Domenico Campagnolas in Druckgraphiken und Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts .....**

Konkordanz zum Werkverzeichnis.....	579
Abstract (dt./engl.) .....	595

## **Band 3**

Bildtafeln zum Werkverzeichnis.....	1-521
-------------------------------------	-------

## **Vorwort und Einleitung**

Die Tizian-Forschung ist bekanntlich ein weites Feld. Viele Fragen wurden diskutiert, geklärt oder zumindest angesprochen. Ungelöste Probleme gibt es dennoch zur Genüge – beispielsweise im Bereich der Landschaftszeichnung. Ab den 1920er Jahren, als man in der Forschung mit der kritischen Reduzierung seiner Blätter begann, suchte man für die abgeschriebenen Werke neue Urheber und fand vor allem einen Künstler: Domenico Campagnola. Sein zeichnerisches Œuvre wuchs, während das des Tizian schrumpfte.

Die zugehörige Literatur ist überaus reich und unübersichtlich. Größtenteils beschränkt sie sich auf Aufsätze in Zeitschriften, Abschnitte in Sammelpublikationen und Einzelbesprechungen in Ausstellungs- und Sammlungskatalogen. Noch nie wurde der Versuch einer gesamtheitlichen Betrachtung von Campagnolas zeichnerischem Œuvre unternommen, noch nie ein Werkverzeichnis erstellt. Die Gründe sind offensichtlich: Zu umfangreich erschien das Unterfangen, circa 800 Zeichnungen zusammenzutragen und zu analysieren, zu unzeitgemäß das wissenschaftliche Format der Werkmonographie. Und dennoch: Grundlagenforschung erscheint zwar als dienende Wissenschaft, hilft aber Phänomene und Entwicklungen in ihrer Gesamtheit zu verstehen und liefert vor allem Materialfülle in geordneter Form.

Mit dieser Arbeit wird erstmals ein Werkverzeichnis zu Campagnolas Landschaftszeichnungen vorgelegt, das durchaus den Anspruch auf Vollständigkeit erhebt – zumindest aus der Sicht des derzeitigen Wissensstandes. Dem Benutzer wird ein Nachschlagewerk präsentiert, mit dessen Hilfe die Einordnung neu auftauchender Blätter rasch gelingen wird. Von den genannten 800 Werken werden immerhin etwa 440 ausführlich analysiert. Die figürlichen Darstellungen harren noch der Bearbeitung in einem weiteren Schritt.

Gruppenbildung und Vernetzung der Beispiele stehen im Vordergrund. Mit Hilfe des allgemeinen Textes werden die großen, mittels Katalognummern die kleinen Netzwerke der Beziehungen zwischen den Zeichnungen hergestellt. Somit erlangt der Katalogbenutzer Informationen, die weit über das Einzelblatt hinausgehen und komplexe Werkgruppen charakterisieren.

Als methodischer Zugang wurde die Stilanalyse gewählt, da nur sie das Handwerkszeug der kunsthistorischen Bewertung im Bereich von Zu- und Abschreibungen zur Verfügung stellt. Das Kunstwerk selbst ist Quelle und Erkenntnisgrundlage.

Das Forschungsgebiet der venezianischen Malerei und Zeichnung ist so alt wie die Kunstgeschichtsschreibung selbst. Bereits im 16. Jahrhundert setzte man sich reflektierend mit der zeitgenössischen Kunstproduktion auseinander. Das reiche literarischen Quellenmaterial vom 16. bis zum 18. Jahrhundert eröffnet daher das ausführliche Einführungskapitel; die Besprechung der wichtigsten Eckpunkte der kunsthistorischen Forschung schließen daran an.

Um Campagnolas Zeichnungen datieren zu können, bedarf es eines Ordnungssystems, das sich an gesicherten Werken orientiert. Diese finden sich ausschließlich in der Malerei, der das erste Hauptkapitel gewidmet ist. Zu der prinzipiell dürftigen Quellelage kommt noch der erschwerende Umstand hinzu, dass die Malerei nur wenige Anhaltspunkte für die Datierung von Landschaftszeichnungen bietet. Blätter mit Figurenanteil bestimmen daher die Ordnungskriterien.

Darauf aufbauend wird versucht, die Typen der Landschaftszeichnungen zu bestimmen und in einer vagen Chronologie zu ordnen. Dabei steht nicht die konkrete Abfolge im Vordergrund sondern die Gruppenbildung mittels motivischer Verwandtschaft. Die Datierungszeiträume werden mangels genauer Eingrenzung relativ weit gespannt.

Darüber hinaus erhält die Rezeption von Campagnolas Landschaftstypen in der vorliegenden Arbeit einen besonderen Stellenwert. Neu ist hier nicht nur der Umstand, dass es erstmals um Campagnola-Rezeption geht, und nicht um die Tizians. Erst auf diese Weise wird man dem Anspruch der übergeordneten Vernetzung gerecht. Hier zeigt sich, dass die Kenntnis des *gesamten* Materials vorauszusetzen ist um beispielsweise Kopien oder Reproduktionsgraphiken erkennen zu können. Viele Fehlinterpretationen der bisherigen Forschung lassen sich damit korrigieren.

Im Bereich dieser Kopien, Nachahmungen und Reproduktionen, die vom 16. bis ins 18. Jahrhundert entstanden, werden die wichtigsten Persönlichkeiten vorgestellt, die Campagnolas Landschaften weiter verbreiteten: Unter ihnen Luca Bertelli, Constantino Malombra, Herman de Neyt, Valentin Lefèvre oder Antoine Watteau.

Mit der Erhaltung der Originale, ihrer Wertschätzung und Reproduktion eröffnet sich auch die phantastische Welt der Connaisseurs und Sammler. Die berühmtesten von ihnen werden in Einzelporträts vorgestellt, bevor im anschließenden Werkverzeichnis ihr ehemals kostbarer und weithin bewundener Besitz in Einzelanalysen präsentiert wird. Diese werden in gesicherte und zugeschriebene Werke auf der einen und Abschreibungen beziehungsweise Arbeiten aus dem Umkreis und der Nachfolge auf der anderen Seite gegliedert. In beiden Abschnitten steht die Vernetzung im Vordergrund und betrifft Zu- und Abschreibungen sowie die Rezeption in gleichen Maßen.

Das Zustandekommen dieser Arbeit wurde durch mannigfaltige Hilfestellungen erleichtert. Allen voran danke ich Hans Aurenhammer (Goethe Universität Frankfurt am Main, Kunstgeschichtliches Institut) für die geduldige Betreuung und die äußerst zielführende Einschränkung des Themas auf Campagnolas Landschaftszeichnungen. Ingeborg Schemper (Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte) hat sich erfreulicherweise bereit erklärt, die Zweitbegutachtung meiner Dissertation zu übernehmen; dafür danke ich ihr sehr.

Ein herzlicher Dank geht an Hugo Chapman und Sarah Vowles (British Museum, London) für den regelmäßigen Austausch, die Weitervermittlung meines Projekts und die Bereitstellung neuer digitaler Aufnahmen, die noch nicht zur Datenbank gehörten; außergewöhnlich hilfreich war die

systematische Überprüfung der beiden Bände zum Comte de Caylus durch Floriane Cellier (Bibliothèque numérique de l'INHA, Paris), der mein besonderer Dank gilt. Große Freude habe ich mit der subtilen Übersetzung der Sinnsprüche aus dem Lateinischen (de Neyt-Serie), die von Andreas Gamerith (Stift Zwettl, Niederösterreich) stammt.

Chris Fischer (Statens Museum for Kunst, Kopenhagen) und Matthias Wivel sei für den interessierten und hilfsbereiten Austausch vor den Originalen, die Einladung zum Colloquium in Cambridge und für die Einsichtnahme in noch unpublizierte Katalogtexte gedankt; ebenso Perrin Stein (Metropolitan Museum of Art, New York) für eine zur Verfügung gestellte unveröffentlichte Katalognummer. Carmen Bambach (Metropolitan Museum of Art) möchte ich für die interessierte Miteinbeziehung meiner Forschungen in die Besprechung des „Römischen Reiters“ (Tobey Collection, New York) danken. Ebenfalls sei Kathleen Stuart (Denver Art Museum) für die Zusammenarbeit während ihrer Katalogausarbeitung für die Ausstellung *„Private treasures: four centuries of European master drawings“* gedankt. Vertrauensvolles Entgegenkommen schenkte mir Sandra-Kristin Diefenthaler (Provenienzforschung, Staatsgalerie Stuttgart), die ihre unveröffentlichte Diplomarbeit zur Verfügung stellte. Im Bereich der Rezeption überlies mir Martin Eidelberg sein englisches Manuskript zur jüngsten Watteau-Ausstellung in Valenciennes – für seine Hilfsbereitschaft sei ihm herzlich gedankt.

Im Rahmen meiner Besuche von Graphischen Sammlungen bin ich dankbar für ausführlichere Gespräche und Hilfestellungen vor Ort – hier möchte ich hervorheben: Gudula Metze und Andreas Pischel (Kupferstich-Kabinet, Dresden) und Kurt Zeitler (Staatliche Graphische Sammlung München).

Eine nicht selbstverständliche Sucharbeit leistete Elena Rossoni (Pinacoteca Nazionale, Bologna), bei der ich mich sehr bedanke. Im Rahmen der Recherchen entwickelte sich eine außergewöhnliche Korrespondenz mit Nick Savage (ehemals Royal Academy of Arts, London), dem ich für sein reiches Material besonders danken möchte. Gleiches gilt im Kunsthandel für Louis und Augustin de Bayser (Cabinet de Bayser, Paris), die mir in den vergangenen Jahren unbekannt wichtige Zeichnungen vorgelegt und mich bei einer schwierigen Recherche unterstützt haben. Ebenso Nicolas Schwed (Paris) möchte ich herzlichst danken; er hat mich über neue Zeichnungen auf dem Laufenden gehalten und mir einen interessierten Privatsammler vermittelt. Große Unterstützung erhielt ich von Beginn an von Florian Härb (London), der mich bei Begleit- und Katalogtexten für Colnaghi/Katrin Bellinger berücksichtigte. Während der Recherchen erhielt ich großzügiges Fotomaterial von den Auktionshäusern Sotheby's (Gregory Rubinstein) und Christie's (Harriet West; ehemals William O'Reilly), denen ich zu Dank verpflichtet bin.

Bedanken möchte ich mich auch bei Michael Matile (ETH Zürich) für die Überlassung eines unveröffentlichten Blattes sowie Robert Landolt (1913-2008) für seinen Briefwechsel und den gewährten Einblick in seine beeindruckende Sammlung. In besonderer Erinnerung behalte ich auch den Briefwechsel mit William Roger Rearick (1930-2004) und unser gemeinsames Gespräch in Sant' Elena (Venedig) über das Unterfangen, Campagnolas Œuvre zu bewältigen. An

dieser Stelle sei noch seinem engsten Vertrauten, Fulvio Zuliani gedankt, der vergebens versuchte, Rogers verschollene Studie *The Early Drawings of Titian* (1959/60) im Nachlass zu finden.

Darüber hinaus möchte ich sowohl all jenen Mitarbeitern in Museen, graphischen Sammlungen, im Kunsthandel sowie in anderen Institutionen als auch den Privatsammlern danken, die mir durch ihr Interesse für mein Projekt und die Überlassung von Fotomaterial – was trotz der enorm fortschreitenden Digitalisierung in den letzten zehn Jahren nicht selbstverständlich ist – oder durch ergänzende Informationen weitergeholfen haben:

#### Europa

Bernard Aikema (Università di Verona), Ruth Baljühr (Galerie Gerda Bassenge, Berlin), Dominique Bardin-Bontemps, Anne Camuset und Matthieu Gilles (Musée des Beaux-Arts, Dijon), Gabriel Batalla (Galerie Paul Prouté, Paris), Heike Birkenmaier (Karl & Faber, München), Lucia Borromeo (Fondo Ambiente Italiano), Marina Bousvarou und Steve Gavard (Musée Fabre, Montpellier), Tito Brighi (Arte Roma Auctions), Jennifer Camilleri (Royal Academy of Arts, London), Michele Danieli (Finarte Mailand), Day & Faber (London), Taco Dibbits und Manon van der Mullen (Rijksmuseum, Amsterdam), Arkadiusz Dobrzyniecki (Ossolinski-Nationalbibliothek, Breslau), Brigitte Donon (Louvre, Paris), Barbara Dossi (Albertina, Wien), Gunilla Eklund und Magnus Hjalmarsson (Universitetsbiblioteket, Uppsala), Albert J. Elen (Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam), Auktionshaus Fischer (Luzern), Galerie Sabrina Förster (Düsseldorf), Martin Graessle Kunsthandel (München), Irina Grigoryeva und Zhanna Etsina (Eremitage, St. Petersburg), Poppy Harvey Jones (Bonhams London), Stefan Hautekeete (Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brüssel), Corinna Höper (Staatsgalerie Stuttgart), Ralph Holland (1917-2012), Monika Knofler (ehemals Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien), Mariska de Jonge und Maud Guichané (Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris), Zoltán Kárpáti und Dávid Derzsényi (Szépművészeti Múzeum, Budapest), David Klemm (Kunsthalle, Hamburg), Dagmar Kohrbacher (Kupferstichkabinett, Berlin), Thierry Lacroix (Galerie De Vuyst, Lokeren), Valérie Lagier und Anne Laffont (Musée de Grenoble), Andrea Langenberger (C. G. Boerner GmbH, Düsseldorf) Rosella Lauber (Università Ca'Foscari, Venedig), Marina Maiskaja (Pushkin Museum, Moskau), Alexandra Markl (Museum Nacional de Arte Antiga, Lissabon), Laurie Marty de Cambiaire (Boquet & Marty de Cambiaire Fine Art, Paris), Louise Morgan (National Gallery of Ireland, Dublin), Simon Mraz (Österreichisches Kulturforum Moskau), Agnès Petithuguenin (Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon), Real Academia (Madrid), Doris Richter (Sotheby's Wien), Crispian Riley-Smith (Crispian Riley-Smith Fine Arts Ltd, Summergill), Jacopo Scarpa (Antichità Pietro Scarpa, Venedig), Rachel Sloane (Courtauld Gallery, London), Martin Sonnabend, Jenny Graser und Joachim Jacoby (Städel Museum, Frankfurt), Michael Statham-Fletcher (London), Julien Stock (Sotheby's), Davide Tolomelli (Musei Civici del Castello Visconteo, Pavia), Carel van Tuyl van Serooskerken (ehemals Louvre, Paris), Sarah Van

Ooteghem (Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, Brüssel), Catherine Whistler (Oxford, Ashmolean Museum).

#### U.S.A., Australien, Afrika

Sofia D. Bakis (Allentown Art Museum of the Lehigh Valley), Laura Bennett (W. M. Brady & Co., London), Suzanne Boorsch (Yale University Art Gallery, New Haven), Joan Brickley (Cleveland Museum of Art), Alisa Bunbury (National Gallery of Victoria, Melbourne), Helen A. Connor (Davis Museum, Wellesley College), Robin Craren (Barnes Foundation, Philadelphia), Claudine Dixon und Kirk Nickel (Grunwald Center for the Graphic Arts, Hammer Museum), Joseph R. Dolby und Andrea Lewis (Iziko Museums of South Africa, Cape Town), Isabella Donadio und Casey Kane Monahan (Harvard Art Museums), Nanette Esseck Brewer und Heather A. Hales (Indiana University Art Museum, Bloomington), Jess Feldman (Swann Auction Galleries, New York), Suzanne Fold McCullagh und Mel Becker Solomon (Art Institute of Chicago), Aprile Gallant und Louise A. Laplante (Smith College Museum of Art, Northampton), James A. Ganz und Susan Grinols (de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco), Harvard University Archives, Catherine Hess (Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens, San Marino), Genevieve Hulley (Clark Art Institute, Williamstown), Roberta J.M. Olson (New York), Stacey Sherman (Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City), Richard Sieber (Philadelphia Museum of Art, Philadelphia), Nancy Sojka und James K. Miller (Detroit Institute of Arts), Jennifer Tonkovich und Giada Damen (Morgan Library & Museum), Mia N. Weiner (Norfolk).

Meine Familie hat in den vielen Jahren meiner Recherchetätigkeit stets regen Anteil an meiner Arbeit genommen. Meinem kürzlich verstorbenen Ziehvater danke ich für seinen unermüdlichen Zuspruch und die Durchhalteparolen. Zu gerne hätte ich ihm die fertige Arbeit präsentiert. Ein besonderer Dank gilt meiner Mutter für die Übersetzung schwieriger französischer Texte, meinem Patenonkel für die Beschaffung von Fotos und Literatur aus den USA und meiner Frau für ihr unermüdliches Lektorat. Sie war mir in den vielen Jahren die größte Stütze, sie schenkte meinen Gedanken und Problemen immer ein Ohr und achtete auf meine Gesundheit in schlechten Zeiten.

Da das Dissertationsprojekt 2012 beinahe mit mir gestorben wäre, widme ich diese Arbeit meinen beiden Lebensrettern Peter und Patrick. Euch gebührt mein allergrößter Dank.

## **Quellen, Historiographie und Forschung**

### ***Domenico Campagnola im Licht der frühen italienischen Schriften: Von Marcantonio Michiel bis Carlo de' Dottori***

Erste kunsthistoriografische Notizen zu Campagnola entstanden bereits zu dessen Lebzeiten. So berichtete beispielsweise Marcantonio Michiel<sup>1</sup> in seinen tagebuchartigen Streifzügen durch oberitalienische Sammlungen von „*Domenico Veneziano allevato da Julio Campagnola*“, einem etablierten Künstler, der nicht nur prestigeträchtige Aufträge für öffentliche Räume erhielt, sondern auch bei privaten Sammlern wie Alvise Cornaro geschätzt war.<sup>2</sup> Vor allem Michiels intimer Blick in die Gemächer eines weiteren Mäzens, des Paduaner Juristen Marco Mantova Benavides im Jahr 1537 lieferte eine bereits oft strapazierte aber wertvolle Beschreibung von Campagnolas Kunst als Landschaftsmaler und -zeichner: „*Li paesi in tele grandi a guazzo, e li altri in fogli a penna sono de man de Domenego Campagnuola*“.<sup>3</sup> Die differenzierte Textstelle macht deutlich, dass Domenico spätestens im Laufe des vierten Jahrzehnts in verschiedenen technischen Gattungen als Landschaftskünstler mit Wiedererkennungswert tätig war und seine Werke bereits gesammelt wurden.

Etwas mehr als zehn Jahre nach Michiels erster Notiz erschien 1548 in Venedig der „*Dialogo della Pittura*“ von Paolo Pino, ein kunsttheoretischer Traktat zur Malerei in Dialogform.<sup>4</sup> Zu seinen Abhandlungen der drei Leitbegriffe *invenzione*, *disegno* und *colorire* gehört auch immer wieder die Positionierung der venezianischen Malerei gegenüber der florentinischen mit Hilfe großer Künstlernamen. So wurden in einer Passage des Dialogs beispielsweise legendäre Maler aufgezählt – unter ihnen Giotto, Raffael, Leonardo, Dürer oder der erst jüngst verstorbene Pordenone – um sie den „*valenti pittori*“ „von heute“ gegenüberzustellen. In dieser Reihe nannte der Autor Bronzino, Sodoma, Paris Bordone, „*Dominico Campagnolla, Stefano dall'argine giovane Paduano (...) et altri (...)*“.<sup>5</sup> Über sie stellte er abschließend Tizian und Michelangelo „*come Dei, et come capi de pittore*“, an denen sich der kunsttheoretische Diskurs zu orientieren hatte.<sup>6</sup> Auch

---

<sup>1</sup> Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Cl. XI, 67. – Das Manuskript wurde erst im Jahr 1800 durch Jacopo Morelli veröffentlicht. Die deutsche Übersetzung entstand Ende des 19. Jahrhunderts. Vgl. Morelli 1800, S. 25. – Frimmel 1888.

<sup>2</sup> Die Bezeichnung des „*Domenico Veneziano allevato da Julio Campagnola*“ ist Teil der Sammlungsbeschreibung im Hause Alvise Cornaros: Morelli 1800, S. 11. – Frimmel 1888, S. 12.

<sup>3</sup> Morelli 1800, S. 25. – Frimmel 1888, S. 30: „*Die großen Landschaften in Deckfarben auf Leinwand und die anderen auf Papier mit der Feder [gezeichneten] sind von der Hand des Domenico Campagnola.*“

<sup>4</sup> Pino 1548.

<sup>5</sup> Ebenda, S. 24.

<sup>6</sup> Ebenda, S. 24.

wenn Domenico Campagnola als *valente pittore* nicht näher besprochen wurde, war er immerhin Teil einer repräsentativen zeitgenössischen Künstlerszene im oberitalienischen Raum.<sup>7</sup>

Im Unterschied zu Giulio Campagnola, der in Giorgio Vasaris *Viten* von 1568 zumindest kurz genannt wurde, fand sein Adoptivsohn Domenico dort keinerlei Erwähnung. Dies wundert zwar bei Vasaris unbestrittener Vorliebe für die Zeichnung – Spezialisten in der Gattung Landschaft hatten bei ihm allerdings keinen leichten Stand.<sup>8</sup> Im Gegensatz dazu steht die Aussage des zeitgenössischen Chronisten und Kanonikus in Padua, Bernardino Scardeone, der 1560 „*Dominico Campagnola*“ gemeinsam mit Stefano dall’Arzere („*Stephano ab Aggere*“) zu den herausragenden Künstlern der Stadt zählte und sogar ein Verwandtschaftsverhältnis – vermutlich zu Gualtiero Padovano (Gualtiero dall’Arzere) – als „*eius consanguineus Galterius*“ erwähnte.<sup>9</sup>

1584, keine zwei Jahrzehnte nach Campagnolas Tod nahm auch Giovanni Paolo Lomazzo in seinem *Trattato dell’arte della Pittura* keinerlei Kenntnis von dessen Schaffen obwohl in Kapitel LXI des 6. Buches bemerkenswerterweise ein kurzer Abschnitt dem Landschaftsthema gewidmet war.<sup>10</sup> Allerdings ist in diesen „*Compositione del pingere e fare i paesi diversi*“ für Lomazzo stets die Malerei die Grundlage seiner kunsttheoretischen Überlegungen. Als Beispiele führt er etliche Maler von nördlich und südlich der Alpen an – darunter auch Girolamo Muziano – deren Fähigkeiten an Apelles als antikem Vorbild und Tizian als unübertroffenem Landschaftsmaler der Gegenwart gemessen werden.<sup>11</sup> Domenicos Renommee als professioneller

<sup>7</sup> Ruffini untersuchte eine Vasari-Ausgabe von 1550 (Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Inv. Nr. 1987 441 1-2), die von zwei Anonimi nach 1560 handschriftlich ergänzt und kommentiert wurde. Einige ihrer Notizen an den Rändern der gedruckten Seiten erwähnen Domenico Campagnola; an einer Stelle findet sich sogar eine ähnliche Künftleraufzählung mit Campagnola (und Stefano dall’Arzere): „*Michielanzolo Bonaroti, Raphael d’Urbino commo Titiano, Jacomo Tentoreto, Paulo Veroneze, el Saviati, Bonifacio, Lorenzo Loto, Rocho Marchonio, Domenego Campagnola, qual ha fato molte opere, fra le altre una tavola in Sant’Agostino di Padoa et in Sala del Podestà, un’altra Stephano padoano ancora, et fra’ Marcho maraveglia commo in più lochi si vegono le sue opere divine.*“ – Bei den hier für Domenico erwähnten Werken handelt es sich um die „Auferstehung Christi mit Heiligen“ (Padua, Musei Civici, Inv. Nr. 2321), die sich ursprünglich in der Kirche Sant’Agostino befand; das zweite ist das monumentale Gemälde mit dem Podestà Marino Cavalli, das 1562/63 entstand (**Abb. 118**). – Für die weitere Kommentierung siehe: Ruffini 2008, S. 24, 26, Abb. 13., Anm. 19. – Zur Darstellung mit dem Podestà siehe den Abschnitt *Das Spätwerk* im Kapitel *Campagnola im Überblick*.

<sup>8</sup> Vasari ordnete Giulio Campagnola wie folgt ein: „*Girolamo Campagnola, anch’ egli pittore Padovano, e discepolo dello Squarcione. Giulio poi figliuolo di Girolamo dipinse, e miniò, e intagliò in rame molte belle cose, così in Padova, come in altri luoghi.*“ – Der kurze Abschnitt befindet sich im Kapitel „*Vita di Vittore Scarpaccia, et altri Pittori Viniziani, e Lombardi*“: Vasari 1568, Bd. I, Seconda Parte, S. 521. – Vasari-Milanesi 1878-1885, Bd. 3, S. 639.

Hinsichtlich Giorgio Vasaris Verhältnis zur Landschaftsgattung bleibt meist seine Kritik an deutschen (und flämisch-niederländischen) Landschaftsbildern als Massenware in Erinnerung. Seiner Ansicht nach bereiteten diese Gemälde den Liebhabern aufgrund ihrer detaillierten und perspektivischen Schilderung eine solche Freude, dass man kaum eine „Schuhflickerbude“ finde, in der keines dieser Werke hänge: „*(...) che non è casa di ciavattino che paesi todeschi non siano (...)*“ – Giorgio Vasari, Brief an Benedetto Varchi 1547, siehe in: Busch 1997, S. 91.

<sup>9</sup> In einem der Abschnitte erwähnte Scardeone Domenico Campagnola als Ausführenden des Hochaltarbilds für die Kirche S. Anna, für Stefano dall’Arzere nannte er das Hochaltarbild von S. Maria dei Servi (heute: Privatsammlung): Scardeone 1559, Liber III., Classis XV., Spalte 425. – Scardeone 1560, S. 373. – Das Verwandtschaftsverhältnis zwischen Campagnola und Gualtiero dall’Arzere wird heute abgelehnt: Kasten 1992, S. 360-361. – Ruffini 2008, S. 40, Anm. 15.

<sup>10</sup> Lomazzo 1584, S. 473-474.

<sup>11</sup> Als Beispiel für Tizians Landschaftsmalerei wird dessen „Tod des hl. Petrus Martyr“ (ehemals Venedig, Santi Giovanni e Paolo) genannt, das 1867 durch einen Brand zerstört wurde. – Lomazzo 1584, S. 474-475.

Zeichner mag noch in aller Munde gewesen sein, die technische Gattung wurde jedoch nicht eigenständig wahrgenommen oder bewertet.

Ein später Lobpreis für den Landschaftsdarsteller Campagnola findet sich im späten 16. Jahrhundert schließlich doch noch – allerdings nicht in kunsthistoriografischen oder kunsttheoretischen Schriften sondern in den *Rime in lingua rustica Padovana* des Dichters und Malers Giovanni Battista Maganza aus dem Jahr 1584<sup>12</sup>:

*„De buoni Penzaore  
El gh'è quel Campagnuola, che per fare,  
Paese con la penna el n'ha un sò pare.“*

In diesen Gesangszeilen hob man Campagnola „unter den guten Malern“ hervor, weil er es verstand, mit der Feder Landschaften zu schaffen wie kaum vorstellbar.

In der Folgezeit wurde in der lokalen Paduaner Literatur zu diversen Kirchengeschichten immer noch die „nobile pittura di Domenico Campagnola Padovano pittore famoso del suo tempo“<sup>13</sup> erwähnt oder das Lob sogar zum „pittor famosissimo“ gesteigert.<sup>14</sup>

Nur wenige Jahre vor Maganzas *Rime* findet sich – fern der offiziellen und publizierten Schriften – eine interessante Quelle in einem Brief vom 7. August 1578 von Giulio Cesare Veli an den Cavaliere Niccolò Gaddi (1537-1591), der aus einer der ältesten Florentiner Familien stammte und den man in etlichen Dokumenten als großen Sammler beschrieb. Seine Sammlung galt – nach jener der Familie Medici – als die bedeutendste in der Toskana. Zudem wurde er als deren Kunstberater geschätzt. In seiner sogenannten *casa dell'orto* (zwischen San Lorenzo und Santa Maria Novella) befanden sich ab den 1570er Jahren Gemälde, Skulpturen, Kameen, Musikinstrumente, Naturobjekte, eine große Bibliothek, Druckgraphiken und auch etliche Zeichnungen niederländischer und italienischer Künstler, darunter mindestens fünf Bände von Giorgio Vasaris *Libro de' Disegni*.<sup>15</sup> Für die Erwerbungen waren einige Agenten für den Cavaliere tätig, die nach seinem Geschmack Werke ausfindig machten, deren Qualität prüften und sie an Gaddi verkauften. In Briefen berichteten sie von ihren Entdeckungen und boten ihre Ware an, so

<sup>12</sup> Maganza 1584, S. 66. – Dieser Band ist auch digitalisiert in der Bayerischen Staatsbibliothek zugänglich, allerdings in einer Ausgabe von 1610:

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/YTYI4LQLQ3P7N6TMCUXRA6BMKP53YRU7> ;

die zitierte Textstelle zu Campagnola (Ausgabe von 1610, S. 64) ist unter folgendem Link zu finden:

[http://reader.digitalesammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10813363\\_00127.html?zoom=0.6000000000000000](http://reader.digitalesammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10813363_00127.html?zoom=0.6000000000000000)

1

<sup>13</sup> In dieser Form lobte Portenari das Hochaltarbild von Domenico Campagnola für die Kirche S. Anna, bei dem sich der Historiograf auf die Angaben von Scardeone (1560) bezog. – Portenari 1623, Libro Nono, Cap. XXXVII, S. 473.

<sup>14</sup> So zu lesen in der Beschreibung der Kirche S. Maria dei Servi, in der ein Gemälde mit dem Hl. Sebastian ausdrücklich gelobt wird, das man Domenico Campagnola zuschrieb: „(...) in particolare vi si vede S. Sebastiano molto stimato dalli professori dell'arte, qual dicono essere di mano Domenico Campagnola pittore famosissimo del suo tempo.“ Das Werk hat sich bis heute vor Ort erhalten, zeigt die thronende Madonna mit Kind im Beisein der Heiligen Hieronymus und Sebastian und wird einhellig Stefano dall'Arzere zugeordnet (**Abb. 176**). – Portenari 1623, Libro Nono, Cap. XXXIV, S. 493.

<sup>15</sup> Zu Niccolò Gaddi als Sammler siehe den Aufsatz von Laura Moretti im Journal of the History of Collections: Laura Moretti; The palazzo, collections, and musical patronage of Niccolò Gaddi (1536–91). *J Hist Collections* 2016 fhw016. <http://dx.doi.org/10.1093/jhc/fhw016>

auch in jenem Schreiben von 1578. Darin erklärt Veli, dass er von einem venezianischen Herrn, der etwas von Kunst verstünde, eine Zeichnung mit der Darstellung der Hölle oder des Fegefeuers erwerben konnte, die als Werk Campagnolas galt. Er beschreibt, dass er das Blatt, um es genauer studieren zu können, aus dem Rahmen nahm. Allein die Tatsache, dass das Werk montiert und gerahmt war, unterstreicht seinen besonderen Status. Veli überließ den Rahmen Giulio Calistani, selbst Händler und Kunstexperte, der die Zeichnung ebenfalls Campagnola zugeschrieben hatte. Abschließend berichtet er auch von einer zweiten Expertenmeinung aus Bologna, wodurch die Zuschreibung nochmals bestätigt wurde. Obwohl er seinem Auftraggeber lieber ein Werk Michelangelos anbieten würde, betonte Veli seine Wertschätzung für Campagnola und hofft, die Zeichnung, die ihn 2 *scudi* gekostet hatte, gemeinsam mit anderen Stücken für 5 *scudi* an den Cavaliere zu verkaufen:

*„Alla partita die messer Ercole io feci risoluzione di dare a lui quel disegno dell' Inferno o Purgatorio, con quell' altre carte, (...) Ma perchè intendo ch' ella vuol sapere, se il disegno a mano sia del Campagnola, io rispondo che in Venezia lo ebbi per di quella mano, ed era incorniciato, e ne levai la cornice che restò appresso al sig. Giulio Calistani, il quale anche disse che l'aveva per digno del Campagnola. In Bologna poi me è stato detto lo stesso. È vero che non intendo che queste cose mai pregiudichino al vero. Per quello ch'è, lo do. Tengo ben io, per quanto posso dire e promettere che sia così. Io l'ebbi da un gentiluomo che fa professione di conoscere assai in questo genere di cose. Io vorrei che fosse di mano di Michelangelo, che più volentieri lo darei, (...). Il disegno costò a me due scudi, e per tanto me l'ho reputato e tengo caro. E per questo giunte quell' altre carte, n'ho chiesti scudi cinque.“<sup>16</sup>*

Dieser Brief von 1578 ist das einzige Schriftstück dieser Art, in dem ausführlich die Zuschreibung einer Zeichnung besprochen wird. Der Text zeigt außerdem, dass Campagnola gegen Ende des 16. Jahrhunderts durchaus noch bekannt war und seine Blätter offenbar einen Wiedererkennungswert besaßen, der im vorliegenden Fall einem ausgefallenen Themen wie einem Höllenfeuer galt.<sup>17</sup> Wie es sich damit bei den Landschaftsdarstellungen verhielt, lässt sich mangels vergleichbarer Texte nicht eruieren. Möglicherweise begann bereits zum damaligen Zeitpunkt die Wertschätzung gegenüber Tizian die Erinnerung an Campagnola zu überlagern.

<sup>16</sup> Der Brief zwischen Veli und Gaddi wurde 1759 in einer mehrbändigen Sammlung von Schriftstücken von Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775) publiziert. Dieser war Bibliothekar im Vatikan und Berater von Papst Clement XII. Neben der *Raccolta di Lettere*, die von anderen Herausgebern auf insgesamt 8 Bände erweitert wurde, gehören die *Dialoghi sopra le tre Arti del Disegno* (1754) zu seinen wichtigsten Schriften. – Bottari 1754-1759, Bd. 3, S. 215-216. – Bottrari – Ticozzi 1822-1825, Bd. 3, S. 316-318. – Auf den von Bottari bekannt gemachten Brief verwies 1794 Giovanni Fantuzzi und fasste ihn wie folgt zusammen: „(...) Nella quale so esibisce di mandargli certo disegno dell' Inferno, ò Purgatorio che era creduto del Campagnola.“ – Fantuzzi 1781-1794, Bd. 9, S. 192. – Jüngst machte Whistler wieder auf Velis Brief von 1578 aufmerksam, allerdings ohne Angabe der Quelle: Whistler 2016, S. 187.

<sup>17</sup> Eine Komposition mit einem solchen Bildthema liefert die Parabel vom Reichen und dem armen Lazarus, die Luca Bertelli nach Vorlagen Campagnolas stach (**Kat. Nr. 171; Abb. 258-260**); die dritte Szene zeigt das Ende des Reichen in der Hölle (**Abb. 260**). Angesichts der von Veli verwendeten Bezeichnung „*Inferno o Purgatorio*“ (Hölle oder Fegefeuer) ist man allerdings eher geneigt, die besagte Campagnola-Zeichnung mit einem Blatt (Feder in Braun auf leicht gebräuntem Papier, 249 x 410 mm) gleichzusetzen, das 2007 erstmals im Auktionshandel auftauchte und eine figurenreiche Unterwelt mit Architekturkulisse zeigt. – Siehe unter **Kat. Nr. 171** u. dazugehöriger Anm. 14; sowie: Auktionskatalog Christie's London, *Old Master and 19th Century Drawings*, 03.07.2007, S. 31, Nr. 18, m. Farbbabb.

In der Tradition der Künstlerviten war Carlo Ridolfi der Erste, der Campagnola in seinen 1648 erschienenen *Maraviglie dell'arte*<sup>18</sup> einen Platz unter den wichtigsten Paduaner Malern zuwies: „*Non fù de men chiaro grido de' passati il Campagnola.*“<sup>19</sup> Dabei dürfte er Anleihen bei glaubwürdigen Quellen wie dem bereits erwähnten Bernardino Scardeone genommen haben.<sup>20</sup> Aber erst im 2. Teil seines Werkes beschrieb er Domenico in seiner Funktion als Landschaftsmaler oder –zeichner und reihte ihn zwischen die Künstler Paolo Fiamingo und Martin de Vos ein: „*che gli servono tal'hora del far de'paesi nelle opere sue.*“<sup>21</sup> In der Beschreibung der Paduaner Sammlung von Nicolò Corradino nannte ihn Ridolfi nach einigen „*paesi*“ von Paolo Fiamingos Hand<sup>22</sup> und führte folgende figürliche Werke an, die offensichtlich nicht als Landschaften galten: „*(...) & hà in aggiunta di mano del Campagnola: il Ricco Epulone tra le fiamme, con Lazzaro nel seno di Abraamo; la favola di Calisto, e Venere, e Marte quanto il vivo.*“<sup>23</sup> Möglicherweise lassen sich einige der genannten Werke auch heute noch nachweisen (Abb. 260, Kat. Nr. 84-88).

Wenige Jahre nach Ridolfis Künstlerbeschreibungen fand sich Campagnolas Name ein zweites Mal im Bereich der Poetik. Im sogenannten „Eselskrieg“ – *L'Asino. Poema Eroicomico* – einem komischen Heldengedicht des Paduaner Grafen Carlo de' Dottori von 1652 wurde er mit folgenden bemerkenswerten Worten in die 71. Strophe des *Canto Quinto* eingebunden: „*E Campagnola, ond'ebbe nome il grande / Pittor, che fè con Tiziano à gara:*“ – Der Künstler wird demnach als großer Maler genannt, der mit Tizian wetteiferte – eine Beschreibung, die in den kommentierenden *Annotazioni* zu dieser Strophe sogar noch etwas gesteigert wird: „*...il grande Pittor... etc. Parla di Domenico Campagnola famosiss. Pittore, (...), fù concorrente di Tiziano.*“<sup>24</sup> Nach dem heute erhaltenen literarischen Material dürften diese Zeilen erstmals ein Rivalitätsverhältnis zwischen Campagnola und Tizian in den Raum stellen, für das es aber in den zitierten Quellen von Scardeone, Vasari und Ridolfi keinen Hinweis gibt.<sup>25</sup> Überhaupt erstaunt Dottoris Bezug auf Vasaris Viten, in denen sich bekanntlich nur eine kurze Erwähnung von Girolamo und Giulio Campagnola findet, aber kein einziges Wort über Domenico. Dottoris

<sup>18</sup> Ridolfi 1648.

<sup>19</sup> Ebenda, Parte I, S. 73.

<sup>20</sup> Bei dieser Zusammenstellung dürfte sich Ridolfi an Scardeones Schriften von 1559 und 1560 orientiert haben. Dem Kurzporträt folgt interessanterweise ein noch kürzerer Abschnitt zu Stefano dall'Arzere. – Scardeone 1559, Liber III., Classis XV., Spalte 425. – Scardeone 1560, S. 373. – Ridolfi 1648, Parte I, S. 73-74.

<sup>21</sup> Ridolfi 1648, Parte II, S. 73.

<sup>22</sup> „*Ma sopra ogn'altra cosa fu Paolo eccellente nel far de'paesi, quali toccò con fi gratiosa maniera, e mode così naturale, che giamai vi gionse Pittor Fiamingo (...).*“ – Ridolfi 1648, Parte II, S. 74.

<sup>23</sup> Ridolfi 1648, Parte II, S. 75.

<sup>24</sup> Dottori 1652, Canto V., 71, S. 175 u. *Annotazioni al Quinto Canto*, 70, S. 190: In den Anmerkungen wurde auch auf Campagnolas Erwähnung in früheren kunsthistoriografischen Quellen verwiesen: „*che vien registrato dallo Scard. I.3. Class.15. Dal Vasari e Ridolfi, Vite de' Pittori (...).*“

<sup>25</sup> Im erhaltenen Inventar zur Sammlung Mantova Benavides aus dem Jahr 1695 werden einige Werke Campagnolas in kurz beschrieben. An wenigen Stellen floss dabei auch die damalige Sichtweise des Verhältnisses Tizian-Campagnola ein, mit der Domenico ebenfalls die „Rolle“ des Schülers und Rivalen des großen Meisters bekam: „*(...) Un Quadro di un Sa :o Sebastiano fatto a penna del soprad :to Domeni :o Campagnola Emulo di Ticiano che di più non haverhebbe fatto lo stesso Ticiano segn.*“ – „*(...) Marte e Venere con Amorino: fatto dalla felice Penna del gran Dome :o Campagnola Concurr :te di Titiano segnata.*“ – Favaretto 1972, S. 101, Nr. 143 u. S. 103, Nr. 157.

Annahme ist jedenfalls nicht auf einen Vorgängertext oder belegbare Fakten zurückführen. Daher dürfte es sich hier um eine dichterische Auslegung der Realhistorie handeln, bei der das politische Hauptthema seiner *Poema Eroicomico* auch noch Raum für Anspielungen auf die Rivalitäten zwischen Padua und Venedig lässt.<sup>26</sup> In einem noch außergewöhnlicheren Licht erscheint dieses „Image“ des wetteifernden Campagnola gegenüber Tizian, weil es im späten 18. Jahrhundert von den Historiografen wiederaufgenommen und weiter zugespitzt wurde und damit die spätere kunstgeschichtliche Rezeption des Künstlers wesentlich beeinflusste.<sup>27</sup>

### ***Als Landschaftskünstler wiederentdeckt: Die Anfänge kennerschaftlicher Betrachtung***

Der *Abecedario pittorico* des Bologneser Kunstgelehrten Pellegrino Antonio Orlandi, der 1704 erstmals verlegt wurde, stellt ein Bindeglied zwischen Ridolfi und dem nachfolgenden Jahrhundert dar.<sup>28</sup> Es ist das erste italienische Künstlerverzeichnis in alphabetischer Reihung, dessen zweite Auflage von 1719 Pierre Crozat gewidmet war. Für diese Überarbeitung holte Orlandi von Künstlern und Sammlern in Rom und Florenz neue Informationen ein, durch die das Verzeichnis nicht nur aktualisierte Künstlerbiographien lieferte sondern auch zum Handbuch über Kunst und künstlerische Techniken, Geschichte, Mythologie und Poetik wurde. Auf diese Weise schuf Orlandi eine Art kulturgeschichtliches „Universallexikon“ das zu den vollständigsten Informationsquellen des 18. Jahrhunderts gehörte und aufgrund der großen Nachfrage mehrmals aufgelegt wurde.<sup>29</sup> Hinsichtlich Campagnolas Landschaften und seinem Verhältnis zu Tizian beschrieb Orlandi den Künstler bereits in der ersten Ausgabe bemerkenswert treffend: *„Domenico Campagnola Veneziano, scolaro di Tiziano, lasciò belle memorie di sua mano dipinte nelle Chiese, e nei Palagi di Venezia. Lavorò con diligenza a olio, ed a fresco; toccò i paesi per eccellenza alla Tizianesca.“*<sup>30</sup>

Berücksichtigt man den Umstand, welche Informationen Orlandi zur Verfügung standen, ist interessant, dass Campagnola – aufgrund seiner bis in spätere Zeit Verwirrung stiftenden Herkunft – ausschließlich als Venezianer definiert wurde. Verblüffend ist besonders, wie Orlandi die Techniken und Leistungen des Künstlers zusammenfasste und über den Bereich der Landschaft die Annäherung an Tizian vollzog. Damit lassen sich bereits die Schwierigkeiten späterer Zuordnungen erahnen. Die Bezeichnung Domenicos als *„scolaro di Tiziano“* war folgeschwer für die künftige Forschung: Bis heute fand sich kein dokumentierter Nachweis für

---

<sup>26</sup> Siehe auch: Zani 1820, S. 342.

<sup>27</sup> Zur späteren Kunsthistoriografie sei hier auf den noch folgenden Abschnitt mit den Äußerungen von Antonio Maria Zanetti (1771) und Giovanni Battista Rossetti (1765, 1780) verwiesen.

<sup>28</sup> Orlandi 1704.

<sup>29</sup> <https://dictionaryofarthhistorians.org/orlandip.htm> ; [https://en.wikipedia.org/wiki/Pellegrino\\_Antonio\\_Orlandi](https://en.wikipedia.org/wiki/Pellegrino_Antonio_Orlandi)

<sup>30</sup> Orlandi 1704, S. 133. – Für dieses Kurzporträt führte Orlandi auch Ridolfis Schrift an.

eine solche künstlerische Verbindung; gleichzeitig wurde diese Domenico zugeordnete „Rolle“ jahrhundertlang und noch bis in jüngere Zeit tradiert. Die fast stigmatisierende Abhängigkeit von Tizian verstellte für lange Zeit den Blick auf Campagnolas Eigenständigkeit.

Bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert gelang Pierre-Jean Mariette der entscheidende Schritt zu einer differenzierten Beurteilung der Landschaftszeichnung. Seine kluge Kommentierung der Werke Tizians und Campagnolas im Auktionskatalog der Sammlung Crozat von 1741 lieferte grundlegende stilkritische Kriterien für die Händescheidung.<sup>31</sup> Selbstverständlich blieb Tizians Führungsrolle unangefochten; Mariette versuchte allerdings erstmals, das Wesen von Campagnolas Zeichenkunst aufzuspüren. Er bediente sich dafür des Vergleichs und definierte zuerst Tizians, dann Campagnolas Stil.

Nach Mariettes Worten hat Domenico Tizians Manier der Landschaftszeichnung am besten erfasst. Seine Federführung sei ausdrucksvoll und seine Laubdetails anmutig gehalten und von gutem Geschmack. Zudem zeige sich eine wunderbare Vielfalt in seinen Landschaftshintergründen, deren Vorbilder beide Künstler in den Bergen des Friaul gefunden hatten.<sup>32</sup> Mariette sprach Campagnola jedoch deutlich die künstlerische Intelligenz ab, da sein Strichbild zu gleichförmig sei und sein Vordergrundgelände meist dürftig wirke: *„(...) mais Campagnola n'a pas encore toute l'intelligence du Titien, sa touche est plus égale, et les devans de ses paysages sont ordinairement pauvres. (...)“*<sup>33</sup>

Es sei jedoch selbst für ausgezeichnete Kenner nicht einfach, den Unterschied zu den Zeichnungen zu bestimmen, die man gemeinhin Tizian zuschreibe. Nach Mariette ist dies sicherlich das größte Lob, das man Campagnola zur damaligen Zeit aussprechen konnte. Dieses Phänomen sah er bei den Beständen der Sammlung Crozat in einem erweiterten Kontext. Die dort unter Campagnola geführten Zeichnungen zählte er zu den schönsten, die man von dem Meister kannte. Darüber hinaus teilte Mariette diese Blätter in zwei Stilgruppen: die eine kennzeichne eine Ausführung mit trockener und gleichmäßiger Feder, die an Giorgiones Auffassung orientiert sei; die andere sah er im „großen Stil“ von Tizian gehalten: *„Les desseins du Campagnole, qui composent cette collection, sont de plus beaux qu'on connoisse de ce maître. Il s'y en trouve de deux manières fort dissemblables; les uns sont d'une plume sèche et égale, et tiennent de la manière de dessiner du Giorgion; les autres sont dans le grand style du Titien.“*<sup>34</sup>

Trotz dieser grundsätzlichen Einteilung und der Kenntnis signierter Blätter sah Mariette die Zuschreibungsproblematik im unterschiedlichen zeichnerischen Spektrum Campagnolas, weshalb der Connaisseur die Frage aufwarf, ob es nicht zwei Meister gleichen Namens gäbe – oder ob der selbe Künstler seinen Stil deutlich variiert habe.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> Mariette 1741, S. 69-71, Los 651-665 mit dem Kommentar zu Tiziano Vecellio und S. 72-73, Los 670-679 mit dem Kommentar zu Domenico Campagnola.

<sup>32</sup> Mariette 1741, S. 73

<sup>33</sup> Ebenda, S. 73.

<sup>34</sup> Ebenda, S. 73.

<sup>35</sup> Mariettes Beobachtungen zu Campagnolas Profil lauten im originalen Wortlaut: *„Personne n'a encore mieux saisi la manière de dessiner le paysage du Titien, que le Campagnole. Il étoit son contemporain, et il a, ainsi que ce grand peintre,*

In Folge dieses Versuchs einer Stildefinition und Händescheidung verblieben zwar noch immer etliche Blätter Campagnolas im Œuvre Tizians, doch bestanden nun erstaunlicherweise zwei unterschiedliche Landschaftsauffassungen, die man im kennerschaftlichen Zirkel um Crozat bewunderte.<sup>36</sup> Zudem übernahm Mariette seine kurze Abhandlung in den mehrbändigen *Abecedario* und ergänzte vor allem verschiedene landschaftliche Reproduktionsgraphiken bei Tizian, die aus heutiger Sicht häufig auf Campagnolas Bilderfindungen zurückgehen.<sup>37</sup>

Nachhaltige Verwirrung stiftete Mariette hingegen mit seiner Erwähnung von zwei „sehr schönen“<sup>38</sup>, heute nicht mehr erhaltenen Zeichnungen in der Sammlung Crozat. Nach seinen Worten besaß eines der Blätter rückseitig eine eigenhändig verfassten Notitz Campagnolas, die auf seine Zusammenarbeit mit Tizian 1511 in Padua in der Scuola del Carmine und der Scuola del Santo verwies.<sup>39</sup> Im Text auf dem anderen Blatt wurde ein Bruder namens „Francesco“ als Mitarbeiter genannt, wobei nicht klar ist, ob nun der Bruder Tizians mit ebendiesem Namen gemeint war oder ein unbekannter Bruder Campagnolas gleichen Namens. Überraschender Weise fand in diesem Zusammenhang auch Stefano dall’Arzere als weiterer Paduaner Maler Erwähnung.<sup>40</sup> Diese beiden Zeichnungen und vor allem die Angaben zu Padua 1511 wurden von späteren Autoren immer wieder zitiert und verzerrten Campagnolas Biografie lange Zeit. Denn mit diesem Hinweis gewann die für den Künstler traditionell angenommene Rolle als Konkurrent Tizians weiter an Bedeutung; gleichzeitig musste man Campagnolas Geburtsjahr zwangsläufig vor 1500 annehmen.<sup>41</sup>

Durch die posthume Veröffentlichung von Mariettes *Abecedario* im 19. Jahrhundert erlangte die Forschung aber erst verspätet Kenntnis von diesen beiden Werken aus der Sammlung Crozat. Obwohl sie zu dieser Zeit nicht mehr auffindbar waren, zweifelte man nicht an der Echtheit ihrer

---

*un maniment de plume tout à fait expressif; son feuiller est léger et de bon goût; ses lointains sont merveilleux pour leur richesse. Ces deux peintres ont pris leurs modèles dans les montagnes du Frioul; mais Campagnola n’a pas encore toute l’intelligence du Titien, sa touche est plus égale, et les devans de ses paysages sont ordinairement pauvres. Il n’est cependant rien de si ordinaire que de voir d’excellens connoisseurs prendre le change sur les desseins de ce maître, en les attribuant au Titien; et c’est assurément le plus grand éloge qu’on puisse en faire. Les desseins du Campagnole, qui composent cette collection, sont de plus beaux qu’on connoisse de ce maître. Il s’y en trouve de deux manières fort dissemblables; les uns sont d’une plume sèche et égale, et tiennent de la manière de dessiner du Giorgion; les autres sont dans le grand style du Titien. On ne peut pas douter que les uns et les autres ne soient du Campagnole, et il a même eu le soin de mettre son nom aux premiers. Serait – ce qu’il y auroit eu deux maîtres de ce même nom; ou le même maître auroit – il ainsi varié de manière?” – Mariette 1741, S. 72-73. – Mariette übernahm den Kommentar für Campagnola in den *Abecedario*, wo noch biographische Überlegungen vorangestellt wurden. – Chennevières-Montaiglon 1851-1860, Bd. 1, S. 294-295.*

<sup>36</sup> Vgl. dazu die Beschreibung des Comte de Caylus zu Antoine Watteaus zeichnerischer Rezeption der beiden venezianischen Künstler im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. – Caylus selbst berücksichtigte bei der Nennung des Inventors in seinen Reproduktionsstichen des *Cabinet du Roi* möglicherweise bereits Mariettes stilistische Unterscheidungsversuche. Siehe dazu ebenfalls den Abschnitt zum Comte de Caylus im Rezeptions-Kapitel.

<sup>37</sup> Chennevières – Montaiglon 1851-1860, Bd. 5, S. 301-340.

<sup>38</sup> „Ces desseins sont fort beaux.“ – Chennevières-Montaiglon 1851-1860, Bd. 1, S. 294.

<sup>39</sup> „M. Crozat en a un grand nombre dessinés à la plume, à l’un desquels on trouve écrit au dos, en italien, de la propre main de Campagnola, cette particularité remarquable: *En 1511, nous avons peint à fresque, en compagnie du Titien, dans la Scola del Carmine, et de compagnie nous sommes entrés dans la Scola de Padue (c’est celle del Santo), le 24. 7<sup>bre</sup> de la même année.*“ – Chennevières-Montaiglon 1851-1860, Bd. 1, S. 294.

<sup>40</sup> „Sur le dos d’un autre dessein, il fait mention d’un ses frères, peintre comme luy, nommé François, et d’Étienne dall’Arzere, peintre de Padoue.“ – Chennevières-Montaiglon 1851-1860, Bd. 1, S. 294.

<sup>41</sup> Hadeln zweifelte bereits das in der früheren Literatur vorgeschlagene Geburtsjahr 1482 oder 1484 an, weil damit Domenico Campagnola gleich alt wie Giulio Campagnola gewesen wäre. – Hadeln 1911, S. 449.

Bezeichnungen; erst im frühen 20. Jahrhundert wurden Mariettes Angaben kritischer bewertet und die Mitarbeit Campagnolas 1511 in Padua bezweifelt.<sup>42</sup> Klarheit in Bezug auf das Geburtsjahr sollte man erst durch einen späteren Dokumentenfund erhalten.<sup>43</sup>

Das nun durch Mariette erweiterte Künstlerprofil brachte François Basan in seinem *Dictionnaire des Graveurs Anciens et Modernes* von 1767 auf die vereinfachte Formel: „*CAMPAGNOLA, (Dominique) Peintre en Histoire, habile Paysagiste & Disciple du Titien. On a de sa main quelques Gravures à l'eau-forte, de sa composition.*“<sup>44</sup>

Wenige Jahre später, 1775, wurden die Landschaftszeichnungen im Auktionskatalog von Mariettes Sammlung – den bisherigen Zuschreibungen des verstorbenen Connaisseurs entsprechend – dennoch mehrheitlich unter Tizian geführt.<sup>45</sup> Der erste Schritt einer kritischen Scheidung zwischen Campagnola und Tizian war in den beiden Auktionskatalogen von 1741<sup>46</sup> und 1775 zwar getan, eine umfassende Wende in Zuschreibungsfragen sollte aber noch über ein Jahrhundert lang auf sich warten lassen.

### ***Campagnola als „Schatten Tizians“ in der italienischen Kunsthistoriografie des 18. Jahrhunderts und die Anfänge wissenschaftlicher Bearbeitung***

Trotz dieser ersten französischen Differenzierungsversuche änderte sich in der italienischen Kunsthistoriografie des 18. Jahrhunderts am tradierten Bild Campagnolas zunächst nur wenig. Nach Marco Boschinis *Le minere della pittura* von 1664 und *I Gioielli Pittoreschi* von 1676, wo einzelne schwer verifizierbare Malereien<sup>47</sup> des Künstlers genannt wurden, übernahm auch Antonio Maria Zanetti 1733 das bewährte Schema der Werkbeschreibung an ihren Standorten.<sup>48</sup> Erst in der späteren Ergänzung von 1771 fand sich ein kurzer monographischer Vermerk. Einmal mehr rühmte man Campagnola nicht nur als Paduaner Maler sondern definierte nach wie vor seine Rolle als „Schüler und Nachahmer Tizians“ – diesmal wieder ohne Erwähnung der Landschaftszeichnungen. Eine weitere Steigerung erfuhr diese Definition durch den Zusatz, Domenico habe sogar den Neid des großen Meisters auf sich gezogen: „(...) *Degnissimo discepolo*

---

<sup>42</sup> Vgl. Hadeln 1911, S. 449.

<sup>43</sup> Siehe nachfolgende Anm. 118-120 u. 168.

<sup>44</sup> Basan 1767, Bd. 1, S. 102.

<sup>45</sup> Basan 1775, S. 44, Nr. 256, 257, 258 (Campagnola), S. 120-121, Nr. 778, 779, 780, 782 (Tizian). – Neben der Kurzbeschreibung Basans von Domenico Campagnola im *Dictionnaire des Graveurs Anciens et Modernes* ist ergänzend noch eine Anmerkung zu Tizian zu erwähnen, mit der das weite Feld der Druckgraphik nach Tizian angesprochen wurde, indem man traditionell viele Bilderfindungen auf den Meister zurückführte: „(...) *On lui attribue la gravure de quelques beaux paysages qui sont de son dessin, (...).*“ – Basan 1767, Bd. 2, S. 508-509.

<sup>46</sup> Vgl. vorangegangene Anm. 31 und den Abschnitt zu Mariette im Kapitel *Campagnolas Landschaften in historischen Sammlungen: Eine Auswahl*.

<sup>47</sup> Boschini 1664, S. 524. – Boschini 1676, S. 74.

<sup>48</sup> Zanetti 1733, S. 445, 458.

*e imitatore di Tiziano giunse a destar invidia nell' istesso Maestro (...).*<sup>49</sup> Damit begründete Zanetti eine Art Topos, dessen erste Spuren im bereits erwähnten komischen Heldengedicht *L'Asino* von 1652 zu finden waren und das die kunsthistorische Betrachtung der beiden Künstler wesentlich beeinflusste.<sup>50</sup>

Giovanni Battista Rossetti beanspruchte Campagnola hingegen 1765 nach alter Tradition als Paduaner Meister – *„Domenico Campagnola Padovano, non Veneziano, come alcune suppongono“* – der öffentliche und private Räume ausgestaltete.<sup>51</sup> In den Werknennungen betonte Rossetti einerseits die Nähe zu Tizian wie beispielsweise in der Scuola del Santo<sup>52</sup>; andererseits hielt er die monumentalen Fresken der Scoletta del Carmine ebenfalls für Arbeiten Campagnolas – und erkannte darin noch nicht den Stil von Stefano dall'Arzere.<sup>53</sup> Offenbar kündigte sich hier eine weitere Verdrängung eines jüngeren Künstlers durch einen besser bekannten an. Erst in der neueren Forschung gelang es, Stefanos Werk zumindest teilweise zu rekonstruieren.<sup>54</sup> Doch Campagnola wurde von Rossetti selbst als Porträtist (!) geschätzt und in dieser Gattung sogar unmittelbar nach einem Landschaftsspezialisten wie Paul Bril genannt – als ob Domenico keine andere künstlerische Reputation gehabt hätte.<sup>55</sup> Erst in die überarbeitete Ausgabe seines Stadtführers von 1780 lies Rossetti vermutlich französische Erkenntnisse zur Zeichnung Campagnolas einfließen:

*„Questo valente Artefice fu sì fatto Scolare, ed imitatore di Tiziano, che arrivò perfino a destar invidia a quel gran Maestro. (...) Nelle sue opere si ammira una particolare diligenza, tanto ad olio, come a fresco; e ciò non ostante è di bel tocco, di gran forza nel colorito, eccellente nel paesaggio sul gusto Tizianesco, cosicchè i suoi paesi vengono*

<sup>49</sup> Zanettis Beschreibung lautet im Wesentlichen: *„Domenico Campagnola Padovano è fra gli eccellenti Pittori di quella età, per il bel dipingere non meno che per le composizioni. Degnissimo discepolo e imitatore di Tiziano giunse a destar invidia nell' istesso Maestro, di che testimonio far possono le molte e belle opere che in Padova ei lasciò. (...)“* – Zanetti 1771, S. 220.

<sup>50</sup> Bei diesem Topos, dem entsprechend Campagnola den Neid Tizians auf sich zog, lässt sich schwer zwischen „Dichtung und Wahrheit“ unterscheiden, vermutlich ist von Ersterem auszugehen. Denn bisher existieren keine schlüssigen Anhaltspunkte oder gar Dokumente, die in das künstlerische Naheverhältnis von Campagnola und Tizian Licht bringen könnten. Dies schließt auch die Spekulation zu Campagnolas Aufenthalt in Tizians Werkstatt als möglichem Schüler ein. Zanettis Formulierung hielt sich lange Zeit und diente einmal mehr dafür, stilistische Abhängigkeiten von Tizian zusätzlich zu kommentieren. – In der Literatur des 18. Jahrhunderts finden sich ähnliche Formulierungen nach Zanetti bei: Rossetti 1780, S. 9. – Brandolese 1795, S. 268 sowie später bei: Bartsch 1802-1821, Bd. 13, S. 377. – Erste Kritik an dieser traditionellen Beschreibung findet sich 1864 bei Galichon. Siehe dazu den Abschnitt *Eine neue Wertschätzung Campagnolas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* in diesem Kapitel.

<sup>51</sup> Rossetti 1765, S. 9 sowie einzelne Werkzuschreibungen: S. 11, 86, 88, 291, 295, 313, 325.

<sup>52</sup> *„L'ultimo quadro sopra la porta mostra il miracolo del Santo, che risuscita il Fanciullo Parasio affogato: è opera di Domenico Campagnola: che da alcuni viene creduta di Tiziano.“* – Rossetti 1765, S. 88.

<sup>53</sup> Rossetti 1765, S. 113.

<sup>54</sup> Die wesentlichen Schritte der Neuzuschreibungen unternahmen Ballarin und Saccomani. Ihre Untersuchungen zu Stefanos künstlerischem Profil und einzelnen seiner Werke publizierte man im Rahmen eines Ausstellungskatalogs: Kat. Ausst. Padua 1991, S. 159-170.

<sup>55</sup> Rossetti 1765, S. 313-314: *„(...) uno squisito paesetto di Paolo Brilli, Fiamingo il quale fu inciso in rame da'Sadeler. Si ammira un Ritratto di una Dama della lor Casa, opera eccellente di Domenico Campagnola, che gareggia con Tiziano.“* – Als eigenhändiges Werk Campagnolas um 1560 wird das „Porträt einer Frau mit Buch und der Darstellung der Allegorie der Fortezza“ (Inv. Nr. 2482, Öl/Lw., 102 x 97 cm) eingeordnet, das sich in den Musei Civici von Padua befindet. Zu diesem Porträt siehe Saccomani in: Kat. Ausst. Padua 1991, S. 254, Nr. 183, m. Abb.

*sovente battezzati per opere di Tiziano. Egli fu soprattutto un ottimo disegnatore; (...)*<sup>56</sup>

Zum ersten Mal seit Mariettes Beobachtungen von 1741 erhielt Campagnola eine tiefer gehende Bewertung als Künstler, bei der man ihn traditionell als Schüler und Nachahmer Tizians sah und gleichzeitig auch beim Topos des „*gran Maestro*“ als neidvollem Zeitgenossen blieb. Bemerkenswert ist vor allem, dass diesmal nicht nur die Öl- und Freskomalerei sondern insbesondere die Landschaftsdarstellung nach tizianeskem Geschmack beurteilt wurde. Offenbar hatte man erkannt, dass Domenico darin so exzellent war, dass seine Landschaften für Werke Tizians gehalten werden konnten – kurz, für Rossetti war Campagnola in erster Linie ein „*ottimo disegnatore*“.

1789 vollzog Carl Heinrich von Heineken mit seinem *Dictionnaire des Artistes dont nous avons des Estampes* einen großen Schritt in Richtung wissenschaftlicher Aufarbeitung des druckgraphischen Œuvres Campagnolas.<sup>57</sup> Von Heineckens groß angelegtem Werk wurden aber nur vier Bände von A-D gedruckt, obwohl das Manuskript<sup>58</sup> vollständig vorlag als der Verfasser 1791 starb. Erst durch Adam Bartschs beeindruckendes Verzeichnis *Le Peintre Graveur*, das im Zeitraum zwischen 1802 und 1821 entstand, wurde Heineckens Opus – auch hinsichtlich der Vollständigkeit – weit übertroffen.<sup>59</sup> Heinecken lieferte den Kennern seiner Zeit und der nachfolgenden Generationen den ersten publizierten Katalog der Stiche Campagnolas und nach dessen Vorlagen, mit dem eine neue Grundlage für die weitere kunstgeschichtliche Bearbeitung geschaffen wurde. Dafür kompilierte er die Erkenntnisse von Mariette, mit dem er in Kontakt stand. Besonders umfangreich fiel seine Beschreibung jener druckgraphischen Landschaften aus, deren Entwürfe man Campagnola zugeschrieben hatte um sie damit hauptsächlich von Tizian zu trennen. Darunter befanden sich bereits die frühesten Reproduktionsstiche von Luca Bertelli und Girolamo Porro. In summarischer Nennung werden spätere Radierungen des „*Recueil Jabach*“ und des Comte de Caylus aufgelistet.<sup>60</sup>

In Italien bildete schließlich 1795 die Zusammenstellung *Pitture, sculture, architettura ed altre cose notabili di Padova* von Pietro Brandolese einen wichtigen Prolog zur Kunstwissenschaft des 19. Jahrhunderts.<sup>61</sup> Brandolese folgte zwar dem historisch bewährten Schema der Beschreibung von Denkmälern und ihren Künstlern in Padua – und übernahm dabei auch alte Formulierungen seiner Vorgänger – nannte aber auch erstmals Datierungen nach eigenen Beobachtungen für die

<sup>56</sup> Rossetti 1780, S. 9-10. – Siehe außerdem: Zani 1820, S. 342.

<sup>57</sup> Heinecken 1789, S. 545-548.

<sup>58</sup> Heinecken verfasste dreißig Manuskriptbände, die alle bekannten Künstler enthielten. Die ersten vier Bände wurden zwischen 1778 und 1790 publiziert. Der letzte davon endet mit Diziani; ansonsten ging kein weiterer in Druck. Nach dem Tod Heineckens gelangte das Manuskript in das Dresdner Kupferstichkabinett; seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs gilt es als verschollen.

<sup>59</sup> Bartsch 1802-1821, Bd. 13, S. 377-383 (Domenico Campagnola) und Bd. 16, S. 93-101 (Tiziano Vecellio).

<sup>60</sup> Heinecken 1789, S. 548 – Zum „*Recueil Jabach*“ und den Radierungen von Caylus siehe das Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>61</sup> Brandolese 1795.

Campagnola zugeschriebenen Malereien. Die angeführten Werke betreffen zweiundzwanzig Kirchen und religiöse Institutionen, vier städtische Gebäude und fünf private Aufträge. Zu einer außergewöhnlichen und wertschätzenden Formulierung fand Brandolese im abschließenden Künstlerindex, die er teilweise von Zanetti entlehnt hatte:

*„Campagnola Domenico, Pad., degnissimo discepolo, imitatore, ed emulo di Tiziano, onde giunse a destar invidia allo stesso Maestro. Fu ottimo disegnatore, Pittore diligente, e valentissimo nel Paesaggio. Le molte opere che in Padova lasciò, e varie colorite in concorrenza del Maestro bastano per riporlo fra gli eccellenti Pittori del buon Secolo, fin dopo la metà del quale ei visse. (...)“<sup>62</sup>*

In einer Fußnote ergänzte Brandolese dazu noch: *„Il Ms. Anonimo Zen chiama questo Pittore Domenico Venetiano allevato da Julio Campagnola, Il che ci fa pensare che il cognome di Campagnola potesse forse essere adottivo a Domenico. Notisi che l’Anonimo scrivea dal 1530 al 43. vale a dire nel fiorire di questo Pittore.“<sup>63</sup>* – Aussagekräftig ist hier die Bewertung Domenicos als tüchtiger und patenter Landschaftler, der höchstwahrscheinlich von Giulio Campagnola adoptiert wurde und nach den Angaben eines „Anonimo“ zwischen 1530 und 1543 seine künstlerische Blüte erlebte. Gleichzeitig gab man dem Künstler erneut die Rolle eines besonders würdigen Schülers (*discepolo*), Nachahmers (*imitatore*) und gar Nacheiferers (*emulo*) Tizians – wiederum im Sinne eines Konkurrenten. Dieses etwas einseitige und teilweise negative Profil im Schatten des großen Meisters war nun längst etabliert. Es legte eine künstlerische Rangordnung zwischen den beiden fest, hielt sich hartnäckig während des 19. Jahrhunderts und beeinflusst bis heute die Forschung.

### ***Eine neue Wertschätzung Campagnolas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts***

Die sich entwickelnde Kunstwissenschaft brachte zunächst verschiedene Publikationen hervor, die Campagnola historiografisch oder lexikalisch berücksichtigten<sup>64</sup>, wie beispielsweise die erste Veröffentlichung von Pierre-Jean Mariettes sechsbändigem *Abecedario* in den Jahren 1851 bis 1860.<sup>65</sup> Sie enthalten die frühesten Bewertungen Campagnolas als Landschaftszeichner, die heute als kennerschaftlich oder pseudowissenschaftlich zu bezeichnen sind. Wenig später erschien Johann David Passavants *Le Peintre-Graveur*<sup>66</sup> gleichsam als Supplement zum

---

<sup>62</sup> Brandolese 1795, S. 268.

<sup>63</sup> Ebenda, S. 269, Anm. a).

<sup>64</sup> Beispielsweise in: Zani 1820, S. 245, 337-344 oder Nagler 1858-1879, Bd. I (1858), S. 940, Nr. 2228; Bd. II (1860), S. 393-398, Nr. 1004.

<sup>65</sup> Chennevières-Montaignon 1851-1860.

<sup>66</sup> Passavant 1860-1864, Bd. 5, S. 167-173 (Domenico Campagnola). Zu Tizian gibt es bei Passavant kein eigenes Kapitel. Vgl.: Bd. 6, S. 249 (Künstlerregister).

Verzeichnis von Bartsch, in dem Campagnola nur kurz erwähnt wurde.<sup>67</sup> 1864 verfasste schließlich Émile Galichon den ersten monographischen Aufsatz über die Druckgraphik Campagnolas.<sup>68</sup>

Galichon interpretierte darin die für „*Domenico Veneziano*“ überlieferte Bezeichnung „*allevato*“ als Hinweis auf die künstlerische Ausbildung bei Giulio Campagnola und kritisierte die oftmals wiederholte Behauptung der Eifersucht Tizians auf den jungen Domenico.<sup>69</sup> Gleichzeitig schenkte er aber Mariettes – heute nicht mehr haltbarem – Verweis auf Campagnolas Tätigkeit 1511 in der Scuola del Santo an der Seite Tizians immer noch Glauben.<sup>70</sup> In Anlehnung an die Erkenntnisse des 18. Jahrhunderts kam er schließlich bei Campagnolas Werken und ihrer Rezeption zu der wichtigen Feststellung, dass man kaum Gemälde von ihm kenne<sup>71</sup>; ganz in Gegensatz zu seinen Federzeichnungen, die bekanntlich schon in der Dichtung des späten 16. Jahrhunderts gepriesen und später auch von Antoine Watteau in Form von Kopien bewundert wurden.<sup>72</sup>

Im Resümee bezeichnete Galichon Mariettes Erkenntnisse als möglichen Schlüssel zur kritischen Händescheidung;<sup>73</sup> bei Campagnolas Interpretation der Natur fand Galichon zu einem geradezu euphorischen Urteil, das er in der älteren Reproduktionsgraphik bestätigt sah:

<sup>67</sup> Trotz aller Ungewissheit bezüglich der Biographie übernahm auch Passavant die tradierte „Rollenverteilung“ für Campagnola und Tizian mitsamt dem Topos des künstlerischen Neides: „(...) nous savons seulement qu'il a été un des premiers élèves du Titien et que ses talents, hors ligne, avaient même reveillé la jalousie de son maître.“ – Passavant 1860-1864, Bd. 5, S. 167 – Dennoch fasste er Campagnolas Leistung objektiver zusammen. Nach Passavants Ansicht zeige der Künstler in seinen Bildern großartige Kompositionen und eine ordentliche Zeichnung – wengleich seine Farben etwas schwer ausfielen. Vor allem in der Landschaft zeichne sich Campagnola aus. Derartige Werke wurden schon durch die alten Beschreibungen Michiels überliefert oder später in der französischen Reproduktionsgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts festgehalten: „Dans ses tableaux il se montre grandiose dans la composition et ferme dans le dessin quoique son coloris soit, pour l'époque, un peu dur. Il se distingue surtout dans le paysage et l'anonimo de Morelli mentionne plusieurs pièces à la détrempe et à la plume qui se sont conservées jusqu'à nos jours et qui ont été gravées par Corneille, Massé, Pesne et Caylus.“ – Passavant 1860-1864, Bd. 5, S. 167.

<sup>68</sup> Galichon 1864, S. 456-461 und S. 536-553.

<sup>69</sup> Ebenda, S. 458 u. Anm. 1.

<sup>70</sup> In Ermangelung von Dokumenten zur Biographie Campagnolas hielt sich das Jahr „1511“ lange als Orientierungspunkt für die Rekonstruktion seiner künstlerischen Schaffenszeit und implizierte ein Geburtsjahr vor 1500, meistens nahm man um 1482, 1484 oder um 1488 an. – Noch Georg Gronau ging 1904 in seiner Tizian-Monographie von diesem Jahr 1511 und einem Arbeitsverhältnis zwischen Campagnola und Tizian in dieser Zeit aus. In dieser Publikation konstatierte er aber auch – nach den radikalen Neuzuschreibungen Morellis am Ende des 19. Jahrhunderts: „There can be no doubt that he never drew much, and so the number of drawings by his hand that are known scarcely exceed a dozen. Many more than this are attributed to him in public collections; but a large portion of these sketches come from his imitator, Domenico Campagnola.“ – Gronau 1904, S. 244-245. – Hind hingegen bezweifelte, dass Domenico im Jahr 1511 Tizian in Padua assistierte; stattdessen ging er davon aus, dass der Künstler im Jahr 1500 geboren worden war. – Hind 1938-1948, Bd. V, S. 207.

<sup>71</sup> Galichon stellte fest, dass nur wenige Staffeleibilder Campagnolas bekannt seien; vielleicht weil er solche nicht gemalt habe oder seine Gemälde unter berühmten Namen in den Sammlungen zu finden seien. – „Les peintures que nous venons de signaler forment à peu près l'ensemble des œuvres du Campagnola. On ne connaît guère de lui de tableaux de chevalet, soit qu'il n'en ait point fait, soit plutôt qu'ils aient pris place dans les collections sous des noms plus célèbres.“ – Galichon 1864, S. 460.

<sup>72</sup> Ebenda, S. 461. – Die Kopien des Antoine Watteaus werden im Kapitel über die Rezeption näher besprochen.

<sup>73</sup> Galichon bezog sich auf Mariettes grundlegende Beobachtungen wie folgt: „Les paysages du Campagnola sont d'ailleurs faciles à reconnaître de ceux du Titien au feuillé des arbres. Tandis que, chez le Titien, des travaux très-variés et exprimés d'un crayon libre font bien sentir les diverses espèces d'arbres, on trouve, dans Campagnola, une monotonie de facture et de formes qui trahit plus une pratique habile qu'une étude attentive de la nature.“ – Galichon 1864, S. 548.

*„Domenico Campagnola fut un artiste d'une nature exubérante (...) Quant aux paysages du Campagnola, ils sont superbes. De tout temps ils ont été fort appréciés; aussi Poro, Pène, Massé, Corneille, Caylus, se sont-ils plu à les propager par leurs gravures. Ils montrent une grande manière de voir et d'interpréter la nature, et nous ne pouvons mieux faire pour les apprécier que de reporter le lecteur au jugement qu'en a fait Mariette.“<sup>74</sup>*

Zwei Jahre später, 1866, veröffentlichte Frédéric Reiset als damaliger Konservator für Graphik und Malerei des Louvre eine aufschlussreiche Zusammenfassung des Inventars der Zeichnungen sowie ein kleines Künstlerporträt Campagnolas.<sup>75</sup> In seiner Aufstellung galten 47 Blätter als gesichert, weitere 13 schrieb man ihm zu und fügte noch 10 Kopien nach seinen Werken an.<sup>76</sup> Dem standen 36 Zeichnungen gegenüber, die als Tizian geführt wurden, dem man noch 7 weitere zuschrieb sowie 25 Kopien und 14 Exemplare aus seinem Kreis.<sup>77</sup> Trotz der reichen Bestände des Louvre und der bemühten Klassifizierung fiel die Auswahl der Exponate im Falle Campagnolas enttäuschend aus. Lediglich ein ihm zugeschriebenes Figurenblatt in Rötel<sup>78</sup> wurde ausgestellt – vermutlich weil man es der Sammlung Crozat zuordnete. Auf seine Rückseite war ein weiteres Blatt mit einer gestochenen Kartusche geklebt, in die man mit der Feder eine Künstlerbeschreibung Campagnolas eingefügt hatte (Abb. 1).<sup>79</sup>

Eine Landschaft und zwei Figurenzeichnungen, die heute als Werke Campagnolas anerkannt sind, befanden sich nach wie vor bei Tizian.<sup>80</sup> Allerdings wurde Campagnolas Profil im Appendix beschrieben, der dem damaligen Wissensstand entsprach. Reiset stellte darin nüchtern fest, dass es keinen Beweis für ein Meister-Schüler-Verhältnis zwischen Tizian und Campagnola gäbe; allerdings ist an dieser Aussage deutlich zu erkennen, dass der Konservator von der vorangegangenen Kunsthistoriografie abhängig war, da er Domenico ohne größeren Zweifel „*en concurrence*“ mit Tizian in der Scuola del Santo sah.<sup>81</sup> In Kenntnis des „*Recueil Jabach*“ und von Mariettes Beobachtungen wies Reiset abschließend darauf hin, dass Campagnola als großer Landschaftskünstler zahlreiche Blätter hinterlassen habe, die eine große Ähnlichkeit mit denen Tizians zeigte. Zudem erkannte man, dass die landschaftlichen Sujets Campagnolas früher als

<sup>74</sup> Ebenda, S. 552.

<sup>75</sup> Reiset 1866.

<sup>76</sup> Ebenda S. LXIII.

<sup>77</sup> Ebenda S. LXVI.

<sup>78</sup> Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4774 Recto. – Das Werk ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/7092-Scene-mythologique>

<sup>79</sup> Reiset 1866, S. 48-49, Nr. 143. – Die Künstlerbeschreibung in der Kartusche (Inv. Nr. 4774.2) befand sich rückseitig auf der Montierung der Zeichnung Inv. Nr. 4774 und lautet: „*Domenico Campagnola / Veneziano scolaro del fa / moso Tiziano, lasciò belle / memorie dalla sua mano di / pinte in varie chiese, e Pala / gi. Lavorò con diligenza à / olio, ed à fresco : toccò i paesi / per eccellenza alla Tizianes / ca: non si trova di qual / anno nascese, ò morissé / si trovano però opere sue / intagliate nell' anno / 1518.*“ – Die Zeilen gehen bis auf den letzten Abschnitt („*non si trova di qual / anno nascese, ò morissé / si trovano però opere sue / intagliate nell' anno / 1518.*“) auf Pellegrino Antonio Orlandis *Abecedario pittorico* von 1704 (S. 133) zurück. Die Handschrift kann daher nicht aus dem 17. Jahrhundert stammen.

<sup>80</sup> Dabei handelte es sich um folgende Zeichnungen: Apostelgruppe (Inv. Nr. 5516, **Abb. 44**), Urteil des Paris (Inv. Nr. 5519, **Kat. Nr. 63**) und Landschaft mit der Entführung der Europa (Inv. Nr. 5526, **Kat. Nr. 232**). – Reiset 1866, S. 123-124, Nr. 374, 375, 379.

<sup>81</sup> Reiset 1866, S. 205-206. – Crowe-Cavalcaselle 1877, Bd. I, S. 108, Anm. 60-63.

Holzschnitte, später in Form der „*fac-simile*“ von Corneille, Massé, Pesne und Caylus verbreitet wurden.<sup>82</sup>

Richtungsweisend war schließlich die umfangreiche Monographie über Tizian von Joseph Archer Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle von 1877, die sich in zwei Bänden auf insgesamt über 800 Seiten dem Leben und Werk des Meisters widmeten und auch Überlegungen zu Campagnola anstellten. Biografisch ging man aufgrund von Mariettes Hinweis nach wie vor davon aus, dass Domenico ab 1511 „*Tizians Hilfsgenosse*“ war und beständig an dessen Seite in Padua arbeitete.<sup>83</sup> Gleichzeitig konstatierten die Autoren das bestehende Problem und das „kunstgeschichtliche Stigma“ Campagnolas mit deutlichen Worten:

*„Über diesen Künstler lässt sich zwar Manches aus den paduanischen Annalen ersehen, jedoch über Geburt und Tod desselben waltet die gewöhnliche Dunkelheit. Sein bester Anspruch auf Beachtung besteht in seiner Verbindung mit Tizian, dessen Stil als Colorist und Landschaftsmaler er trotz schlechter Zeichnung und noch schlechterer Composition glücklich nachahmte.“<sup>84</sup>*

Dementsprechend vermuteten die Autoren bei der Besprechung der Tizian-Fresken in der Scuola del Santo sogar Campagnolas Beteiligung in der „Wunderszene des sprechenden Neugeborenen“, vermissten aber die „*Anmuth des landschaftlichen Beiwerkes*“, das in ihren Augen weder etwas von seiner noch von Tizians Fähigkeit vermittelt.<sup>85</sup> Die Autoren verwendeten noch rund drei Seiten für „*Tizian's Landschaften*“, in denen sie die bisherigen Ausführungen von Lomazzo und Ridolfi aufgriffen und dazu feststellten:

*„In farbigen Gemälden freilich spiegelt sich diese Auffassung der stillen Natur für uns nicht mehr ab. Aber zahlreiche Radierungen und Zeichnungen beweisen, wie gern Tizian sich mit solchen Vorwürfen beschäftigt haben würde, hätte das Publikum ihren Werth zu würdigen verstanden. (...) Noch charakteristischer und bedeutender aber erscheinen Zeichnungen, auf welchen die mannigfaltigsten Einzelheiten aus der leblosen Natur aufs Papier gebracht sind.“<sup>86</sup>*

Offenbar wurde hieraus geschlossen, dass Landschaften selbst in den Gemälden nur eine untergeordnete Akzeptanz beim Publikum des 16. Jahrhunderts gefunden hätten, selbst wenn

<sup>82</sup> „*Le Campagnole était aussi un grand paysagiste. De nombreux dessins de sa main, présentant une grande analogie avec ceux du Titien, et composés de sujets champêtres, ont été anciennement gravés en bois ou en „fac-simile“, par Corneille, Massé, Pesne et Caylus.*“ – Reiset 1866, S. 206.

<sup>83</sup> Crowe–Cavalcaselle 1877, Bd. I, S. 108.

<sup>84</sup> Ebenda, Bd. I, S. 109.

<sup>85</sup> „*Nun war Campagnola seltsamer Weise neben seinen übrigen trefflichen Eigenschaften gerade um deswillen besonders geschätzt, weil er zu denen gehörte, welche der Landschaft einen selbständigen Kunstcharakter zu geben wussten. Trotzdem ist hier weder von seiner noch von Tizian's Fähigkeit nach dieser Richtung hin etwas zu merken.*“ – Crowe–Cavalcaselle 1877, Bd. I, S. 114–115. – Beim Fresko mit dem „Eifersüchtigen Ehemann (Mordszene)“ fiel das Urteil für den Figurenhintergrund hinsichtlich Tizian ähnlich aus: „*Die beiden Gruppen sind nur durch einen formlosen Erdhügel getrennt, der eher dem Versatzstück eines Schauspiels als dem Werke eines solchen Meisters gleicht.*“ – Crowe–Cavalcaselle 1877, Bd. I, S. 116–117.

<sup>86</sup> Ebenda, Bd. II, S. 547

die Gemälde von Tizian stammten. Dennoch sahen die beiden Autoren keinen Widerspruch darin, die erhaltenen landschaftlichen Druckgraphiken und Zeichnungen mit seinen Namen unmittelbar zu verbinden. Bei der Druckgraphik schenkte man – wie so oft – den Tizian-Zuschreibungen Glauben, die von Stechern und Verlegern in den Druckplatten hinterlassen wurden. Bei den Zeichnungen verschaffte man sich – Dank der fortschreitenden fotografischen Reproduktionen, etwa von Adolphe Braun<sup>87</sup> – langsam einen Überblick über das Material, beließ die Bilderfindung aber letztlich mit eher unkritischer Beschreibung beim berühmten Venezianer. Auch Mariettes Erkenntnisse in der Gattung der Landschaftsfederzeichnung wurden noch nicht umfassend und kritisch weiterverfolgt. Und so schlich sich bezeichnenderweise bei manchem Werkbeispiel – ob der scheinbar schwankenden zeichnerischen Qualität – eine nachvollziehbare Verwunderung ein. Beispielsweise bei der Louvre-Zeichnung einer „Landschaft mit der Entführung der Europa“ (Kat. Nr. 232)<sup>88</sup>, die heute als eigenhändige Arbeit Campagnolas anerkannt ist: *„Muss man eingestehen, dass Tizians Dolomiten öfter in der Form übertrieben und in der Komposition unnatürlich, das Laubwerk seiner Bäume ziemlich conventionell ist, so haben die Zeichnungen, vornehmlich die Federskizzen, überraschend wirksame und oft ungemein poetische Behandlung.“*<sup>89</sup>

Ganz im Bann dieser Sichtweise, bei der Tizian – ausgehend von seiner Malerei – fast über alle anderen künstlerischen Leistungen gestellt wurde, blieb Campagnola in seiner Eigenständigkeit und Spezialisierung weitgehend unerkannt und unbeachtet. Dies zeigt sich auch im Verzeichnis *„der nach tizianischen Gemälden und Zeichnungen vorhandenen Reproduktionen“* – darunter auch eine beachtliche Gruppe von Landschaften – das Carl Ruland für den Anhang im zweiten Band der Tizian-Monographie erstellte.<sup>90</sup> Dieser Fundus setzte sich größtenteils aus Druckgraphiken zusammen, die aufgrund ihrer Bezeichnungen in der Platte überwiegend Tizian gegeben wurden und aus wenigen Zeichnungen, bei denen man bereits auf die fotografischen Abbildungen von Adolphe Braun zurückgreifen konnte. Die Verfasser wussten darum, dass damit nicht einmal eine annähernde Vollständigkeit des Materials erreicht war. In erster Linie verstanden sie diese Zusammenstellung als Ausgangspunkt für eine kritische Sichtung durch die nachfolgenden Kunsthistoriker und Sammler.

<sup>87</sup> Vgl. nachfolgende Anm. 93.

<sup>88</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5526.

<sup>89</sup> Crowe–Cavalcaselle 1877, Bd. II, S. 548.

<sup>90</sup> Ebenda, Bd. II, S. 823-827, XII. Landschaften. – Das Verzeichnis führt rund 51 verschiedene Landschaften und ihre teilweise mehrfachen druckgraphischen Fassungen an und verweist auch auf die wichtigsten „Suiten“ für den *„Recueil Jabach“*, die Auflagen von Pierre Mariette II. und seinen wahrscheinlichen Stecher Moyse-Jean Bapiste Fouard oder die 24-teilige Serie, die Herman de Neyt zwischen circa 1630 und 1642 in Antwerpen veröffentlichte.

## **Morellis Methode und der Bruch im Tizian-Bild**

Giovanni Morelli leitete 1880 die vergleichende und stilkritische Kunstwissenschaft ein wie man sie – verbessert und stark modifiziert – teilweise noch heute praktiziert. Anhand der engen Verbindung Tizian-Campagnola zeigte Morelli ein neues Problembewusstsein, da er erstmals mit seiner ihm eigenen Methode versuchte, „*sichtbare und charakteristische Merkzeichen*“ zu ermitteln, mit denen „*selbst der Laie die Zeichnungen des Campagnola zu erkennen im Stande ist.*“<sup>91</sup> Morellis Zugang war selbstbewusst, streckenweise apodiktisch und zusammen mit einem erfrischend „lockeren“ Ton wirkt vor allem sein Exkurs über Campagnola noch heute wie ein erlösendes Patentrezept. Wie nachfolgende Forschungsergebnisse zeigen, irrte Morelli in einigen seiner Bestimmungen gewaltig und auch seine Form des Stilvergleichs ist heute weitgehend überholt. Bemerkenswert bleibt jedoch sein radikaler Umgang mit traditionellen Zuschreibungen an Tizian, dem er nur 12 Blätter gab.<sup>92</sup> Als Hilfsmittel, um seine Zuschreibungen zu argumentieren, griff er – mehr als andere vor ihm – auf die Braun’schen Reproduktionen zurück, mit deren Hilfe die Kunst in den Museen in vollkommen neuer Form erschlossen wurde und bildlich verfügbar war.<sup>93</sup> Morelli erkannte bereits 1880 in der ersten Ausgabe seiner Schrift *Die Werke Italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch* das Problem in Campagnolas zeichnerischem Œuvre sehr klar: „*Domenico Campagnola ist derjenige unter den Venezianern, welcher vielleicht am meisten mit Tizian verwechselt wird, zumal in seinen Handzeichnungen.*“<sup>94</sup> In den nachfolgenden *Kunstkritischen Studien* von 1891 erweiterte er die Zuschreibungsfrage auch hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Campagnola und Giorgione<sup>95</sup> und entschied sich schließlich fast programmatisch dazu, eine Lanze für Campagnola zu brechen:

*„Dieser nicht uninteressante phantasiereiche Künstler, dessen fein ausgeführte Federzeichnungen mit phantastischen Landschaften bereits in den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts von den venetianischen Kunstfreunden geschätzt und gesammelt wurden und dessen der Anonymus des Morelli vielfach erwähnt, ward vom Glanze seines gewaltigen Zeit- und Arbeitsgenossen Tizian so vollkommen verdunkelt und in Schatten gestellt, dass man ihm bis auf die neueste Zeit nicht nur nicht die Anerkennung gezollt hat, die er mir wirklich zu verdienen scheint, sondern ihn auch ganz und gar verkannt hat.“*<sup>96</sup>

<sup>91</sup> Morelli 1891, S. 375.

<sup>92</sup> Dabei ließ Morelli jedoch die Zeichnungen im Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi in Florenz unberücksichtigt.

<sup>93</sup> Die Braun’schen Kataloge der angefertigten Reproduktionen von verschiedensten Kunstwerken erschienen ab 1886. Vgl. die erfassten Zeichnungen von Giorgione, Tizian oder Domenico Campagnola in einer späteren Katalogausgabe: Braun 1896, S. 103 (Domenico Campagnola), S. 269-271 (Giorgione), S. 664-671 (Tizian).

<sup>94</sup> Morelli 1880, S. 226.

<sup>95</sup> Morelli 1891, S. 293: „(...) da dieser Meister wie kein anderer theils den Giorgione theils den giorgionisirenden Tizian aufs täuschendste nachzuahmen wusste, sodass man sich nicht wundern darf, in fast allen Sammlungen seine schönen, geistreichen Federzeichnungen entweder dem Giorgione, weit öfterer jedoch dem Tizian zugeschrieben zu sehen.“ – Siehe dazu auch die Listung zu Giorgione im oben zitierten Braun’schen Katalog (S. 269-271).

<sup>96</sup> Morelli 1891, S. 372 – Nach einigen Werkbeispielen und der Aufzählung der „charakteristischen Merkzeichen“ für Campagnola wiederholte Morelli das Grundproblem nochmals knapp: „Die bei weitem grösste Anzahl der Federzeichnungen unsers Meisters wird jedoch, wie wir soeben gesehen, dessen Vorbilde Tizian zugeschrieben.“ – Morelli 1891, S. 376.

Morellis kritische Sichtung der Handzeichnungen italienischer Meister nach Braun'schen Aufnahmen wurde bald darauf, in den Jahren 1892 und 1893 in vierzehn Abschnitten in der *Kunstchronik*<sup>97</sup> veröffentlicht, um den „*Kunsthistorikern und Kunstfreunden einen Dienst zu erzeigen*.“<sup>98</sup> Die „*Kritik Morelli's*“ ist eine protokollarische Bestandsaufnahme, die manchmal die Züge eines modernen Gedichts trägt, aber einmal mehr das stete Hinterfragen traditioneller Zuschreibungen widerspiegelt – auch bei den Landschaften von Campagnola und Tizian.

Nachdem Pasquale Ferri 1890 den ersten Museumskatalog<sup>99</sup> von Campagnola- und Tizian-Zeichnungen publizierte und dabei vermutlich bereits Morellis radikale Neuzuschreibungen mitberücksichtigte, lieferte Ernst Zimmermann mit seiner Leipziger Dissertation *Die Landschaft in der venezianischen Malerei bis zum Tode Tizians* von 1893 die erste überblicksmäßige Studie zur venezianischen Landschaftsmalerei.

Zimmermann stellte bei Campagnolas Entwicklung fest, dass er die Landschaft erst für sich in Beschlag nahm, nachdem er die Druckgraphik weitgehend aufgegeben und sich verstärkt der Federzeichnung zugewandt hatte.<sup>100</sup> Für diese Spezialisierung führte Zimmermann eine Werkreihe an und charakterisierte noch ergänzend die selbstständigen Landschaftsblätter.<sup>101</sup> Insgesamt gelang es ihm durchaus, die qualitativen Unterschiede von Campagnolas Zeichnungen – wenn man so will an Mariettes Erkenntnisse anschließend – zu objektivieren. Einen Grund dafür vermutete er in folgendem Umstand:

*„Vielen dieser Mängel erklären sich durch die Flüchtigkeit und Eile, mit welcher er diese Federzeichnungen und Vorlagen für den Holzschnitt entwerfen musste, da sie zu seiner Zeit sehr beliebt waren und, wie ihre grosse Anzahl beweist, vielfach gewünscht worden sind. Auch in den folgenden Jahrhunderten, selbst zu unserer Zeit, haben sie sich eines grossen Beifalls erfreut, der zum Teil wohl der Verwechslung mit Tizian zu danken ist.“*<sup>102</sup>

Zimmermann schloss seine Ausführungen mit der Feststellung, dass man sich heute kein Bild mehr von Campagnola als „*Schöpfer von Landschaftsgemälden*“ machen könne – so wie es schon

---

<sup>97</sup> Morelli 1892-1893.

<sup>98</sup> So die Worte von Edward Habich in der Einleitung zu Morellis umfangreichen Zusammenstellungen. – Morelli 1892-1893, Heft 17, S. 289.

<sup>99</sup> Ferri 1890, S. 222-223 (Domenico Campagnola), S. 228-230 (Giorgione), S. 254-257 (Tiziano Vecellio).

<sup>100</sup> Vgl. dazu Zimmermanns Kommentar: „*Zu einer breiteren Naturschilderung jedoch versteht er sich erst, als er den Kupferstich mit dem Holzschnitte und der Federzeichnung vertauscht, wie es die zahlreich erhaltenen Werke dieser Art beweisen. Hier wird die Landschaft zum völlig selbständigen, abgerundeten Bilde und nimmt sogar den einen Kunstzweig, der bisher in der Kunst nur sekundäre Bedeutung gehabt hatte, die Zeichnung, ausschließlich für sich in Beschlag. Nur eine regere Teilnahme des venezianischen Publikums für die Naturdarstellung vermag diese Erscheinung zu erklären.*“ – Zimmermann 1893, S. 148.

<sup>101</sup> Ebenda, S. 150-151.

<sup>102</sup> Ebenda, S. 152.

Marcantonio Michiel 1537 beschrieben hatte – da sie wohl fast gänzlich zerstört sind und „noch völlig einer kritischen Sichtung entbehren.“<sup>103</sup>

### **Die Erweiterung stilkritischen Bewusstseins im 20. Jahrhundert**

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts legte zunächst Paul Kristeller 1907 die erste Studie zu Giulio Campagnola vor, die noch heute – nicht zuletzt wegen der qualitätvollen Reproduktionen – zu den Standardwerken gehört und auch das Verhältnis zwischen Domenico und Giulio berücksichtigt.<sup>104</sup> 1910 lieferte Arthur Mayger Hind den ersten englischsprachigen wissenschaftlichen Beitrag zu Domenico Campagnola. Er versuchte, den künstlerischen Lebenslauf zu objektivieren und ihn von früheren spekulativen Kommentaren zu befreien.<sup>105</sup> Trotzdem gehörte die Jahreszahl „1511“ immer noch zum festen Bestandteil der Biographie Campagnolas und bestimmte weiterhin dessen Verhältnis zu Tizian.<sup>106</sup>

Den ersten größeren lexikalischen Beitrag über den Künstler in deutscher Sprache verfasste Detlev Freiherr von Hadeln 1911 für das *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart*, herausgegeben von Ulrich Thieme und Felix Becker. Neben den damals ungelösten biographischen Fragen und den damit verbundenen malerischen Werken in Padua samt ihrer Chronologie, fasste Hadeln auch für die Druckgraphik die griffigsten Anhaltspunkte und den aktuellen Wissensstand zusammen.<sup>107</sup> Im Bereich der Zeichnungen skizzierte er bereits das neu entstandene Problem der stilkritischen Forschung:

*„Sehr groß ist die Zahl der Zeichnungen C.s, die beinahe ausnahmslos mit der Feder ausgeführt und zwar keine Bildentwürfe oder vorbereitende Studien sind, sondern Selbstzweck. Campagnola ist wohl der erste professionelle Zeichner gewesen. Viele Blätter C.s wurden früher Giorgione, noch mehr dem Tizian zugeschrieben; heute neigt man etwas zu sehr dazu, die ganze Masse geringerer tizianesker Zeichnungen, soweit sie nur in den Motiven irgend etwas mit C. gemeinsam haben, diesem*

---

<sup>103</sup> Ebenda, S. 152 – Im Bereich der Holzschnitte untersuchte Wilhelm Korn 1897 die landschaftlichen Aspekte zwischen Domenico Campagnola und Tizian. Siehe: Korn 1897, S. 65-73. – Korn charakterisierte dafür den Künstler einleitend und merkte dabei an: „Gleichwohl verband eine Generation der das Verständnis für die Natur im Werktagkleide noch nicht aufgegangen war, mit Campagnolas Landschaften schon frühzeitig den Namen Tizians. Wiederholt wurden sie als Zeichnungen seiner Hand mit dem Grabstichel und der Radiernadel vervielfältigt, sodass der wahre Name ihres Schöpfers allmählich ganz in Vergessenheit geriet, Campagnolas Werk aber bis herauf in unsere Tage sich wie ein Schatten an die Fersen seines grossen Lehrmeisters geheftet hat. Morellis Verdienst ist es, die vielfachen Verwechslungen, (...) zuerst aufgedeckt und die Aufmerksamkeit auf die charakteristischen Eigentümlichkeiten seines Stils gelenkt zu haben. Die Ueberschätzung, die Campagnola nach so langer Verdunklung und Verkennung von seiten Morellis widerfahren ist (...), hat Ernst Zimmermann (...) auf das richtige Mass zurückgeführt.“ – Korn 1897, S. 66. Korns Studie bietet jedoch aus heutiger Sicht keinen wesentlichen Erkenntnisgewinn – nicht zuletzt wegen den problematischen biographischen Angaben zu Campagnola und einer gewissen Anti-Morelli-Haltung.

<sup>104</sup> Kristeller 1907, S. 4, 8, 12.

<sup>105</sup> Hind 1910, S. 501-508.

<sup>106</sup> Rund drei Jahrzehnte später veröffentlichte Hind noch das umfassende Verzeichnis „*Early Italian Engravings*“, in dem er den Forschungsstand zu Campagnola aktualisierte. – Hind 1938-1948, Bd. V, S. 189-205 (Giulio Campagnola), S. 207-215 (Domenico Campagnola); Bd. VII, Tafel 770-786 (Giulio Campagnola), Tafel 787-799 (Domenico Campagnola).

<sup>107</sup> Hadeln 1911, S. 449-451.

zuweisen, wobei man vergißt, daß nicht nur C. Tizian imitierte, sondern nun wiederum von anderen nachgeahmt wurde.“<sup>108</sup>

Bei den Zuschreibungen ist nach Hadeln von den „glaubwürdig signierten Blättern“<sup>109</sup>, der Vorzeichnung<sup>110</sup> für den Kupferstich mit der lagernden Nymphe und den signierten Holzschnitten auszugehen. Im Anhang der von ihm genannten „Spezimina“ finden sich auch einzelne Landschaftsblätter, von denen die Campagnola-Forschung bis heute keine Kenntnis nahm.<sup>111</sup>

In seiner Pionierarbeit von 1924 über die *Zeichnungen des Tizian* strebte Hadeln nach einer bestmöglichen Vollständigkeit und sah sich auf einem guten Weg zu besserer Erkenntnis, der ursprünglich durch Morellis „schroffen Umschwung“ und „brutalen Schnitt“ mit den zahlreichen Tizian-Abschreibungen eingeleitet worden war, von denen man nun einige Landschaften Campagnola gab.<sup>112</sup> Als Zeichnungen Tizians publizierte Hadeln immerhin 36 Werke und bildete noch 8 weitere Exemplare aus dem Kreis des Künstlers ab, darunter auch 3 gesicherte Blätter Campagnolas.<sup>113</sup> Im Kapitel „Über tizianeske Schulzeichnungen und irrtümliche Zuschreibungen“ sah er jedoch die Möglichkeit einer kritischen Sichtung der Zeichnungen von Tizians Nachahmern eher skeptisch – vor allem bei der „wahren Unzahl von Landschaftskompositionen mit und ohne Staffage, wie sie jedes Kabinett besitzt, und zwar die älteren zu Dutzenden“.<sup>114</sup> Einen Grund dafür sah Hadeln in den Reproduktionsstichen des 17. Jahrhunderts (Valentin Lefèvre, „Recueil Jabach“ oder Pierre Mariette II.), die „lange Zeit die allgemeine Vorstellung von Tizians Zeichenstil beherrscht“ hätten. In der Masse jener Landschaftsblätter erkannte er verschiedene Hände und Werkstätten und bezeichnete sie als „eine Art Industrie“, die Tizians Holzschnitte als Grundlage verwendete. Diese Landschaften in „Bausch und Bogen“ Tizian abzusprechen und sie

<sup>108</sup> Ebenda, S. 450.

<sup>109</sup> Bei Hadelns Aufzählung der signierten Blätter (**Kat. Nr. 21-23**) fehlt die „Landschaft mit Reitern“ (Inv. Nr. 1848,1125.10, **Kat. Nr. 6**), die das British Museum bewahrt.

<sup>110</sup> London, British Museum, Inv. Nr. 1896,0602.1 (**Kat. Nr. 2**).

<sup>111</sup> Beispielsweise die Landschaften Inv. Nr. 520 und 4017 in der Graphischen Sammlung des Frankfurter Städels. Beide Zeichnungen werden in das vorliegende Verzeichnis der eigenhändigen und zugeschriebenen Werke Campagnolas aufgenommen (**Kat. Nr. 240 u. 185**).

<sup>112</sup> Hadelns Vorwort beginnt mit einem klugen Rückblick auf die bisherige Kunsthistoriografie und die sich entwickelnde Forschung: „Bis weit in das vergangene Jahrhundert hinein glaubte man, noch sehr viele Zeichnungen von der Hand Tizians zu besitzen. Besonders waren es jene umfangreichen und eingehend geschilderten Landschaften, meist heroischen Charakters, die damals in hoher, traditioneller Achtung standen. Einen schroffen Umschwung führte Morelli herbei, indem er die so lange bewunderten Landschaftskompositionen ziemlich kurzer Hand dem Meister absprach und dessen bisher wenig beachtetem Nachahmer Domenico Campagnola zuwies.“ – Andererseits hat Morelli – aus Sicht von Hadeln – die Forschung nicht in positiver Art anregen können, weil er seine tatsächlichen Tizian-Zuschreibungen nicht ausführlich genug besprach und wichtige Sammlungen wie die Uffizien nicht berücksichtigte. – Hadeln 1924, S. 11-12.

<sup>113</sup> Bei den gesicherten Werken handelt es sich um zwei der signierten Zeichnungen aus London und Weimar (**Kat. Nr. 21, 23**) und um die Vorzeichnung (**Kat. Nr. 2**) für den Kupferstich mit der liegenden Nymphe. – Einige Zeichnungen führte Hadeln unter Tizian, die heute nicht mehr haltbar sind und Campagnola gegeben werden: Nr. 1 (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv.Nr. E.B.A. n. 401, **Abb. 45**); Nr. 2 (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5515); Nr. 3 (Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. A 46); Nr. 4 (Wien, Albertina, Inv. Nr. 24364, **Kat. Nr. 20**); Nr. 5 (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5516, **Abb. 44**); Nr. 13 (London, British Museum, Inv. Nr. 1846,0709.10); Nr. 14 (Wien, Albertina, Inv. Nr. 1468) – In der englischen Ausgabe seines Buches (1927) erweiterte Hadeln den Corpus der Tizian-Zeichnung um weitere fünf Blätter.

<sup>114</sup> Hadeln 1924, S. 37.

Domenico Campagnola zu geben – wie es Morelli getan hatte – kritisierte Hadeln.<sup>115</sup> Einmal mehr sah er die Notwendigkeit, den Künstler anhand seiner gesicherten Werke zu beurteilen.<sup>116</sup> Im selben Jahr 1927, in dem Hadelns englische und leicht adaptierte Ausgabe der *Titian's Drawings*<sup>117</sup> erschien, publizierte Giuseppe Fiocco seine Beobachtungen zu den *Piccoli Maestri* der *Pittura bresciana del cinquecento a Padova*, in denen er sich auf unveröffentlichte Ergebnisse seiner Schülerin, Esther Grazzini-Cocco bezog. Ihre neuen Archivrecherchen hatten ergeben, dass Domenico Campagnola im Jahr 1500 geboren und mit dem schon bei Michiel erwähnten „Domenico Veneziano“ zu identifizieren sei. Aufgrund dieses Fundes musste die Werkchronologie des Künstlers wesentlich revidiert werden.<sup>118</sup> Grazzini-Cocco selbst publizierte 1927 nur das erste Kapitel<sup>119</sup> ihrer Untersuchungen; die übrigen geplanten Aufsätze, die die gesamte Künstlerfamilie Campagnola, Stefano dall'Arzere und Gualtiero dall'Arzere (Gualtiero Padovano) behandelt hätten, wurden bedauerlicherweise niemals publiziert.<sup>120</sup> Rund fünfzehn Jahre später veröffentlichte Rosita Colpi schließlich neue biographische Quellen zum Œuvre Campagnolas, die vermutlich auch Teile von Coccas Entdeckungen einbezogen, darunter der Hinweis auf Campagnolas Todesjahr und Sterbealter, erwähnt in einem notariellen Akt.<sup>121</sup>

Bereits fünf Jahr nach Hadelns Tizian-Studien folgten 1929 zwei im Titel vielversprechende Aufsätze von Lilli Fröhlich-Bum zu den *Landschaftszeichnungen Tizians und des Domenico Campagnola*.<sup>122</sup> Die Autorin verstand die beiden Besprechungen als Einheit, trennte sie aber aus

<sup>115</sup> Hadeln merkte in diesem Punkt an: „Seit Morelli gilt der in Padua tätige Domenico Campagnola, von deutscher Abstammung, von Erziehung aber Italiener, als Lückenbüßer bei der Benennung der meisten früher dem Schulhaupt zugeschriebenen Zeichnungen. Einige von Domenico Campagnola signierte Blätter zeigen aber eine so ausgeprägte Manier, daß es sicherlich falsch ist, ihm so ungefähr jede venezianische Landschaftskomposition aus dem sechszehnten Jahrhundert zu geben.“ – Hadeln 1924, S. 40.

<sup>116</sup> Auch zum Zeitpunkt dieser Publikation dürfte Hadeln und der restlichen Forschung die vierte signierte Zeichnung, die eine Landschaft mit Reitern bei einer Meeresbucht zeigt und sich im British Museum (Inv. Nr. 1848,1125.10, **Kat. Nr. 6**) befindet, noch nicht bekannt gewesen sein. Erst Fröhlich-Bum publizierte dieses Blatt 1929. – Ludwig Justi machte im Zuge seiner Giorgione-Forschungen ebenfalls auf die Folgen der großzügigen Campagnola-Zuschreibung seit Morelli aufmerksam. Im Kontext der Zuschreibungsfrage beim Gemälde mit dem „Ländlichen Konzert“ (Paris, Louvre) stellte er fest: „Tizian wurde genannt, und Anfang der neunziger Jahre, von drei Kennern kurz nacheinander, Domenico Campagnola, den Morelli damals sozusagen kreierte hatte; in der Geschichte unserer Kennerschaft gibt es von Zeit zu Zeit solche neu auftauchende Größen, denen man immer mehr zuschreibt, dadurch erscheinen sie immer vielseitiger, und man kann ihnen wiederum immer mehr zuschreiben. Diese Campagnola-Mode ist indessen längst vorüber.“ – Justi 1927, S. 79.

<sup>117</sup> Hadeln 1927 (3).

<sup>118</sup> Fiocco 1926-1927, S. 317, 318. – Bereits in seinem 1915 erschienenen Aufsatz „La giovinezza di Giulio Campagnola“ verwies Fiocco ohne genauere Angaben auf die Forschungen von Cocco: „Ivi dovremo ricercare le origini di Girolamo del Santo e di quegli artisti che si confondono ancora nel nome di Domenico Campagnola, sui quali sappiamo di dover attendere non poca luce dalle fortunate ricerche della dott.<sup>a</sup> Ester Cocco.“ – Fiocco 1915, S. 138.

Im Jahr 1928 erschien Band IX, 3 der *Storia dell'Arte italiana* von Adolfo Venturi. Damit wurde der letzte Stand der Forschung zu Domenico Campagnola als Maler Paduas veröffentlicht, war mit Abbildungen seiner Werke und Quellenbezügen bereichert und griff auf Fiocco und dessen Verweis auf die unveröffentlichten Studien Coccas zurück. – Venturi 1928, S. 507.

<sup>119</sup> Im ersten Kapitel „Un campione dell'arte locale: Gio. Antonio Corona“ stellte Cocco einige neue Dokumente vor, darunter auch eine Quelle zu Campagnolas Freskoauftrag in der Scuola del Santo. – Siehe dazu das nachfolgende Kapitel zu *Campagnola im Überblick*.

<sup>120</sup> Grazzini Cocco 1927, S. 89-117.

<sup>121</sup> Siehe nachfolgende Anm. 168 und den Abschnitt *Das Spätwerk* im Kapitel *Campagnola im Überblick*.

<sup>122</sup> Fröhlich-Bum 1929, S. 71-78 u. S. 258-261.

Gründen der Übersichtlichkeit und ließ noch einen dritten Aufsatz 1930 als Anhang folgen, der einige *Venezianische Landschaftszeichnungen* vorstellte.<sup>123</sup> Ihr Credo klang ebenfalls verheißungsvoll: „*Wie in vielen anderen Fällen, ist es jetzt an der Zeit, zwischen der allzu weitherzigen Schätzung der Kenner des 17. und 18. Jahrhunderts und der übertriebenen Skepsis des Morellianismus vom Ende des 19. Jahrhunderts unbefangenen Auges neuerdings eine Sichtung des Erhaltenen zu versuchen.*“<sup>124</sup> Fröhlich-Bum besprach mehr als zwanzig Blätter unter Tizian, die jedoch – aus heutiger Sicht – heterogen waren und unter denen sich auch mittlerweile anerkannte Campagnola-Zeichnungen befanden. Problematisch war vor allem ihr intuitiver Zugang, der nur wenig Biografisches oder gesicherte Werke Tizians einbezog. Die Herangehensweise erfüllte daher nicht den eigenen Anspruch.<sup>125</sup> Immerhin machte Fröhlich-Bum der jüngeren Forschung neues Abbildungsmaterial zugänglich. Auch im Aufsatz zu Domenico Campagnola war ihr Vorhaben ehrgeizig, die Erkenntnis aber gering.<sup>126</sup> Ein Umstand, den bald Hans Tietze und Erica Tietze-Conrat kritisierten.<sup>127</sup> Von größerem Nutzen waren vor allem die in diesem Abschnitt zusätzlich reproduzierten Zeichnungen, die nach Fröhlich-Bums Ansicht ohne Zweifel zum qualitativ Besten gehören, was es von Domenico gab.<sup>128</sup> Allerdings war an ihrer Methode bezeichnend, dass sie bei der Werkauswahl keine biografischen, malerischen oder druckgraphischen Bezüge herstellte und nicht konsequent argumentierte. Ein Grund dafür lag vermutlich darin, dass Campagnola als „*Meister zweiten Ranges*“<sup>129</sup> oder „*getreuer Nachahmer (...) unter Tizians ausschließlichem Einfluß*“<sup>130</sup> nur als Rechtfertigung für die vorangestellten Überlegungen zum Hauptmeister dienen sollte.<sup>131</sup> Zusätzlich offenbarte sich hier das Dilemma der mangelnden Materialkenntnis, da etliche relevante Zeichnungen trotz der bereits verbreiteten Fotografien und Lichtdrucke nicht umfassend verfügbar waren.

<sup>123</sup> Fröhlich-Bum 1930, S. 85-98. – Im diesem Aufsatz stellte Fröhlich-Bum eine Auswahl zusammen, die sie Giorgione, Giulio Campagnola, Schiavone und Savoldo gab. Nach heutigem Wissensstand sind die meisten ihrer Zuschreibungen nicht haltbar. Was Domenico Campagnola betrifft, finden sich hier noch weitere relevante Werke, die im vorliegenden Katalog der Zu- und Abschreibungen berücksichtigt sind.

<sup>124</sup> Fröhlich-Bum 1929, S. 71.

<sup>125</sup> Robert M. Walker merkte dazu später treffend an: „*A natural enthusiasm clashes with her own brand of Morellianism.*“ – Walker 1941, S. 71.

<sup>126</sup> Fröhlich-Bum leitete den zweiten Aufsatz mit einer eigenwilligen Standortbestimmung ein: „*Als Morelli und Wickhoff das Werk des Giorgione zerpfückt hatten, wurde Domenico Campagnola mit Ehren überhäuft, die noch anwachsen, als ihm alle Zeichnungen, die bis dahin Tizian geheißten hatten, in Bausch und Bogen zugeteilt wurden. Das unbefangene Auge von heute wundert sich über diese Verwechslung. Domenico Campagnola hat so oft sorgfältige Signaturen auf seine Zeichnungen gesetzt, daß über seinen Stil und sein Können gar kein Zweifel bestehen kann.*“ – Fröhlich-Bum 1929, S. 258.

<sup>127</sup> In den „Tizian-Studien“ heißt es trotz allgemeiner Anerkennung: „*Ihr Versuch litt allerdings darunter, daß sie sich bei ihren Zuschreibungen im wesentlichen von allgemeinen Stilassoziationen leiten ließ und nicht grundsätzlich erst von gesicherten Werken ausging; ihre Vernachlässigung der Graphik ließ sie z.B. übersehen, daß (...).*“ – Tietze und Tietze-Conrat 1936, S. 179, Anm. 75.

<sup>128</sup> Fröhlich-Bum 1929, S. 258.

<sup>129</sup> Ebenda, S. 258.

<sup>130</sup> Fröhlich-Bum 1930, S. 85.

<sup>131</sup> Fröhlich-Bum 1929, S. 258.

Wilhelm Suida steuerte anlässlich einer Tizian-Ausstellung 1935/36 in Venedig die nützlichere Studie *Tizian, die beiden Campagnola und Ugo da Carpi* bei.<sup>132</sup> Er berücksichtigte bereits Campagnolas wahrscheinliches Geburtsjahr 1500 und konzentrierte seine Untersuchung auf die Druckgraphik von 1517/1518. Im Spiegel der Studien Galichons von 1864 erklärte Suida die späteren „*enttäuschenden*“ Werke des Künstlers in Padua mit folgender Theorie:

*„Für die Graphiken der Frühzeit hat sich Domenico Campagnola im ausgiebigsten Masse der tätigen Mithilfe Tizians zu erfreuen gehabt, der aller Wahrscheinlichkeit nach seinem jungen Schüler Zeichnungen bisweilen für ganze Kompositionen, bisweilen für einzelne Figuren zur Verfügung gestellt hat.“*<sup>133</sup>

Diese Vermutung gründete sich allerdings auf Zeichnungen, die erst mit Tietze und Tietze-Conrat und der jüngeren Forschung aus dem Tizian-Corpus gelöst und Campagnola zugesprochen wurden.<sup>134</sup> Suida schien sich mit seiner Theorie noch immer auf den alten Mythos des großen Meisters zu beziehen, der auf seinen möglichen Schüler neidisch war.<sup>135</sup> Eine neuerliche Annäherung an Tizian sah Suida in den vielen späteren Landschaftsdarstellungen in Zeichnung und Holzschnitt, „*deren Scheidung von denen Tizians trotz sehr beachtenswerter Bemühungen noch zu mancherlei Diskussionen Anlass geben wird, wie denn überhaupt das Problem „Tizian als Zeichner“ in mancher Beziehung noch seiner Lösung harret.“*<sup>136</sup>

Die folgenden Jahren standen ganz im Zeichen der intensiven Studien von Hans Tietze und Erica Tietze-Conrat, die 1936, 1939 und 1944 publiziert wurden. Zunächst veröffentlichten die beiden Forscher auf 55 Seiten ihre monumentalen „Tizian-Studien“; darin widmeten sie sich – im Streben nach „*kritischer Zuverlässigkeit*“<sup>137</sup> – überwiegend den Zeichnungen des Meisters und rangen auch in einem eigenen Abschnitt um bestmögliche Klarheit in Bezug auf Domenico Campagnola. Dabei versuchten sie, das lange Zeit biografisch „*verzeichnete Bild*“ zu korrigieren und Campagnolas stilistische Entwicklung zu überdenken.<sup>138</sup> Für das Autorenpaar stand damit grundsätzlich fest, dass er als Künstler ein erweitertes Profil erhalten müsse und nicht allein als „*unmittelbarer Erbe Giorgiones*“ und „*Doppelgänger des jungen Tizian*“ gesehen werden könne.<sup>139</sup> In diesem Kontext formulierten sie gleichzeitig ein immer größer werdendes Problem:

<sup>132</sup> Suida 1935-1936, S. 285-289.

<sup>133</sup> Ebenda, S. 286.

<sup>134</sup> Hier handelte es sich im Wesentlichen um folgende Werke: „Apostelgruppe“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5516, **Abb. 44**) und „Puttigruppe“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. RF 479); „David und Bathseba (?) (recto) und Studien zur Enthauptung der hl. Katherina (verso)“ (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv.Nr. E.B.A. n. 59, **Kat. Nr. 17, 17a**).

<sup>135</sup> „*Ich könnte mir sehr wohl vorstellen, dass Tizian nicht entzückt davon war, des Domenico Campagnola Kupferstiche ohne Nennung seines Namens als Erfinder erscheinen zu sehen. Wenn unmittelbar nach 1517 die überreiche Kupferstichproduktion des jungen Deutschen plötzlich aufhört, so hat man den Eindruck, als ob dies seinen Grund darin hätte, dass Tizian ihn nicht weiter mit Vorlagen versehen wolle.*“ – Suida 1935-1936, S. 288.

<sup>136</sup> Ebenda, S. 288.

<sup>137</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1936, S. 190.

<sup>138</sup> Ebenda, S. 172.

<sup>139</sup> Ebenda, S. 172.

*„So einmütig Tizian von alters her als Schöpfer dieser Gattung galt, so hartnäckig hat sich von Anfang an die Erscheinung Campagnolas an seine Fersen geheftet; vollends haben die Versuche der Kritik, das übernommene Chaos zu entwirren, zur Konstruktion eines qualitativ geringeren Doppelgängers geführt. Schon Hadeln hat davor gewarnt, die ganze marktgängige Ware der Abfälle tizianischen Landschaftsstils in das Trugbild von Campagnolas Persönlichkeit hineindrängen zu wollen; aber es bleibt das Verdienst von Frau Fröhlich-Bum, als erste den Versuch zu unternommen zu haben, die Persönlichkeit Campagnolas durch Aufteilung des Materials auch auf andere Künstler organischer zu gestalten.“<sup>140</sup>*

Der große Verdienst von Tietze und Tietze-Conrat im Bereich der Landschaftszeichnung liegt darin, dass sie die unterschiedlichen Merkmale der Darstellungen Campagnolas und Tizians umfangreicher und schlüssiger herausarbeiteten als das bis dato gelungen war.<sup>141</sup>

Die Forscher präzisierten 1939 nochmals Campagnolas Entwicklung im Rahmen seines graphischen Schaffens.<sup>142</sup> Trotz der biografischen Korrektur<sup>143</sup> sahen sie nach wie vor das Argument für Campagnolas Rolle als Tizians „double“<sup>144</sup> in seiner Tätigkeit als Spezialisten in der Landschaftsmalerei, von der bereits Marcantonio Michiel 1537 berichtet hatte. Das traditionelle Bild von Tizian als Erfinder der modernen Landschaftsdarstellung relativierten sie daher: *„Tradition has always considered Titian to be the real inventor of this special branch of painting. The number of the landscapes attributed to either in art collections is enormous.“*<sup>145</sup> Während Tietze und Tietze-Conrat jedoch keine große Hoffnung hatten, Campagnolas späte Blätter genauer scheiden zu können, besonders in der Zeichnungsgattung<sup>146</sup>, gelang es ihnen, seine druckgraphische Produktion in der frühen Entwicklung besser zu verstehen. Sie gruppieren dabei nicht nur einige Zeichnungen des Künstlers um die Stiche von 1517/18<sup>147</sup>, sondern sahen sich auch bei bestimmten Blättern mit der schwierigen Abgrenzung von Tizians Zeichenstil konfrontiert. Somit bröckelten bisherige Ecksteine in Tizians Œuvre und der Erkenntnisweg

<sup>140</sup> Ebenda, S. 178-179.

<sup>141</sup> Der kritische Zugang wird auch in Hans Tietzes Tizian-Monographie deutlich, in der auch Campagnola kommentiert wurde. – Tietze 1936, Textband, S. 68-69, 108.

<sup>142</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 311-333 u. S. 445-469.

<sup>143</sup> Vgl. Anm. 118-120 u. 168 – Einer der Fortschritte von Tietze und Tietze-Conrat war auch, Campagnolas spätes Schaffen nicht mehr mit dem Jahr 1581 (seit Brandolese 1795) zu verbinden, sondern nun – nach Grazzini Cocco und Fiocco – vom Geburtsjahr 1500 auszugehen. Tietze und Tietze-Conrat vermuteten daher Campagnolas letztes authentisches Werk in der Sakristei-Ausstattung der Kathedrale von Padua, für die sie einen Vertrag von 1562 ohne weitere Details erwähnten. – Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 315. – Die Datierung 1581 glaubte Brandolese in einem Altarbild in S. Uomobuono (Padua) zu lesen, die Hadeln bereits als Irrtum eingestuft hatte. – Brandolese 1795, S. 67 – Hadeln 1911, S. 449.

<sup>144</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 313, 316.

<sup>145</sup> Ebenda, S. 313.

<sup>146</sup> Ebenda, S. 315: *„There is but little hope of arriving at an exact separation of his later works from those of his sons or other pupils, especially in view of the character of the drawings in question. They are broad and purely provincial mechanical productions and, the landscapes in particular, commercial undertakings, the producing of which precludes the similar mass production of the Bolognese.“*

<sup>147</sup> Zum Beispiel die Zeichnung mit den Studien zur Enthauptung einer Heiligen (Paris, Bibliothèque de L'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. E.B.A. n. 59, **Kat. Nr. 17a**), die von Lavallée 1935 mit dem Kupferstich verbunden wurde. Diesen Zusammenhang erkannten Suida oder Fröhlich-Bum nicht und schienen zu sehr am großen Meister zu hängen. Tietze und Tietze-Conrat kommentierten dies unter anderem treffend: *„But the glory of having once passed for a work by Titian proved stronger than the evident connection with the engraving.“* – Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 319 oder auch S. 451.

zum jungen Campagnola schien freier denn je zu sein.<sup>148</sup> Für das bemerkenswert kritische Forscherpaar stand nämlich außer Zweifel: *„There is no doubt that about 1517, just when Domenico Campagnola's figure as a graphic artist takes its definite shape, Titian's influence on him had reached its apex.“*<sup>149</sup> Allerdings erwies sich die Händescheidung in einzelnen Fällen als zu schwierig oder der große Name Tizians noch immer als unüberwindbar. Exemplarisch steht dafür die berühmte „Mordszene mit dem eifersüchtigen Ehemann“, die Morelli zum Fundament von Tizians frühem Zeichenstil zählte.<sup>150</sup> *„But could the drawing not have been executed after the fresco by one of Titian's followers? (...) if it derives from the painting, Campagnola's approach to Titian's monumental style is closer than we supposed and, indeed, confusing.“*<sup>151</sup>

Tietze und Tietze-Conrat stellten abschließend fest, dass die Verbindung zwischen den beiden Künstlern nach Campagnolas reichem, druckgraphischem Schaffen ungleich loser sei. Dafür wäre auch dessen späterer Malstil in Padua ein Indikator, den sie als provinziell einstufte.<sup>152</sup> Für die reife Entwicklung bestimmten sie außerdem die beiden Holzschnitte mit dem hl. Hieronymus und der wandernden Familie als *„principal documents“*, die Domenicos künstlerische Blüte belegten.<sup>153</sup> Dabei entdeckten Sie, wie sehr sich das religiöse Sujet in seinen Landschaften zu Genredarstellungen wandelte und sich damit von den Darstellungsgewohnheiten Tizians unterschied. Generell sei dieser mehr von Dürer, Campagnola mehr von der sogenannten „Donauschule“ beeinflusst.<sup>154</sup> Mittlerweile war auch klar, dass die späteren Holzschnitte nicht von Campagnola selbst geschnitten worden waren sondern auf seine Zeichnungen zurückgingen.<sup>155</sup>

<sup>148</sup> Anhand des Rectos der oben bereits erwähnten Pariser Zeichnung („David und Bathseba“ oder „Bad der Susanna“?) definierten die beiden Forscher Stilcharakteristika für Domenico Campagnola, die sie auch bei anderen Zeichnungen (Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 764 (256), 763 (259); London, British Museum, Inv. Nr. SL,5226.118; Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 2383 (?) sowie *„several landscapes of which especially mention No. 476 P in the Uffizi.“* – S. 329) erkannten. In eine Periode vor 1517 ordneten sie hingegen die signierten Zeichnungen ein (**Kat. Nr. 21-23**) – von denen sie allerdings die Landschaft mit Reiter (**Kat. Nr. 6**) nicht anführten – oder auch das außergewöhnliche Blatt aus Uppsala (Universitätsbibliothek, Inv. Nr. 9698, **Kat. Nr. 61**), da nach ihrer Ansicht in diesen Werken keine Spur von Tizian sei.

<sup>149</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 323.

<sup>150</sup> Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. E.B.A. n. 401 (**Abb. 45**). – Mit eigenen Argumenten sahen sie etwa das „Urteil des Paris“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5519, **Kat. Nr. 63**) klar bei Campagnola: *„(...) Campagnola's weaknesses are unmistakable in the Louvre drawing“*, das ihm bereits Hadeln nach einigem Zögern zuschrieb. – Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 451, 453.

<sup>151</sup> Mit dem Blatt aus der Pariser École verbanden sie auch die Landschaft mit zwei lagernden Hirten (London, British Museum, Inv. Nr. Cracherode Ff,1.65, **Kat. Nr. 19**), die sie bis dahin Tizian gaben: *„Today we have to admit the possibility of the contrary conclusion, i.e., of ascribing to Domenico Campagnola the drawing in the École des Beaux Arts, together with the drawing in the British Museum.“* – Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 457, 459.

<sup>152</sup> *„A good deal of his later production slopes hopelessly down to mere provincialism. He remains an original artist only in the field of landscape-painting where we are able to determine the contrast to Titian.“* – Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 459.

<sup>153</sup> Ebenda, S. 459.

<sup>154</sup> Ebenda, S. 459, 463 – siehe auch: Tietze und Tietze-Conrat 1937, S. 77-78.

<sup>155</sup> In einem Fall (Landschaft mit Johannes dem Täufer) ist der Holzschneider Niccolo Boldrini bekannt. Zu den späteren Reproduktionen seiner Landschaften zählten Tietze und Tietze-Conrat die mit 1559 datierte Radierung oder das Holzschnittunikat in der Pinacoteca Nazionale von Bologna, das eine Landschaft mit galoppierenden Reitern bei einem Dorf zeigt, über dem eine wirbelnde Rauchsäule aufsteigt. – Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 463, 469, Nr. 12, m. Abb. (S. 468). – Zum Holzschnitt aus Bologna (**Abb. 172**) siehe den Abschnitt *Späte druckgraphische Umsetzungen* im Kapitel *Campagnola als erster professioneller Landschaftszeichner*. Zur Radierung von 1559 (**Abb. 275**) siehe das Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

Das 1944 von Tietze und Tietze-Conrat verfasste Verzeichnis *The drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries* ist von zentraler Bedeutung für das Verständnis der venezianischen Zeichenkunst im Allgemeinen und für Domenico Campagnola im Speziellen. Die beiden Autoren bearbeiteten während des Zweiten Weltkriegs ein enormes Material, das sie teilweise anhand der Originale oder der nun stärker verbreiteten Fotos kannten. Ihre langjährigen Forschungen fanden in dieser Publikation eine Zusammenfassung, die zum Standardwerk wurde und Zuschreibungsvorschläge lieferte, die teilweise bis heute gültig sind. Unter Domenico Campagnola listeten sie mehr als 180 Zeichnungen auf, darunter 20 ausdrückliche Abschreibungen.<sup>156</sup> Weitere Blätter erhielten einen Verweis auf die Abschnitte „Tiziano Vecelli“ oder „Circle of Titian“. Im Verzeichnis zu Campagnola finden sich circa 120 Landschaften, die sie entweder als eigenhändig in die vereinfachten Perioden des Künstlers als „early, middle“ und „late period“, teilweise auch mit „typical“ kombiniert, einordneten oder als „Shop“ oder „Copy“ bezeichneten.<sup>157</sup> In den wenigsten Fällen schlugen die Autoren eine genaue Datierung vor – wissend um die Problematik einer chronologischen Ordnung der erhaltenen Zeichnungen. Die Werksammlung verblüfft noch heute durch Weitsicht und Materialfülle und wurde mit einem konzisen Forschungsstand kommentiert. Einmal mehr zeigt sich hier das Ringen um Klarheit – für Tizian und Campagnola gleichermaßen. Für letzteren setzte sich aber das Forscherpaar aufgrund der großen Materialmenge in den späteren Perioden eine klare Grenze. Sie beschränkten sich darauf, Campagnolas Persönlichkeit innerhalb des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts herauszuarbeiten, während sie seinen Stil für das zweite Viertel – also der reifen und späten Periode – nur skizzierten.<sup>158</sup> Ihr Fazit zum zeichnerischen Œuvre Campagnolas fiel allerdings sehr nüchtern aus und wies den Weg für die jüngere Forschung:

*„Summing up our remarks on Domenico Campagnola, we wish to emphasize the odd fact that almost no drawings exist that are verified beyond doubt and universally accepted by an artist to whom hundreds of drawings have been attributed. Even No. 548 backed by an authentic engraving, and in our opinion the very cornerstone of the whole structure, has been given to Titian. We admit that the boundary line between the two artists for us, too, is far from being definitely laid down.“<sup>159</sup>*

<sup>156</sup> Manche der Positionsnummer fassen mehrere Zeichnungen zusammen. – Vgl. Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, Nr. 464 oder S. 128, Nr. 480 und S. 130, Nr. 536.

<sup>157</sup> Die Annahme einer Werkstatt kommentierten sie wie folgt: „(...) Domenico (...) had several sons and other pupils who carried on his activity, so that we may assume the existence of an active workshop busying itself especially with the production of landscapes. This mass production which evidently met a new rising need, was taken over later on by the Bolognese School. We do not consider it our task to deal with this outburst of a purely provincial and predominantly commercial activity. The history of the local schools of Padua in the second half of the 16th and in the beginning of the 17th centuries will have to investigate these interrelations and mutual influences in order to differentiate and to establish several artistic individualities, if that seems necessary.“ – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 124.

<sup>158</sup> „We limit ourselves to grasping Domenico’s artistic personality as it appears in the first quarter of the 16th century and as vouched for by well established and dated engravings and woodcuts, and to outlining his style in the second quarter when the artist entered a second more lyric phase.“ – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 124.

<sup>159</sup> Ebenda, S. 124. – Mit Nr. 548 beziehen sich Tietze und Tietze-Conrat auf folgendes Blatt: Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. E.B.A. n. 59, **Kat. Nr. 17, 17a).**

Eine Außenseiterposition in der Campagnola-Forschung nimmt die Dissertation *Domenico Campagnola. Venetian Landscape Draughtsman of the Sixteenth Century* ein, die Robert Miller Walker bereits im Mai 1941 an der Harvard University verfasste. Walker hatte im Sommer 1939 Studienreisen nach England unternommen, bevor der Zweite Weltkrieg weitere Aufenthalte in Frankreich oder Italien unmöglich machte. Dennoch entschied er sich, die bereits begonnenen Forschungen zu Domenico Campagnola fortzusetzen und sie mit Hilfe der amerikanischen Sammlungen und der zu dieser Zeit verfügbaren Photographien und Reproduktionen zu vertiefen.<sup>160</sup> Von großer Hilfe war Walker dabei auch das photographische Material von Hans Tietze und Erica Tietze-Conrat, das ihm zur Verfügung stand.<sup>161</sup> Dem Autor war bewusst, dass seine Untersuchung durch die mangelnde Originalkenntnis nicht vor Fehlern gefeit war. Gleichzeitig sah er aber seine Aufgabe auch darin, seine wissenschaftlichen Erkenntnisse späteren Generationen anzubieten, die darauf aufbauen könnten, wenn die Zeiten es wieder zuließen und die Forschungsmöglichkeiten in den europäischen Sammlungen wieder hergestellt wären.<sup>162</sup>

Walkers Verdienst liegt in der nach seinen Möglichkeiten systematischen und kritischen Strukturierung des großen Bereichs der Landschaftszeichnungen Campagnolas und der Abgrenzung zum Tizian-Œuvre. Einführend lieferte er einen bemerkenswerten, 80-seitigen Forschungsstand mit einem Überblick über den Künstler in den bekannten Dokumenten, der Historiographie und der nachfolgenden wissenschaftlichen Literatur.<sup>163</sup> Nach der Besprechung eines Nukleus der authentischen graphischen Werke von Domenico Campagnola<sup>164</sup> versuchte Walker, die unterschiedlichen Typen der Landschaftszeichnungen in eine gewisse zeitliche Ordnung zu bringen, indem er sie auch mit Giulio Campagnola, Giorgione und vor allem mit Tizian verglich. Walker sah nach wie vor das größte Problem in der Konfusion zwischen den Werken von Tizian und Domenico Campagnola, das nur mit einer weiteren Differenzierung

<sup>160</sup> Walker 1941, S. i-ii (Vorwort).

<sup>161</sup> Ebenda, S. ii: „Of great help was the photographic material gathered together and most generously placed at my disposal by Dr. Hans Tietze and Elizabeth (sic!) Tietze-Conrat.“

<sup>162</sup> Derselbe 1941, S. ii-iii. – Über Robert Miller Walker und seine Tätigkeit ist aus heutiger europäischer Sicht nicht viel bekannt. Seine Biographie sei daher im folgenden zusammengefasst: Robert Walker wurde 1901 in Flushing (N.Y.) geboren; er erhielt 1936 seinen „*master's of fine arts*“ (Princeton University) und lehrte am Williams College (Williamstown, Mass.) von 1936 bis 1938 bevor er 1941 die Studie zu Domenico Campagnola für den „*Ph.D. in art history*“ an der Harvard University verfasste. Die längste Zeit lehrte Walker am Swarthmore College in Pennsylvania (1941 bis 1974), wo er auch Vorsitzender des Art History Department war. Unter anderem war er Mitglied der College Art Association of America oder des Print Council of America und gehörte auch zum Advisory Committee für das Department of Prints, Drawings and Photography des Philadelphia Museum of Art. Seine wissenschaftliche Spezialisierung galt der Kunstgeschichte der europäischen Druckgraphik und Zeichnung. Seine Publikationen finden sich in verschiedenen Zeitschriften, darunter eine Rezension im Art Bulletin 1950 zu Otto Benesch's *Rembrandt. Selected drawings*. – Walker war nicht nur Professor der Kunstgeschichte sondern auch Sammler. In den letzten Jahren seines Lebens verkaufte er den Großteil seiner Zeichnungen und Druckgraphiken zu Gunsten der Addison Gallery (Mass.), mit der ihn seine frühere Schule in Andover verband. Zudem arbeitete er für die Addison Gallery als Kurator für die Kunst vor 1950 und war dort mehrmals Interims-Direktor. Im Spätsommer 1988 erkrankte Walker an einem Gehirntumor und starb wenige Wochen später im November im Alter von 87 Jahren. – *The Boston Herald, Tuesday, November 15, 1988, Obituaries*, S. 55. – *Princeton Alumni Weekly, January 11 & 25, 1989, Memorials*, S. 47. – Mein Dank gilt den Harvard University Archives für den zur Verfügung gestellten Zeitungsartikel (April 2016).

<sup>163</sup> Walker 1941, S. 4-83.

<sup>164</sup> Ebenda, S. 84-96.

dieses künstlerischen Verhältnisses besser verstanden und teilweise aufgelöst werden könne, was schließlich der Bestimmung beider Œuvres zugute käme.

Im Anhang katalogisierte Walker erstmals die Landschaftszeichnungen, die Domenico Campagnola damals zugeschrieben wurden. Das dreigeteilte Verzeichnis – nach öffentlichen und privaten Sammlungen sowie nach Kunsthändlern – war zwar nur eine „*check-list*“ auf der Basis der damaligen Unterlagen der Witt Library in London.<sup>165</sup> Nichtsdestotrotz verzeichnete Walker 136 Blätter, die er teilweise mit einem Kurzkommentar versah.

In der Conclusio sah er einzelne Probleme ungelöst, vor allem in den späten Landschaftszeichnungen, deren Material weiter untersucht werden müsse und die Frage nach einer Werkstatt und Campagnolas stilprägender Rolle aufwerfe. Am Ende seiner Studien stellte der Autor fest:

*„The larger significance of this thesis is found in its effort to clear the ground for another attack on what still appears to be the most puzzling of problems in the field of Venetian landscape drawings. The brief discussion of Titian’s work as a landscape draughtsman and painter may help not only to clarify his relation with Campagnola but also to strengthen our knowledge of his own position in this field.“*<sup>166</sup>

Die Forschung nahm von Walkers Dissertation jahrzehntelang keine Notiz, nicht einmal Tietze und Tietze-Conrat bezogen sich darauf, obwohl sie mit Walker zumindest während der Entstehung seiner Arbeit – also noch vor ihrem eigenen Verzeichnis der venezianischen Zeichnungen – in Kontakt standen. Erst Konrad Oberhuber, der seit den mittleren 1960er Jahren immer wieder in Amerika tätig war, benützte Walkers Arbeit 1976 erstmals bei der Besprechung einzelner Zeichnungen. Seine Zitate wurden – wohl ohne Kenntnis des Textes – in der Folgezeit teilweise unkritisch übernommen.<sup>167</sup>

### ***Domenico Campagnola als eigenständige Künstlerpersönlichkeit – Stilkritische Untersuchungen nach Tietzes Verzeichnis von 1944***

Nach Walkers Dissertation und den Studien des Autorenpaars Tietze und Tietze-Conrad kam die Campagnola-Forschung weitgehend zum Stillstand. Jahrzehntlang erschienen keine neuen Aufsätze oder gar ein erstes Werkverzeichnis. Die Gründe dafür sind vermutlich vielseitig und dürften in der allgemeinen Situation der Forschung nach dem Zweiten Weltkrieg, der Entwicklung der kunstgeschichtlichen Disziplin und ihrer Integration in das kulturelle und gesellschaftspolitische Leben liegen.

---

<sup>165</sup> Am Beginn des „*Appendix. Catalogue of Landscape Drawings attributed to Campagnola*“ merkte Walker an: „*This catalogue is no more than a check-list based on the reference material in the Library of Sir Robert Witt, London.*“ – Walker 1941, Frontblatt zum Appendix (nach S. 235).

<sup>166</sup> Walker 1941, S. 225-226.

<sup>167</sup> Vgl. beispielsweise: Rearick 1991, S. 34, Anm. 4.

Nachdem Rosita Colpis wichtige Veröffentlichung zur Biographie und Werkchronologie des Künstlers aufgrund des Zweiten Weltkriegs erst verspätet 1954 erschien<sup>168</sup>, rief zunächst Albert Châtelet bei einem Kongress 1955 Campagnolas Landschaftskunst wieder in Erinnerung. Dabei gab er Denkanstöße für die zeitliche Abfolge der Werke mittels Dreiteilung, die sich – grob gesprochen – an der Druckgraphik von 1517, den Holzschnitten um 1530 und nachfolgenden seltenen Reproduktionsgraphiken orientierte.<sup>169</sup> Nach Châtelets Ansicht ließen sich zahlreiche Zeichnungen um diese Stiche gruppieren, womit sie gleichzeitig Campagnolas Originalität bezeugen. In aller Kürze versuchte er dafür zu sensibilisieren, dass die reifen Arbeiten und Teile des Spätwerks bisher am meisten missverstanden worden waren. Denn bei diesen Exemplaren hätte Campagnola insofern Tizian überwunden, da er bezüglich des weitläufigen Raumkonzeptes zu reiferen Lösungen gefunden hätte.<sup>170</sup> Angesichts der Fülle des Materials verwies Châtelet bereits auf Stefano dall’Arzere und Gualtiero dall’Arzere (Gualtiero Padovano) im Umkreis des Künstlers und auf die Nachahmer der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Erst 1984 ließ Châtelet seiner Kongressnotiz umfangreichere Beobachtungen folgen und widmete sich dabei vor allem den unterschiedlichen Kompositionsformen in einzelnen, Campagnola zugeschriebenen Landschaftszeichnungen. Er prägte den Begriff der „*paysage ordonné*“, und wandte ihn konkret auf eine Gruppe von Campagnolas Landschaften an.<sup>171</sup>

Der zweite Forscher, der sich in der Nachkriegszeit des Tizian-Campagnola-Problems weiter annahm, war William Roger Rearick. Allerdings scheint es sich bei seinen ersten Äußerungen zum Thema um ein „Phantom“ zu handeln, da der kolportierte Text von 1959/1960 nicht auffindbar ist und offenbar als „Seminararbeit“<sup>172</sup> mit dem Titel *The early drawings of Titian* entstand, unveröffentlicht blieb und verloren ging. Angeregt durch die Stilkritik von Tietze und Tietze-Conrat widmete sich der Autor darin nach eigenen Angaben den zentralen Zuschreibungsfragen zwischen Tizian und Campagnola, die bereits in der Forschung vor dem Krieg diskutiert aber letztlich unbeantwortet geblieben waren.<sup>173</sup> Da die Aussagen nicht

<sup>168</sup> Auf der Basis der alten Kunsthistoriografie, der bisherigen Forschung und von drei neu publizierten Dokumenten aus den Jahren 1539-42, 1552 und 1555, stellte Colpi einen wertvollen Überblick zur Biographie Campagnolas und einzelner seiner Werke zusammen. Mit den Dokumentenfunden lieferte die Autorin neue Einsichten zur Abstammung und zum Familienstand des Künstlers und entdeckte außerdem den Vertrag zu Campagnola Orgelverkleidung von 1552 für S. Giovanni da Verdara. – Colpi 1942-54, S. 81-111. – Vgl. die vorausgehenden Anm. 118-120 zu den Untersuchungen von Grazzini-Cocco sowie den Abschnitt *Das Spätwerk* im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>169</sup> Châtelet datierte die reifen Holzschnitte als Gruppe um 1530, ohne dabei nähere Überlegungen zu Entstehungszeit auszuführen. – Châtelet 1956, S. 258-259. – Zu den Reproduktionsgraphiken siehe das Kapitel zur Rezeption der Campagnola-Landschaften.

<sup>170</sup> Châtelet, S. 258-259.

<sup>171</sup> Châtelet 1984, S. 331-341.

<sup>172</sup> Oberhuber bezeichnete sie als „*Master’s thesis*“: Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 414. – Oberhuber 1976, S. 124, unter Nr. 68. – Dieser Einordnung widersprechen die Harvard University Archives, die keine wissenschaftliche Arbeit in dieser oder anderer Form in ihren Beständen bestätigen konnten (Dezember 2015). – Ebenso konnte auch Roger Rearicks Erbe und Nachlassverwalter, Fulvio Zuliani, keine derartige Schrift auffinden (Januar 2016). – Mein Dank gilt Fulvio Zuliani, Rosella Lauber und Bernard Aikema für ihre Bemühungen, etwas Licht in dieses bibliographische Rätsel zu bringen.

<sup>173</sup> Rearick bezog sich manchmal in seinen Schriften auf seine frühe Studie: Rearick 1991, S. 9, Anm. 4. – Kat. Ausst. Pordenone 2000, S. 104. – Rearick 2001, S. 55, Anm. 72. – Nach Rearicks Tod übernahm man seine Angaben – offenbar

überprüft werden können, lässt sich nur darüber spekulieren. Rückblickend dürfte diese frühe Beschäftigung für Rearick der gedankliche „Türöffner“ für die endgültige Loslösung vom dominanten Bild Tizians als Zeichner und für radikale Neuzuschreibungen an Domenico Campagnola gewesen sein, von denen er einige für Nachahmungen des großen Meisters hielt. Im Laufe der 1960er Jahre wurden diese Überlegungen im kollegialen Dialog mit Konrad Oberhuber<sup>174</sup> genauer durchdacht – bis dieser schließlich eine erste neue Standortbestimmung im Albertina-Überblicksband von 1971 publizierte.<sup>175</sup>

Die beiden Forscher waren auch die treibenden Kräfte für weitere Erkenntnisse in den beiden großen Zeichnungsausstellungen von 1976 in Florenz und Venedig, die anlässlich von Tizians 400. Todestag stattfanden.<sup>176</sup> Die Konzepte der Präsentationen und wissenschaftlichen Bearbeitungen unterschieden und ergänzten sich: während sich Rearick grundsätzlich auf die Bestände des Gabinetto Disegni e Stampe in den Uffizien beschränkte, konnte Oberhuber bei der Gegenüberstellung von Tizian und Campagnola in der Fondazione Giorgio Cini auf eine spektakuläre Auswahl aus internationalen Sammlungen und privatem Besitz zurückgreifen, wobei sein Interesse vor allem den Landschaftszeichnungen galt. Im Ergebnis ergaben Rearicks und Oberhubers Ausführungen zwar kein homogenes Bild von Campagnolas Zeichnungen und ihren Datierungen. Allerdings gelang es den Forschern aufgrund ihrer individuellen Methoden die Zuschreibungsfragen umfassend und neu zu diskutieren. Dabei rückten sie Tizians zeichnerisches Werk in ein noch kritischeres Licht als je zuvor und gaben gleichzeitig Domenico Campagnola in seiner Funktion als Zeichner und Landschaftsdarsteller deutlich mehr Profil. Rearick erweiterte seine Beobachtungen zu Campagnola noch kurz danach mit Studien zu den *Maestri Veneti del Cinquecento*, in denen er bereits Oberhubers Ausstellung in Venedig berücksichtigte.<sup>177</sup>

In den Jahren nach dem Tizian-Jubiläum griff Elisabetta Saccomani die neuen Zuschreibungen Rearicks und Oberhubers auf und erweiterte stetig das künstlerische Bild Campagnolas.<sup>178</sup> Sie

---

ohne größere Hinterfragung – in den Bibliographieüberblick des Nachrufs der „Studi Tizianeschi“; dort wurde die Untersuchung wie folgt zitiert: „*The Early Drawings of Titian*“, *Cambridge (Mass.) 1959*. – Studi Tizianeschi, Nr. III, 2005, S. 13.

<sup>174</sup> Bei einem persönlichen Gespräch 2002 schilderte mir Roger Rearick den damaligen Austausch mit Konrad Oberhuber und die gemeinsamen Thesen in den Jahren vor den Tizian-Gedächtnisausstellungen 1976. Den besagten Text von 1959/ 60 konnte ich zu seinen Lebzeiten leider nicht einsehen. – Siehe ergänzend: Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 414, Anm. 4.

<sup>175</sup> Die neuen Überlegungen führte Oberhuber anhand des Albertina-Blattes mit den „Zwei knienden Knaben in einer Landschaft“ (**Kat. Nr. 20**) aus. Die erste Ausgabe des Katalogs verlegte man 1971 in englischer Sprache, die zweite erweiterte Ausgabe war eine italienische Publikation. Wenige Jahre später erschien noch der deutsche Text zu dieser Zeichnung – unverändert – im Rahmen einer Ausstellung mit italienischen Zeichnungen der Renaissance: Koschatzky-Oberhuber-Knab 1971, s.p., Nr. 61 – Kat. Ausst. Wien 1975, S. 98, Nr. 53.

<sup>176</sup> Rearick 1976, S. 37-65, Nr. 16-29 (Tizian oder nach ihm), S. 89-122, Nr. 50-82 (Domenico Campagnola) – Oberhuber 1976, S. 60-107, Nr. 10-49 (Tizian oder nach ihm), S. 113-133, Nr. 56-78 (Domenico Campagnola).

<sup>177</sup> Rearick (1976) 1977, S. 10-12 u. S. 34-38, Nr. 19a-24 (Domenico Campagnola).

<sup>178</sup> Wenig später publizierte Anna Santagiustina Poniz drei wichtige Aufsätze zu Domenico Campagnola: 1979 fasste sie zuerst das druckgraphische Werk des Künstlers zusammen, danach widmete sie sich 1980 einer kleinen Auswahl von Zeichnungen, die wahrscheinlich zur Sammlung Benavides gehörten; im letzten Aufsatz von 1981 besprach sie noch Campagnolas späte zeichnerische Entwicklung. – Santagiustina Poniz 1979, S. 303-319. – Santagiustina Poniz 1980, S. 147-150. – Santagiustina Poniz 1981, S. 62-70.

veröffentlichte zunächst Beiträge über seine Figurenzeichnungen der früheren Perioden, danach zu dessen Reifezeit und seiner Rolle in der Paduaner Malerei.<sup>179</sup> 1982 folgte eine größere Studie zu *Domenico Campagnola disegnatore di "paesi": dagli esordi alla prima maturità*, in der Saccomani versuchte, die Beobachtungen von Tietze und Tietze-Conrat, Rearick und Oberhuber zu hinterfragen und anhand einer umfangreichen Werkauswahl eine chronologische Abfolge zu rekonstruieren.<sup>180</sup> Der Schwerpunkt lag dabei auf dem Frühwerk und der Schaffenszeit bis circa 1530 mitsamt den Einflüssen durch die Zeitgenossen. Eine Revision ihrer Überlegungen und Aspekte zu Domenicos reifem und spätem Schaffen als Landschaftszeichner ließ Saccomani mehr als zwanzig Jahre später, 2004, mit dem Kongressaufsatz *Il paesaggio nel disegno veneziano della prima metà del Cinquecento: i disegni da collezione* folgen.<sup>181</sup> Für die neuere Forschung vertiefte die Autorin das Wissen um den Künstler und seine Stilentwicklung erheblich. Ihre Ausführungen zeichnen sie als wohl beste Kennerin der Materie aus und erwecken manchmal den Anschein einer vollständigen Behandlung – die Publikation eines Werkverzeichnisses blieb dennoch aus.

Die universitäre Abschlussarbeit von Tibor Bela Farago aus dem Jahr 1973 nimmt neben Walkers Dissertation von 1941 ebenfalls eine Sonderstellung ein. Es handelt sich um eine *Master's thesis* der Universität von Sidney und war *Domenico Campagnola and his landscape drawings* gewidmet.<sup>182</sup> Auch diese Arbeit entstand in einer gewissen Übergangszeit und blieb ohne Kenntnisnahme durch die Forschung. Symptomatisch für die wissenschaftliche Durststrecke in der Tizian-Campagnola-Problematik nach dem Zweiten Weltkrieg zeigt sich, dass Farago mit einer Bibliographie arbeiten musste, die im Wesentlichen auf dem Stand der Tietzes von 1944 war. Er kannte demnach noch nicht den Überblickskatalog zu den italienischen Zeichnungen der Albertina von 1971 – vielleicht aufgrund damaliger schlechterer Vernetzung und lückenhafter Bibliotheksbestände auf dem australischen Kontinent. Farago versuchte, künstlerische Wesensmerkmale anhand verschiedener zeichnerischer, druckgraphischer und malerischer Werke herauszuarbeiten. Die Erkenntnisse erreichten jedoch nicht das Niveau von Walker und führten auch zu keiner neuen Definition von Campagnolas Zeichenstil. Verdienstvoll ist aus heutiger Sicht seine Bearbeitung einer größeren Anzahl von Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett, die teilweise bis heute unpubliziert ist.

Die wissenschaftlich reichen siebziger Jahre lassen sich noch mit den grundlegenden Ausführungen von David Rosand und Michelangelo Muraro zu *Titian and the Venetian Woodcut* von 1976 ergänzen, bei denen die frühen und reifen Holzschnitte von (oder nach) Domenico

---

<sup>179</sup> Saccomani 1977, S. 72-75. – Saccomani 1978, S. 106-116. – Saccomani 1979, S. 43-79. – Saccomani 1980, S. 63-77.

<sup>180</sup> Saccomani 1982, S. 81-99.

<sup>181</sup> Saccomani 2004, S. 201-217.

<sup>182</sup> Farago 1973.

Campagnola erstmals ausführlicher im Kontext seiner künstlerischen Entwicklung und der druckgraphischen Werke Tizians besprochen wurden.<sup>183</sup>

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit präsentierte Harold E. Wethey 1987 ein facettenreiches Porträt von Tizian als Zeichner, das mit Werken von einigen seiner Zeitgenossen umrahmt wurde.<sup>184</sup> Unter diesen findet sich auch Domenico Campagnola, den Wethey zwar mit einigen wichtigen Blättern katalogmäßig vorstellte, dabei aber den Landschaftsaspekt – vermutlich wegen der vorausgegangenen Forschung – beinahe gänzlich vernachlässigte.<sup>185</sup>

Zur letzten monumentalen Gesamtbetrachtung von Tizian und seinem Kreis kam es 1993 mit der Ausstellung *Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise* im Pariser Grand Palais.<sup>186</sup> Dabei aktualisierten Oberhuber und Rearick<sup>187</sup> ihre bisherigen Überlegungen zur venezianischen Landschaftszeichnung und ihren Hauptvertretern. Auch bei diesem Anlass herrschte kein Konsens zwischen den beiden Spezialisten – vor allem Oberhuber unternahm den kühnen Versuch, das zeichnerische Œuvre Giorgiones erheblich zu erweitern, was rückblickend überwiegend auf Ablehnung stieß. Domenicos künstlerische Leistung als Landschaftler erfuhr hingegen eine Aufwertung und gewann im Kontext der venezianischen Malerei und Druckgraphik weiter an Bedeutung.<sup>188</sup>

Nach dem Vorbild von Tietze und Tietze-Conrat versuchte Rearick 2001 eine Gesamtdarstellung des *Disegno Veneziano del Cinquecento* nach dem bisherigen Forschungsstand und seinen kennerschaftlichen Überlegungen.<sup>189</sup> Sein Ziel war es aber nicht, ein Verzeichnis wie 1944 zu erstellen, sondern die wichtigsten venezianischen Zeichner des 16. Jahrhunderts in kurzen monographischen Porträts – innerhalb einer übergeordneten Chronologie – mit einer Werkauswahl zu charakterisieren und zu verflechten. Die Publikation zeigt das beeindruckend große Wissen des Autors, der zu Recht als der letzte große Connaisseur der venezianischen Zeichnung gilt. Rearicks Alterswerk enthält sein abschließendes Urteil – gleichsam die Quintessenz – zu Domenico Campagnola als Zeichner und Maler.<sup>190</sup>

<sup>183</sup> Rosand – Muraro 1976 oder die italienische Katalogversion anlässlich der Ausstellung in der Fondazione Giorgio Cini in Venedig; Rosand–Muraro 1976 (2) – Rosand ließ fünf Jahre später, 1981, noch den klugen und selbstkritischen Aufsatz *Titian Drawings: A Crisis of Connoisseurship?* folgen, in dem einmal mehr das Problem der Händescheidung bei Tizian im allgemeinen und bei Campagnola im Speziellen angesprochen wurde. – Rosand 1981, S. 300-308.

<sup>184</sup> Entsprechend wurde diese Studie wie folgt betitelt: *Titian and His Drawings with Reference to Giorgione and Some Close Contemporaries*. – Wethey 1987.

<sup>185</sup> Wethey 1987, S. 181-190, Nr. A-6 bis A-24 u. S. 208-212 (Biographie Domenico Campagnolas).

<sup>186</sup> Kat. Ausst. Paris 1993.

<sup>187</sup> Rearick veröffentlichte noch zuvor einen wichtigen Aufsatz zum Forschungsstand bei den Tizian-Zeichnungen, der auch Ausführungen zu Domenico Campagnola als Zeichner miteinschloss. – Rearick 1991, S. 9-37.

<sup>188</sup> Neben anderen namhaften Autoren untersuchten Oberhuber und Rearick die Zeichnungen und Druckgraphiken von Tizian und seinem Kreis. Den zahlreichen Katalognummern stellte Oberhuber den Aufsatz *Le message de Giorgione et du jeune Titien dessinateurs* voran, in dem er auch kürzere Kapitel Campagnolas frühesten Landschaften und seinem Verhältnis zu Tizian widmete. Rearick betitelte seine vorangestellten Beobachtungen mit: *Titien: la fortune du dessinateurs*. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 483-502 (Aufsatz Oberhuber), S. 609-614 (Aufsatz Rearick). – Innerhalb des umfangreichen Katalogteils besprach überwiegend Oberhuber die Zeichnungen und Druckgraphiken von Tizian und Campagnola, nur wenige Werke übernahm Rearick. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 508-512, Nr. 96-103 (Tizian / Oberhuber), S. 513-518, Nr. 105-114 u. S. 527-530, Nr. 133-140 (Campagnola / Oberhuber) sowie S. 615-620, Nr. 205-211 u. S. 622-626, Nr. 215-219 (Tizian / Rearick), S. 620-622, Nr. 212-214 (Campagnola / Rearick).

<sup>189</sup> Rearick 2001.

<sup>190</sup> Rearick 2001, S. 55-56. – Rearick würdigte Campagnolas Verdienst als professioneller Landschaftszeichner, verschwieg aber auch nicht das verbreitete mechanische Strichbild und die „eingeschlafene“ künstlerische

In jüngster Zeit fanden sich die größeren Untersuchungen zu Domenico Campagnolas Landschaften im universitären Bereich in unveröffentlichten Arbeiten: Sandra-Kristin Diefenthaler besprach 2006 in ihrer Augsburger Magisterarbeit *Zwischen Naturstudium und Atmosphäre – die Landschaftszeichnungen Domenico Campagnolas* ausgewählte Werke aus europäischen Sammlungen, die gemeinhin Campagnola zugeschrieben werden. Darüber hinaus verband sie diese Landschaften mit den venezianischen Vorbildern Giorgione und Tizian sowie mit der arkadischen Renaissance-Literatur und stellte die Blätter auch der Kunst nördlich der Alpen gegenüber.<sup>191</sup>

Christophe Brouard verfasste 2010 seine umfangreiche Dissertation zum Thema *„Ut Pictura Pastoralia“*. *La naissance du paysage: Les scènes champêtres dans la peinture et le dessin à Venise pendant la première moitié du XVIIe siècle*; darin beleuchtete er die venezianische Landschaftsdarstellung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der arkadisch-bukolischen Literatur und ikonologischer Aspekte.<sup>192</sup> Brouard verwendete dabei Zeichnungen von Domenico Campagnola exemplarisch und nach thematischer Eignung, um die Entstehung der Landschaftskunst in Venedig zu illustrieren. – Die stilkritische Klärung von Campagnolas zeichnerischer Entwicklung oder die überblicksmäßige Erfassung seiner Werke waren nicht Ziel dieser beiden Universitätschriften.

Lässt man den langen Erkenntnisweg zu Domenico Campagnola nochmals Revue passieren, so gehört die wachsende Individualisierung und Objektivierung des Künstlers zu den wichtigsten Errungenschaften. Sowohl die Bereitschaft zur Materialsammlung und zur Meinungsbildung mittels Vergleich erbrachte neue Klarheit. Immer wieder wurde versucht, mit den vorhandenen Quellen Ordnung zu schaffen, was aber – aufgrund der lückenhaften Überlieferung – nur teilweise gelang. Lange Zeit stand die Dominanz Tizians den Erkenntnissen zu Campagnola im Weg. Diese Probleme sind heute größtenteils ausgeräumt – auch wenn immer noch in diversen graphischen Sammlungen die Zuschreibungen des 18. und 19. Jahrhunderts tradiert werden. Ihnen ist – wie auch den Wunschvorstellungen des Handels bei Zuschreibungsfragen keinesfalls mehr zu folgen.

Als Fazit bleibt die Erkenntnis, dass der Weg von der Historiographie über die Forschung des 19. und 20. Jahrhunderts bis zum gegenwärtigen Wissensstand immer noch ein lückenhafter ist – nicht aufgrund mangelnden Materials, sondern mangelnder Konsequenz: Die Forschungs-

---

Aufmerksamkeit in den reifen und späten Blättern sowie Campagnolas Bedeutung als provinzieller Maler (*„un pittore di provincia di secondo piano“*, S. 58):

*„(...) si deve notare una tendenza alla routine che in molti di questi paesaggi porta la mano a soluzioni meccanicamente calligrafiche, in cui l'attenzione intellettuale sembra addormentata.“* – Rearick 2001, S. 107 – *„Molti di questi sono esercizi senz'anima che non mostrano più il fascino decorativo dei suoi disegni giovanili. Nonostante questo, la loro popolarità rimase costante fino alla sua morte nel 1564 e oltre, quando la domanda di paesaggi come opere d'arte autonome aveva già spinto artisti al di fuori di Padova a intraprendere questa attività specializzata.“* – Derselbe, S. 146.

<sup>191</sup> Diefenthaler 2006. – Mein Dank gilt Frau Sandra-Kristin Diefenthaler (Provenienzforschung, Staatsgalerie Stuttgart) für ihre zur Verfügung gestellte Magisterarbeit (Januar 2016).

<sup>192</sup> Einige Werke von Giulio und Domenico Campagnola stellte Brouard vor allem in seinem Kapitel 3 *Les premier dessins de paysage à Venise* ausführlicher vor. – Brouard 2010, S. 95-116.

ergebnisse der letzten Jahrzehnte widmeten sich stets nur Teilbereichen, am meisten Campagnolas Frühwerk, in dem noch am ehesten klare Strukturen erkennbar sind. Nie wurde der Versuch einer Gesamtdarstellung unternommen.

Zumindest im Bereich der Landschaftszeichnung soll mit der vorliegenden Arbeit das gesamte Spektrum in Form eines Werkkatalogs vorgestellt werden. Im Hinblick auf die künftige Erarbeitung des gesamten Bestandes wird in einem Überblick sowohl das malerische Werk des Künstlers als auch seine Figurenzeichnung und die Druckgraphik vorgestellt. In Zusammenschau mit der ideengebenden venezianischen Malerei und Druckgraphik des 16. Jahrhunderts gelingt es – sogar aus dem Blickwinkel eines zweitrangigen Künstlers – einen frischen Blick auf diesen bedeutenden Schmelztiegel der neuzeitlichen Kunst zu werfen.

## **Teil I**

### **Campagnola im Überblick**

#### **Biographische Daten und künstlerische Entwicklung in den Medien Druckgraphik, Figurenzeichnung und Malerei**

##### ***Die Voraussetzungen***

Die ersten beiden Jahrzehnte nach 1500 markieren die Hochblüte der venezianischen Malerei. Obgleich die Republik ihre Großmachstellung zunehmend einbüßte, florierte die Serenissima seit dem späten 15. Jahrhundert wirtschaftlich, kulturell und künstlerisch. Vor allem Kirchen, Klöster und die Scuole vergaben Aufträge für neue oder zu modernisierende Bauten, die neben den Palazzi die venezianische Architektur prägten. Bedeutend war ebenso Venedigs Rolle als eine der größten Handelsstädte ihrer Zeit, in der sich verschiedenste Auftraggeber aufhielten und die Kunst auch für private Sammler immer beliebter wurde. In der Malerei prägten Giovanni Bellini, Giorgione und Tizian als Hauptmeister die Entwicklung nachhaltig, umgeben von einer großen Anzahl von Schülern, Zeitgenossen und Nachfolgern.<sup>193</sup>

Giovanni Bellinis Spätwerk rechtfertigt seine Zugehörigkeit zur *maniera moderna* in Venedig nach der Jahrhundertwende. Durch die Ausbildung bei seinem Vater Jacopo Bellini und seine lange Lebensspanne löste er sich von den früheren mantegnesken Vorgaben des Quattrocento und spezialisierte sich in seinem fortgeschrittenen Schaffen vor allem auf kleinformatige Andachtsbilder für den privaten Gebrauch, Altargemälde, die häufig das Thema der *Sacra Conversazione* zeigten, und Porträts. Allegorische oder mythologische Darstellungen spielten hingegen eine untergeordnete Rolle. Seine große Leistung bestand darin, die Figurenmotive nicht nur mit einem naturalistisch anmutendem Stück Natur zu verbinden oder diese als nahezu gleichwertige „Stimmungslandschaft“ zu begreifen, sondern seine Kompositionen auch durch Kolorit und Lichtführung zu vereinheitlichen.<sup>194</sup> Für den Höhepunkt seiner Meisterschaft steht heute die signierte und 1505 datierte *Pala di San Zaccaria* in Venedig, die Bellinis Spätwerk einleitet und für seine bedeutendsten Schüler Giorgione und Tizian stilprägend war.<sup>195</sup> Selbst für

---

<sup>193</sup> Für den Überblick zu Venedig in den Bereichen Architektur, Skulptur, Malerei von 1460 bis 1590 siehe: Huse-Wolters 1996, für das vorliegende Kapitel insbesondere S. 205-310. – Im Bereich der venezianischen Malerei von den Mosaiken in San Marco bis zu Tizian und seinem Kreis sei auf die umfassende vierbändige Abhandlung von Günter Brucher verwiesen: Brucher 2007, Brucher 2010, Brucher 2013, Brucher 2015.

<sup>194</sup> Zu Giovanni Bellini: Tempestini 1998. – Bättschmann 2008. – Brucher 2010. – Kat. Ausst. Rom 2008.

<sup>195</sup> Zur Pala San Zaccaria siehe die Studien von: Tempestini 1998, S. 170-172, Nr. 106. – Bättschmann 2008, S. 187-190. – Brucher 2010, S. 148, Abb. 65.

Albrecht Dürer, der sich 1505 ein zweites Mal in der Lagunenstadt aufhielt, war der von ihm verehrte Meister unübertroffen: „*Er ist sehr alt und noch immer der beste in der Malerei.*“<sup>196</sup>

An Bellinis späte Malerei schloss Giorgione unmittelbar an.<sup>197</sup> Bereits zu Lebzeiten wurden ihm nur wenige Werke zugeordnet; kein einziges von den heute erhaltenen ist signiert. Und weder die *Viten* Giorgio Vasaris<sup>198</sup> noch die ihm unbekanntes Aufzeichnungen von Marcantonio Michiel<sup>199</sup> ergeben gemeinsam ein klärendes oder sich gegenseitig bestätigendes Bild dieses Künstlers.<sup>200</sup>

Giorgione entwickelte mit seiner herausragenden koloristischen Gabe eine besondere Form des *Sfumato* in seinen vorwiegend kleinformatigen Gemälden. Seine Figuren wirken lyrisch, entrückt, rätselhaft und besitzen eher ein stilisiertes Aussehen. Die Verbindung mit dem Landschaftsanteil gelingt ihm noch harmonischer als Bellini: teilweise asymmetrische Kompositionen gewähren neue Sichtweisen und neue Ausblicke, wie beispielsweise in der sogenannten „Allendale-Anbetung“ (Abb. 2).<sup>201</sup> Mit der „Tempesta“, die um 1506/08 datiert wird, entstand, – aus heutiger Sicht – das erste selbstständige Landschaftsbild der italienischen Malerei (Abb. 3).<sup>202</sup> Seine Auffassung begründete eine neue Stilrichtung, die in enger Verbindung mit der damals beliebten pastoralen und arkadischen Literatur als „Giorgionismus“ sowohl die Malerei, als auch die Zeichnung und Druckgraphik der nächsten Jahrzehnte durchdrang.<sup>203</sup> Giorgione dürfte mit den heute nur mehr rudimentär erhaltenen Fresken für die Fassade des erneuerten Fondaco dei Tedeschi von 1508 seinen Durchbruch erlebt haben.<sup>204</sup>

Aber auch für den ungefähr zehn Jahre jüngeren Tizian, der bereits als „kaum Zwanzigjähriger“<sup>205</sup> an großen Freskierungen beteiligt war, bedeutete die Mitarbeit am Fondaco eine wichtige Weichenstellung.<sup>206</sup> Er kam vermutlich mit neun Jahren nach Venedig, wo er gemeinsam mit seinem Bruder Francesco eine erste malerische Lehre absolvierte und bald darauf eine kurze Ausbildung im Atelier der Bellinis erhielt.<sup>207</sup> Nach den Fresken des Fondaco

<sup>196</sup> Der originale Wortlaut „*Er jst ser alt vnd jst noch der pest jm gemoll*“ stammt aus dem Brief Albrecht Dürers vom 7. Februar 1506 an Willibald Pirckheimer in Nürnberg. – Siehe auch Brucher 2010, S. 28.

<sup>197</sup> Zu Giorgione sei auf die wichtigste neuere Literatur verwiesen: Anderson 1996. – Pignatti 1999. – Kat. Ausst. Wien 2004. – Kat. Ausst. Wien 2006. – Eller 2007.

<sup>198</sup> Zu Vasaris Künstlerporträt von Giorgione: Vasari-Milanesi 1878-1885, Bd. 4, S. 91-107. – Vasari 2008, S. 9-30.

<sup>199</sup> Zu Michiels Erwähnungen von Giorgiones Werken: Frimmel 1888, S. 22, 78, 80, 86, 88, 90, 98, 104, 106, 110, 114.

<sup>200</sup> Vgl. Bruchers Überblick zur Quellenlage und Biografie für die Kapitel über Giorgione: Brucher 2013, S. 15-24.

<sup>201</sup> Washington, National Gallery, Öl/Holz, 90,8 x 110,5 cm, Inv. Nr. 1939.1.289. – Anderson 1996, S. 294-295, Abb. 51-53. – Kat. Ausst. Wien 2006, S. 116-118, Nr. 17. – Eller 2007, S. 61-66, Nr. 5. – Brucher 2013, S. 50-52, Abb. 13.

<sup>202</sup> Venedig, Gallerie dell'Accademia, Öl/Lw., 82 x 73 cm, Inv. Nr. 881. – Im Rahmen der umfangreichen Literatur zu „La Tempesta“ (Das Gewitter) sei hier nur auf eine kleine Auswahl verwiesen: Anderson 1996, S. 301-302, Abb. 108. – Kat. Ausst. Wien 2004, S. 188-196, Nr. 7. – Eller 2007, S. 93-99, Nr. 13.

<sup>203</sup> Zum großen thematischen Feld von Arkadien in der venezianischen Kunst des frühen 16. Jahrhunderts siehe beispielsweise die jüngste Publikation mit weiterer Literatur: Kat. Ausst. Berlin 2014.

<sup>204</sup> Zu Giorgiones Fresken des Fondaco dei Tedeschi: Anderson 1996, S. 304-306. – Eller 2007, S. 100-107, Nr. 14. – Brucher 2013, S. 125-135

<sup>205</sup> Lodovico Dolce verwies in seinem *Dialogo della pittura* von 1557 erstmals auf Tizian als Assistenten von Giorgione bei den Fresken des Fondaco und lieferte auch für seine Ausführungen an der Südseite eine Altersangabe des Künstlers: „*(...) non havendo egli allora a pena venti anni.*“ – Dolce 1968, S. 116, 186. – Brucher 2013, S. 125.

<sup>206</sup> Zu Tizian sei hier nur eine jüngere Literaturauswahl angeführt: Pedrocco 2000. – Vasari 2005. – Humfrey 2007. – Brucher 2013, S. 235-323. – Brucher 2015, S. 7-291.

<sup>207</sup> Zum Kapitel „Ausbildung und Anfänge“ siehe: Pedrocco 2000, S. 20-21.

entstand um 1509 Tizians frühestes großformatiges Gemälde, die „Flucht nach Ägypten“ (Abb. 4)<sup>208</sup>, wo er der Landschaft soviel Platz einräumte wie kaum in einem anderen seiner späteren Werke und damit das alte Raumschema Bellinis – gleichsam als Antwort auf Giorgiones „Tempesta“ – modernisierte. Nach Giorgiones plötzlichem Tod 1510 setzte er dessen prägenden Stil noch einige Zeit fort, was aus heutiger Sicht zu einigen Verwechslungen mit seinem Vorbild führte und manche Zuschreibungen mittlerweile zu Gunsten Tizians verschob – wie beispielsweise beim „Ländlichen Konzert“ (Abb. 5)<sup>209</sup>, das heute als landschaftlicher Höhepunkt in seinem Frühwerk gilt.

Auf der Suche nach einem weiteren lukrativen Auftrag malte Tizian zunächst 1511 drei Fresken für die Scuola di Sant’ Antonio in Padua (Abb. 6-8).<sup>210</sup> Es ist das einzige dokumentierte Werk aus seiner Frühzeit und noch deutlich seinen künstlerischen Wurzeln verpflichtet. Nach seiner Rückkehr nach Venedig eröffnete Tizian 1513 seine Werkstatt in San Samuele, erhielt Privilegien von der Stadt und befand sich nach dem Tod Bellinis 1516 in einer Kunstszene, die keine gewichtige Konkurrenz hervorbrachte. Als dessen Nachfolger gelang es ihm innerhalb von wenigen Jahren, zahlreiche öffentliche und private Aufträge zu erhalten. Seine Auftraggeber stammten aus der Regierung, dem Klerus oder den Adelsgeschlechtern der herzoglichen Zentren Ferrara, Mantua und Urbino. Ebenso führte er Werke für vermögende Kaufleute oder Patrizier aus, während später Kaiser Karl V., König Philipp von Spanien oder Papst Paul III. dafür sorgten, dass sich sein Ruhm auch im übrigen Europa verbreitete. Diesem Klientel und seinen Wünschen passte sich Tizian in seiner Malerei und Druckgraphik bereits vor 1520 in beeindruckender Weise an. Was die Themen betrifft, lieferte er alle wichtigen Sujets der Zeit: Christliche und mythologische Historien, Allegorien, Einzelfiguren und Porträts, die allesamt zu wichtigen Einnahmequellen wurden. Tizian passte sich meist den ikonographischen Vorgaben an und schuf dennoch völlig Neues im Bereich von Ausdruck, Form und Kolorit. Im Bereich der Landschaftsdarstellung orientierte er sich anfangs an Giorgione, emanzipierte sich aber auch in diesem Bereich und übernahm rasch die Führungsrolle innerhalb der venezianischen Malerei.<sup>211</sup>

<sup>208</sup> St. Petersburg, Eremitage, Öl/Lw., 206 x 336 cm, Inv. Nr. 245. – Das monumentale Gemälde mit der „Flucht nach Ägypten“, das um 1507/09 datiert wird und das wahrscheinlich schon Vasari erwähnte, wurde in jüngster Zeit restauriert und stand im Mittelpunkt einer Ausstellung der National Gallery in London und der Gallerie dell’Accademia in Venedig: Mazzotta 2012. – Kat. Ausst. Venedig 2012. – außerdem: Vasari 2005, S. 18-19, Anm. 16. – Humfrey 2007, S. 35, Nr. 6. – Brucher 2013, S. 238-239, Abb. 68.

<sup>209</sup> Für die Diskussion der Zuschreibungsfrage beim „Ländliche Konzert“ („Concert Champêtre“), Paris, Louvre, Öl/Lw., 110 x 138 cm (Inv. Nr. 71, um 1511) und seinen ikonografischen Aspekten sei hier nur auf eine sehr kleine Literaturauswahl verwiesen: Kat. Ausst. Paris 1993, S. 392-400, Nr. 43, Abb. S. 59. – Humfrey 2007, S. 52, Nr. 16. – Brouard 2012, S. 99-122. – Brucher 2013, S. 153-164, Abb. 46.

<sup>210</sup> Zu Tizians Fresken in Padua: Joannides 2001, S. 107-127, *Chapter Seven: Padua*, Abb. 96, 97, 101, 102. – Humfrey 2007, S. 48-51, Nr. 15. – Brucher 2013, S. 253-263, Abb. 77, 79, 80.

<sup>211</sup> Einen guten Überblick zu Tizians Schaffensperioden bietet die Tizian-Monographie von Pedrocco (Pedrocco 2000), der Katalog der Londoner Tizian-Ausstellung von 2003 (Kat. Ausst. London 2003) sowie Humfreys Monographie (Humfrey 2007) mit kompakten Werkbesprechungen. Eine ausführliche Besprechung der wichtigsten Werke und Entwicklungen Tizians lieferte in der jüngsten Vergangenheit die mehrbändige Reihe zur venezianischen Malerei von Günter Brucher. Für das Œuvre Tizians sind die Bände 3 und 4 relevant: Brucher 2013 – Brucher 2015.

Mit dem Auftrag für die „Assunta“ in der Kirche von Santa Maria Gloriosa dei Frari zwischen 1515-1518 (Abb. 12)<sup>212</sup> entstand – neben dem späteren „Tod des Petrus Martyr“ – das bedeutendste Werk in Tizians langer Schaffenszeit, das seinen Ruhm als „*divin Tiziano*“<sup>213</sup> begründete und der bis weit ins 18. Jahrhundert hinein weiter wirkte. Tizian fand in diesen Werken ikonografisch und formal zu vollkommen neuen Lösungen. Die Figuren vermitteln eine ungewöhnlich starke Präsenz und interagieren dynamisch in einer Weise miteinander, wie diese bei den Vorgängern nicht zu finden war. Kolorit und Lichtregie dramatisieren die naturalistische Erscheinung und vereinheitlichen die Szene zu einer monumentalen Komposition. Damit war bei Tizian die Loslösung von Giorgione vollzogen und der Weg frei für weitere neue Bildererfindungen, die seinen ohnehin schon beachtlichen Ruhm über die Grenzen Italiens hinaus noch weiter wachsen ließen.

In der Zeichnung und Druckgraphik leiteten die Errungenschaften Albrecht Dürers, des Giorgionismus und Tizians eine neue Phase in der venezianischen Kunst des frühen 16. Jahrhunderts ein. In den frühen Holzschnitten entwickelte Tizian eine überaus freie Liniensprache, mit der er auch dem Landschaftsanteil viel Platz einräumen und ein natürlicheres Aussehen verleihen konnte. Von besonderer Qualität ist dabei die Darstellung des „Opfers Abrahams“ (Abb. 40), für die Tizian sehr wahrscheinlich Zeichnungsvorlagen lieferte, die vermutlich Ugo da Carpi als Formschneider 1514/15 umsetzte.<sup>214</sup> In diesem frühen Werk verbindet sich bereits Tizians ausgeprägtes, feines Naturstudium mit der Adaptierung Dürererischer Landschaftsmotive, die für viele Zeitgenossen vorbildhaft waren.<sup>215</sup>

Zu diesem engeren künstlerischen Kreis um Giorgione und Tizian gehörte spätestens ab 1507 auch Giulio Campagnola, dessen Vita ein facettenreiches Bild seiner Person zeichnet, aber dennoch lückenhaft bleibt.<sup>216</sup> In einem kurzen Abschnitt berichtet Giorgio Vasari über Giulios Herkunft und sein künstlerisches Profil:

---

<sup>212</sup> Venedig, S. Maria Gloriosa dei Frari, Öl/Holz, 690 x 360 cm, signiert: *TICIANUS*. – Joannides 2001, S. 285-297, *Chapter Seven: The Assumption of the Virgin*, Abb. 266 u. Abb. Detail (S. 284). – Vasari 2005, S. 25, Abb. 55. – Humfrey 2007, S. 93, Nr. 52. – Brucher 2015, S. 16-30, Abb. 1.

<sup>213</sup> Die Bezeichnung Tizians als „göttlicher“ Maler findet sich bereits im Untertitel von Lodovico Dolce's *Dialogo dell'pittura*. – Dolce 1557, Titelblatt.

<sup>214</sup> Der Anteil Tizians am Holzschnitt wurde manchmal kontrovers diskutiert. Zumindest auf das rechte obere Viertel lässt sich die „Baumgruppe“ (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 08.227.38) beziehen, die mit den Mitteln des Abklatsches und ergänzender brauner Feder ausgeführt wurde. Das Blatt gibt man nach wie vor Tizian obwohl die traditionelle Autorschaft durch den radikalen Aufsatz von Peter Dreyer (1979) zum Thema Abklatsch und möglichen Tizianfälschungen relativiert wurde. – Zum viel besprochenen Blatt siehe die neuere Literatur von: Rosand 1981, S. 303, 305, Abb. 2. – Wethey 1987, S. 166, Nr. 52, Abb. 80. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 512, Nr. 103, m. Farbb. – Kat. Ausst. Rom 1995, S. 280, Nr. 47, m. Abb. – Rearick 2001, S. 50-51, Anm. 65. – Kat. Ausst. Maastricht – Brügge 2002, S. 102-103, Nr. III.1, m. Farbb. – Prosperetti 2012, S. 75-76, Abb. 5. – Kat. Ausst. Mailand 2012, S. 78, m. Farbb. – Zum Holzschnitt siehe: Dreyer 1971, S. 42-43, Nr. 3, Falttafel. – Rosand-Muraro 1976, S. 55-60, Nr. 3A, 3B, m. Abb. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 525-526, Nr. 131, m. Abb. – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 104, Nr. III.2, m. Abb. – Silver 2008, S. 110, Nr. 6. – Das Blatt ist in der Online Datenbank des Museum zugänglich: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/340882>

<sup>215</sup> Zu den wichtigsten frühen Druckgraphiken bei Tizian siehe den Überblick von Joannides: Joannides 2001, S. 269-283, *Chapter Fourteen: Titian and Printmaking*.

<sup>216</sup> Zu Biographie und Werk von Giulio Campagnola: Kristeller 1907. – Hind 1938-1948, Bd. V, S. 189-205 u. Bd. VII, Tafel 770-786. – Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 390-401. – Safarik 1974, S. 318-321. – Zucker 1980, S. 243-

*„Girolamo Campagnola, anch' egli pittore Padovano, e discepolo dello Squarcione. Giulio poi figliuolo di Girolamo dipinse, e miniò, e intagliò in rame molte belle cose, così in Padova, come in altri luoghi.“*<sup>217</sup>

Als Sohn des Humanisten und Amateurmalers Girolamo Campagnola wurde Giulio vermutlich 1482 in Padua geboren – er war also nur wenige Jahre älter als Tizian – und wurde schon zu Lebzeiten für seine vielseitigen Begabungen gelobt. Er war nicht nur in den künstlerischen Techniken eines Malers, Stechers, Bildhauers, Miniaturisten und Kalligraphen tätig, sondern übte sich auch in der Dichtkunst, im Gesang und Lautenspiel. Ebenso war seine sprachliche Begabung für Latein, Griechisch und Hebräisch bekannt und Giulio erhielt sogar einen klerikalen Status, der ihm eine Karriere im geistlichen Dienst eröffnet hätte.<sup>218</sup> Sein Vater Girolamo erwirkte 1497 für den gut ausgebildeten Sohn einen Studienplatz in Mantua. Vermutlich kam es bei diesem Aufenthalt zum künstlerischen Kontakt mit Andrea Mantegna am Mantuaner Hof. Bereits 1499 stand Giulio im Dienst des Herzogs Ercole I. in Ferrara, danach fehlen jegliche Quellen bis 1507 als er erstmals in Venedig dokumentiert ist.<sup>219</sup>

Aufgrund der frühen Kopiertätigkeit Giulios nach Mantegna und Dürer werden seine ersten Kupferstiche zwischen 1497 und 1500 datiert. Zudem lieferte er mit diesen Werken zumeist einen Hinweis auf seine paduanische Herkunft mit dem Signaturzusatz „PAT(AVINVS)“ oder auf „ANTENOREVS“, den legendären Gründer Paduas.<sup>220</sup>

Der Versuch, ein malerisches Œuvre für Giulio Campagnola zu rekonstruieren, fiel bisher wenig befriedigend aus.<sup>221</sup> Die Druckgraphik seiner letzten Periode muss hingegen – spätestens ab 1507 – im Kontext der venezianischen Kunst und vor allem in enger Verbindung mit Giorgione und Tizian gesehen werden. Dabei fällt selbst in den späteren Stichen Giulios immer noch eine stilistische und motivische Assemblage wechselnder Vorbilder oder möglicher verlorener Vorlagen auf, wodurch die Bestimmung einer selbstständigen Bilderfindung und einer genauen

---

255 u. Zucker 1984, S. 463-495. – Chiari 1989 (2), S. 41-57. – Zdanski 1992. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 483-495. – Martin 1997 (2), S. 2-3 (mit weiterer Literatur). – Kat. Slg. Paris 1999, S. 372-387. – Turner 2000, Bd. 1, S. 307-309. – Scorce 2004, S. 47-110. – Ruffini 2008, S. 26, Anm. 17. – Carradore 2010, S. 55-134. – Brown 2010, S. 83-97. – Pellegrini 2010. – Hope 2015, S. 27-51.

<sup>217</sup> Die kurze Erwähnung befindet sich im Kapitel *Vita di Vittore Scarpaccia, et altri Pittori Viniziani, e Lombardi*: Vasari 1568, Bd. II (Seconda Parte), S. 521. – Vasari-Milanesi 1878-1885, Bd. 3, S. 639.

<sup>218</sup> Giulio Campagnolas fehlende Lebensdaten nach 1515 werden überwiegend mit seinem frühen Tod erklärt. Möglicherweise hat sich aber auch Giulio ab dieser Zeit in einen kirchlichen Orden zurückgezogen. Diese Vermutung stützt sich auf Quellen, die davon berichten, dass Giulio bereits 1495 seine erste klerikale Tonsur durch Bischof Pietro Barozzi in Padua erhielt. Damit war Giulio privilegiert und berechtigt, um kirchliche Benefizien anzusuchen, was er auch später tat. Davon berichtet ein zweites Dokument von 1508. Allerdings erfährt man in diesem nichts über die künstlerische und intellektuelle Situation des damals wohl 26-jährigen „clericus“ Giulio. Außerdem geht aus dem Dokument auch nicht hervor, ob er vielleicht sogar eine priesterliche Tätigkeit ausübte. Angesichts seiner künstlerischen und gesellschaftlichen Verbindungen ab 1508 erscheint es eher unwahrscheinlich, dass Giulio zumindest bis 1515 die verantwortungsvolle Aufgabe eines Pfarrers in Padua anstrebte oder ausfüllte. – Für die beiden Dokumente und ihre Kommentierung im biografischen Kontext siehe: Sambin 1973-1974. – Zdanski 1986, S. 61-66.

<sup>219</sup> Martin 1997 (2), S. 2-3.

<sup>220</sup> Martin 1997 (2), S. 3. – Hope 2015, S. 43 – Dieser Signaturzusatz findet sich auf den Darstellungen: „Tobias und der Erzengel“, „Die Buße des hl. Chrysostomus“, „Saturn“ und bei einem zweiten Zustand des „Ganymed“: Zucker 1984, S. 466, Nr. .001, S. 467-468, Nr. .003, S. 471-472, Nr. .006, S. 472-473, Nr. .007. – Zdanski 1992, Bd. 2, S. 317-322, P1-P4, Tafel 1-5. – Kat. Ausst. Padua 2010, S. 184, Nr. I.1, Nr. I.2, S. 185, Nr. I.3, S. 186, Nr. I.5, m. Farbabb.

<sup>221</sup> Die wichtigsten neueren Beiträge zu Giulio Campagnola als Maler lieferten: Zdanski 1992, Bd. 1, S. 190-227, Bd. 2, S. 391-411. – Christiansen 1994, S. 341-347. – Brown 2010, S. 83-97. – Kat. Ausst. London 2016, S. 88, Nr. 23, m. Abb.

Datierung erschwert wird.<sup>222</sup> In diesem Zusammenhang ist unklar, ob Giulio je konkret mit den aufstrebenden großen Meistern der Malerei zusammengearbeitet hat, um die gefragten pastoralen und arkadischen Inhalte einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Innerhalb seines Stichwerks ist der „Astrologe“ (Abb. 13) von 1509 das einzige datierte Blatt. Seine herausragende Stellung wird daran ersichtlich, dass es in der Folgezeit mehrmals kopiert wurde.<sup>223</sup> Giulio bedient sich eines vermeintlich alten Kompositionsschemas von Figur und Landschaft, das vorwiegend linear strukturiert ist.<sup>224</sup> Die übrigen von ihm signierten Kupferstiche lassen sich noch am besten aufgrund ihrer technischen Ausführung in eine frühe und späte Phase einordnen.

Er entwickelte eine eigene, virtuose Technik, um die feinen fließenden Übergänge von Giorgiones Malerei adäquat in der Graphik nachzuahmen. Dafür verwendet er mitunter – wie in der „Liegenden weiblichen Nackten“ (Abb. 14) – Punktierungen in unterschiedlicher Dichte, womit sich harte und begrenzende Linien im Sinne eines „druckgraphischen Sfumato“ auflösen ließen. Giulio erzielte in diesen Blättern eine neue Qualität der atmosphärischen und lyrischen Gesamtstimmung.<sup>225</sup> Sogar in dieser fortgeschrittenen Phase höchster handwerklicher Perfektion kombinierte er aber in Kompositionen wie in „Johannes dem Täufer vor einer Landschaft“ (Abb. 15) – vermutlich noch vor 1510 – ein auffällig hartes mantegneskes Figurenideal mit einer dunstig-verschleierten Naturschilderung in bester giorgionesker Manier.<sup>226</sup>

<sup>222</sup> Die enge Verbindung zwischen Giorgione, Tizian und Giulio Campagnola wurde von Konrad Oberhuber (und William Roger Rearick) im Rahmen der Pariser Tizian-Ausstellung von 1993 ausführlich und teilweise kontrovers besprochen. Nach den Untersuchungen zur Ikonografie in Giulios Druckgraphik (Scorce 2004) und zu seiner künstlerischen Herkunft (Carradore 2010) beleuchtete Charles Hope (2015) in jüngster Zeit das Trio Giorgione, Tizian, und Giulio Campagnola erneut, wobei er Giulio als Künstler selbständiger und bedeutender einstuft.

<sup>223</sup> Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 391, 393, 400, 401, Abb. 19-4. – Kat. Ausst. London 1983, S. 312, P9, m. Abb. – Zucker 1980, S. 253-255 u. Zucker 1984, S. 482-485, Nr. 011. – Zdanski 1992, Bd. 1, S. 103, 106-108, 114, 117, 119, 121, 123, 128, Bd. 2, S. 324-329, P7, Tafel 8-11 und die Kopien P7A-P7E, Tafel 12-18. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 523-524, Nr. 127, m. Abb. (S. 128). – Kat. Ausst. Venedig 1999, S. 442, Nr. 115, m. Abb. – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 70, Nr. II.3, m. Abb. – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 250, Nr. 87, m. Farbabb.

<sup>224</sup> Die wichtigsten Stiche Giulios sowie sein „Astrologe“ wurden in jüngerer Zeit vorgestellt in: Kat. Ausst. Paris 1993, S. 521-524, Nr. 123-129. – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 66-73, Nr. II.1-II.6, m. Abb. – Vor wenigen Jahren stellte man den frühen Druck „Die Buße des hl. Chrysostomus“ (nach Albrecht Dürer) und die späteren Darstellungen „Der Astrologe“ und die von Domenico Campagnola vollendete „Landschaft mit musizierenden Hirten“ in den thematischen Ausstellungskontext von „Arkadien. Paradies auf Papier. Landschaft und Mythos in Italien“. Siehe: Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 68-70, Nr. 13 („Die Buße des hl. Chrysostomus“), m. Farbabb., S. 158-159, Nr. 49 („Das Konzert am Bach“), m. Farbabb., S. 250, Nr. 87 („Der Astrologe“), m. Farbabb.

<sup>225</sup> Zum Stich mit der Rückenansicht der liegenden Nackten, der vermutlich um 1508 entstand: Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 399-401, Abb. 19-10. – Kat. Ausst. London 1983, S. 315, P12, m. Abb. – Zucker 1984, S. 473-476, Nr. 008, m. Abb. – Zdanski 1992, Bd. 1, S. 121-123, 125, 128, 132, Bd. 2, S. 344-345, P13, Tafel 40. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 523, Nr. 126, m. Abb. (S. 127). – Kat. Ausst. Venedig 1999, S. 488, Nr. 138, m. Abb. – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 72, Nr. II.5, m. Abb. – Joannides 2010, S. 99, Anm. 2, Abb. 2. – Kat. Ausst. London 2016, S. 91, Nr. 24, m. Abb.

<sup>226</sup> Zum Stich hat sich heute die Vorlage im Louvre (Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. RF 1979) erhalten, die man immer wieder unterschiedlich Tizian, Giorgione oder Giulio Campagnola selbst zugeschrieben hat und aufgrund der technisch-stilistischen Merkmale teilweise sogar mit einem Anteil eines unbekanntenen Künstlers kombinierte. Während Konrad Oberhuber das Blatt mit anderen Giorgione gab (Kat. Ausst. Paris 1993), hielt Rearick (2001) Tizian für den Schöpfer des Stichtentwurfs, der in der Landschaft noch am meisten mit Giulios Stich übereinstimmt, während die Figur des Täufers in der Zeichnung nichts von der mantegnesken Auffassung verrät und in auffälliger brauner Lavierung angelegt wurde. In jüngster Zeit argumentierte hingegen Hope (2015) dafür, dass Stich und Vorlage von Giulio Campagnola stammen.

Die wichtigsten Besprechungen der Zeichnung aus dem Louvre (mit weiterer Literatur) und des Stichts finden sich bei: Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 402-409, Nr. 149. – Oberhuber 1976, S. 51-52, Nr. 2, m. Abb. – Rearick (1976)

Nahezu zeitgleich und in der Bildanlage sehr ausgewogen erscheint hingegen der Stich „Christus und die Samariterin“ (Abb. 16)<sup>227</sup>, der – wie die meisten übrigen – im Format zwar relativ klein ausfällt aber monumentale Figuren zeigt, wobei vor allem die Samariterin an Sebastiano del Piombo erinnert.<sup>228</sup> Die Szene erhält im Landschaftshintergrund einen fast schon topographischen Bezug auf die Lagune als Wirkungsstätte Giulios; auch hier setzt er wieder seine subtile Punktieretechnik für atmosphärische Licht-Schatten-Werte ein.

Während man die Anzahl seiner gesicherten und zugeschriebenen Stiche auf fünfzehn Exemplare<sup>229</sup> eingrenzt, ergab sich in der Zeichnung – ähnlich wie in der Malerei – eine sehr kleine Werkgruppe. Die stilistische Bestimmbarkeit ist mit der Zuschreibungsproblematik bei Giorgione und Tizian verbunden. Wenn man zudem davon ausgeht, dass Giulio seine bereits früh ausgeprägte Tätigkeit als Kopist auch in späteren Jahren fortsetzte, bedurfte es vielleicht nicht immer einer eigenen Bilderfindung in Form eines zeichnerischen Entwurfs. Gleichzeitig wäre es aber auch falsch, Giulio eigenhändige Zeichnungen gänzlich abzusprechen.<sup>230</sup> Die durchwegs anerkannten Zuschreibungen seit Kristellers erster Monographie von 1907 sind die „Landschaft mit Häusern an einem Fluss“ aus Florenz (Abb. 21)<sup>231</sup>, die Entwurfszeichnung für Giulios Stich

1977, S. 8-9, 16, 24-26, Nr. 6, Tafel 6. – Kat. Ausst. London 1983, S. 315, P10, m. Abb. – Zucker 1980, S. 245 u. Zucker 1984, S. 470-471, Nr. .005. – Wethey 1987, S. 192-194, Nr. A-27, Abb. 195. – Chiari 1988, S. 67-68, Nr. A-10, Abb. 118, 119. – Zdanski 1992, Bd. 1, S. 96, 108-113, 123-124, 128, 152-157, Bd.2, S. 340-341, P11, Tafel 36, S. 363-369, D4, Tafel 60. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 504-505, Nr. 89, m. Farbabb. (S. 102) u. S. 522, Nr. 124, m. Abb. (S. 124). – Rearick 2001, S. 34, 36, m. Farbabb. – Kat. Ausst. Maastricht–Brügge 2002, S. 66, Nr. II.1, m. Abb. – Kat. Ausst. Padua 2010, S. 185, Nr. I.4, m. Farbabb. – Hope 2015, S. 35, 41, 42, 46, 47-49, Farbabb. 2.1, 2.7.

<sup>227</sup> Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 395, 397, 399, 401, Abb. 19-5. – Zucker 1980, S. 244 u. Zucker 1984, S. 466-467, Nr. .002. – Zdanski 1992, Bd. 1, S. 124, 125, 128, Bd. 2, S. 343-344, P12, Tafel 37-39. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 524, Nr. 128, m. Abb. (S. 128). – Kat. Ausst. Padua 2010, S. 54, Anm. 52, Abb. 15, Farbabb. I.9.

<sup>228</sup> Zu Sebastiano del Piombo als möglichem Erfinder der Stichvorlage siehe: Joannides 2001, S. 131, Abb. 113. – Joannides vermutete sogar eine Vorlage Sebastianos bei Giulios punktierter Darstellung mit der „Liegenden Nackten“. – Joannides 2001, S. 271, Abb. 251.

<sup>229</sup> Hind 1938-1948, Bd. V, S. 189-205, Nr. 1-22. – Zucker 1984, S. 466-487, S. 488-490 (*Doubtful and rejected works*) sowie S. 491-495 (*Meister II CA*). – Zdanski 1992, S. 317-348, P1-P15 (akzeptierte Zuschreibungen) sowie S. 349-355, P16-P22 (unsichere Zuschreibungen) und (Abschreibungen).

<sup>230</sup> Zdanski (1992) gruppierte die Zeichnungen in ihrer Dissertation zu Giulio Campagnola wie folgt: Zu den *Accepted Works* zählte sie vier Blätter aus dem Louvre (Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4648, RF 1979, RF 481 (bei Zdanski mit der Inv. Nr. 2198), RF 5906), ein Blatt aus den Uffizien (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 463 P) und ein Blatt aus der Pariser École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Inv. Nr. E.B.A. Nr. 61) – Bd. 2, S. 359-371, D1-D7, Tafel 56-62 – Unter *Uncertain Attributions* finden sich zwei Blätter aus der Fondation Custodia (Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1978-T.21) und der National Gallery of Art von Washington (Inv. Nr. 1996.11.1) (von der Autorin als verloren geglaubt) – Bd. 2, S. 372-373, D7-D8, Tafel 63-64 – Des weiteren folgen noch zwei Abschnitte mit *Related Drawings* und *Drawings attributed to Giulio Campagnola*. – Bd. 2, S. 374-390, D9-D30, Tafel 65-86 – Unter *Related Drawings* finden sich: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5539; Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1674 F; Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Codice Resta, fol. 73, nr. 78; zu den *Drawings attributed to Giulio Campagnola* gehören: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 14284 F; Wien, Albertina, Inv. Nr. 1455?; Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0274 u. 0273; Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 747 (748) (**Kat. Nr. X-28**); Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 1972 (**Kat. Nr. 9**); Frankfurt, Stadel Museum, Inv. Nr. 458; New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 59 (**Kat. Nr. 59**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4646; Paris, Privatsammlung (**Kat. Nr. 34**); New York, Sammlung Woodner (von der Autorin in New York, Sammlung Schwarz lokalisiert); Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen (Slg. Koenigs), Inv. Nr. I-339? (**Kat. Nr. 35**); Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1405 E (**Kat. Nr. X-56**); Wien, Albertina, Inv. Nr. 1481 (**Kat. Nr. X-175**); London, British Museum, Inv. Nr. 1896,0602.1 (**Kat. Nr. 2**); Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 5726 (**Kat. Nr. 36**); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. unbekannt (siehe Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 135, Nr. 1576); Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1476 Orn. u. 1477 Orn.

<sup>231</sup> Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 463 P. – Zdanski 1992, Bd. 2, S. 361-362, D2, Tafel 58. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 505, Nr. 90, n. Farbabb. (S. 103). – Saccomani 2004, S. 202-203, Anm. 5, Abb. 1. – Brouard 2010, S. 106-107, Abb. 49, Anm. 337 (in der Anmerkung fälschlicherweise mit dem Sammlungsort Louvre angeführt!). – Kat. Ausst. Oxford 2015, S. 74, Nr. 8, m. Farbabb. – Hope 2015, S. 41, Farbabb. 2.8.

einer „Landschaft mit zwei sitzenden Männern an einem Waldrand“ (Abb. 18)<sup>232</sup>, den erst Domenico Campagnola um 1517 vollendete, und der „Viola-Spieler“, beide in Paris.<sup>233</sup> Wie unsicher man in der Forschung bei Zuschreibungsfragen stets war, zeigt einerseits die Rücknahme dieser und weiterer Blätter durch Oberhuber 1993<sup>234</sup>; andererseits wurde der kleine Bestand in den nachfolgenden Jahren auch wieder erweitert: Ballarin und Saccomani gaben dem späten Giulio zusätzlich zwei Landschaften mit Dörfern in einer Pariser Privatsammlung und in Rotterdam sowie eine Festung mit Standarte in New York (Kat. Nr. 34, 35, 59).<sup>235</sup> Sowohl in dieser Gattung als auch in der Malerei ist es schwierig, die künstlerischen Fähigkeiten zu klassifizieren, die man Giulio zusprechen kann: Einerseits bleibt er bis in seine Spätzeit seinen mantegnesken Wurzeln verpflichtet, andererseits entwickelte er eine einzigartige, neue Kupferstichtechnik, die an Giorgiones Malerei inspiriert war und dessen Ausdruckswerten sehr nahe kam.

### **Die Anfänge in Venedig**

Bis heute sind die Umstände des Zusammentreffens von Giulio Campagnola mit Domenico, dem Sohn eines Münchner Schuhmachers in Venedig unbekannt – ebenso unklar sind die Gründe für dessen Adoption. Vermutlich wurde Domenico im Jahr 1500 bereits in Venedig geboren und dürfte ungefähr als Zehnjähriger mit dem Künstler bekannt geworden sein.<sup>236</sup> Dieses Alter würde jenem entsprechen, mit dem beispielsweise auch Tizian für seine künstlerische Ausbildung nach Venedig kam.

Natürlich liegt die Frage nahe, weshalb Giulio einen Sohn adoptierte. Möglicherweise war er kinderlos und erhoffte sich eine zukünftige Verstärkung bei diversen Aufträgen und die

<sup>232</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4648. – Zucker 1984, S. 508, unter Nr. .012, m. Abb. (S. 509). – Zdanski 1992, Bd. 2, S. 359-360, D1, Tafel 56, 57. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 506-507, Nr. 93, n. Farbabb. (S. 106). – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 73, unter Nr. II.6, Abb. 1. – Saccomani 2004, S. 202, Anm. 4. – Hope 2015, S. 35, 41-42, 45, Farbabb. 2.5.

<sup>233</sup> Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. E.B.A. Nr. 61. – Kat. Ausst. Paris 1990, S. 8, Nr. 4, m. Abb. – Zdanski 1992, Bd. 2, S. 362-363, D3, Tafel 59. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 505-506, Nr. 91, n. Farbabb. (S. 104). – Brown 2015, S. 92, Anm. 52, Abb. 9.

<sup>234</sup> Oberhuber besprach noch 1976 die zwei Landschaftszeichnungen aus dem Louvre (Inv. Nr. RF 481) und Florenz (Inv. Nr. 463 P) und den Viola-Spieler aus der Pariser École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Inv. Nr. E.B.A. Nr. 61) als Werke Giulio Campagnolas. Im Rahmen der großen Pariser Tizian-Ausstellung 1993 unternahm Oberhuber dann den radikalen Versuch, mit diesen Blättern (und anderen: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4648, RF 1979, RF 5906; Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 12803; London, British Museum Inv. Nr. 1895,915.817) das zeichnerische Œuvre von Giorgione erheblich zu erweitern. Dieser Versuch überzeugte die nachfolgende Forschung nicht (vollständig), doch Oberhubers „Sinneswandel“ machte zumindest wieder auf die Zuschreibungsproblematik dieser Blätter aufmerksam. Ergänzend sei hier noch auf den Aufsatz von Hope (2015) als jüngste Gegenposition verwiesen, der Oberhubers Vorschläge zu Gunsten Giulio Campagnolas ablehnte und diesem sogar die traditionell unter Giorgione geführte Rötelseizung aus dem Museum Boijmans van Beuningen (Inv. Nr. I 485) zuschrieb. – Hope 2015, S. 41, Farbabb. 2.9.

<sup>235</sup> Die drei Blätter werden im vorliegenden Katalog Domenico Campagnola zugeschrieben. Siehe außerdem den Abschnitt zu Giulio Campagnola als Zeichner bei: Rearick 2001, S. 48-50.

<sup>236</sup> Zur Biographie von Domenico Campagnola siehe: Walker 1941, S. 4-7 (Kapitel I, *The Campagnola of the documents*). – Colpi 1942-1954, S. 81-111. – Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 414-417. – Puppi 1974, S. 312-317. – Lucco 1996, Bd. 3, S. 1277. – Martin 1997, S. 1-2. – Turner 2000, Bd. 1, S. 307-309. – Ruffini 2008, insbesondere S. 25 u. Anm. 12 (mit weiterer Literatur).

Möglichkeit, sein handwerkliches Wissen weiterzugeben. Denkt man zudem an die Werkstatt von Francesco Squarcione in Padua, von dem dokumentiert ist, dass er seine Schüler gegen Bezahlung auch adoptierte, ist auch diese Möglichkeit nicht auszuschließen.<sup>237</sup> Allerdings scheint Domenico der einzige Schüler Giulios gewesen zu sein und Angaben zu einem möglichen Werkstattbetrieb fehlen zur Gänze.

Immerhin scheint Domenico ein erkennbares künstlerisches Talent mitgebracht zu haben, das Giulio als anspruchsvollem Universalgebildetem bereits aufgefallen war und das die Adoption wahrscheinlich gefördert hatte. Jedenfalls nahm der junge „Venezianer“ Domenico, dessen ursprünglicher Name unbekannt ist, als Ziehsohn und Zögling Giulios dessen Name Campagnola an („*Domenico Veneziano allevato da Iulio Campagnola*“)<sup>238</sup> und erhielt von ihm die erste künstlerische Ausbildung. Dafür blieben dem Lehrmeister wohl kaum mehr als fünf Jahre Zeit: Giulio fand letztmals in Zusammenhang mit dem Testament des Aldus Manutius von 1515 Erwähnung, für das er beauftragt wurde, bestimmte Majuskel zu entwerfen. Er starb wahrscheinlich in den Jahren 1516 oder 1517.<sup>239</sup> Grund für diese Annahme ist der Umstand, dass Giulio offenbar einen seiner ambitioniertesten Kupferstiche, die „Landschaft mit sitzenden Männern an einem Waldrand“ nicht mehr vollenden konnte. Das lässt sich aus dem druckgraphischen Zustand des Blattes schließen (Abb. 19).<sup>240</sup> Domenico ergänzte die Komposition höchstwahrscheinlich 1517 (Abb. 20)<sup>241</sup> und wich dabei von der bereits erwähnten Entwurfszeichnung ab, die sich heute im Louvre befindet (Abb. 18).<sup>242</sup>

Giulio bildete Domenico vermutlich verstärkt in zeichnerischen und druckgraphischen Techniken aus, zumindest geben Giulios künstlerisches Profil und die erhaltenen Werke Grund zu dieser Annahme. Die Malerei dürfte zwar in den Grundzügen gelehrt worden sein; möglicherweise reichte aber auch die Lehrzeit bis zu Giulios Tod nicht aus. Ausgehend von Domenicos Druckgraphik von 1517/1518 lassen sich Rückschlüsse auf seine früheste Tätigkeit ziehen, die stilistisch recht nahe an seinem Meister vorzustellen ist. Giulio konnte seinem Zögling in den beginnenden 1510er Jahren alle wichtigen venezianischen Stilströmungen vermitteln, da er ja selbst zu einem Teil die druckgraphische Reproduktion fremder Vorlagen

<sup>237</sup> Zu Squarciones namhaftesten Schülern und Adoptivsohnen gehörten beispielsweise Andrea Mantegna und Marco Zoppo. – Vgl. Tolley 1996, S. 436.

<sup>238</sup> Die Bezeichnung stammt aus folgender Werknennung Marcantonio Michiels im Haus von Alvise Cornaro: „*Le teste dipinte nel soffittado della camera, e li quadri in la lettiera, ritratti da carte di Raffaello, furono de mano de Domenico Veneziano allevato da Iulio Campagnola.*“ – Morelli 1800, S. 10-11. – Frimmel 1888, S. 12.

<sup>239</sup> Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 390. – Safarik 1974, S. 319. – Martin 1997 (2), S. 3. – Turner 2000, S. 307.

<sup>240</sup> Es hat sich heute eine gegenseitige Kopie von Giulios unvollendetem Kupferstich (rechte Hälfte) erhalten (London, British Museum, Inv. Nr. 1878,0713.47), zu dessen erstem Zustand Zucker anmerkte: „*The first state is of considerably greater interest than the second; not only is it of superior craftsmanship, but its very existence demonstrates that the original plate by Giulio must have been printed in its incomplete condition prior to being taken over by Domenico.*“ – Zucker 1984, S. 509-510, Nr. .012 C1 S1. – Siehe ergänzend dazu: Hind 1938-1948, Bd. V, S. 197, Nr. 6a, Bd. VII, Tafel 774, 6a,I. – Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 410.

<sup>241</sup> Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 410-413, Nr. 150, m. Abb. – Kat. Ausst. London 1983, S. 310-311, P7, m. Abb. – Zucker 1984, S. 508-509, Nr. .012. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 527, Nr. 133, m. Abb. (S. 129). – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 73, Nr. II.6, m. Abb. – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 158, Nr. 49, m. Farbabb. – Hope 2015, S. 42, 48, Farbabb. 2.6.

<sup>242</sup> Zur Entwurfszeichnung siehe vorangehende Anm. 232.

exzellent beherrschte und dabei auch eigene motivische und technische Innovationen entwickelte. So konnte Domenico nicht nur die individuelle Landschafts- und Figurenauffassung seines Vaters erlernen, sondern studierte wahrscheinlich gleichzeitig Dürers Druckgraphik, Giorgiones Gemälde und Zeichnungen und deren Neuinterpretationen durch Giulio. Der Einfluss durch Tizian ist hingegen in den Jahren vor 1517 noch wenig spürbar. Grundsätzlich dürfte Giulio aufgrund seiner humanistischen Bildung und bisherigen Biographie auch gute Kontakte zu den venezianischen Gesellschaftskreisen gehabt haben, die es ihm wahrscheinlich auch ermöglichten, die zeitgenössische Malerei mit seinem Adoptivsohn in den Palazzi der Sammler zu studieren.

Domenicos früheste Werke, die sich bis heute erhalten haben, sind zu einem Teil minutiöse Zeichnungen nach dürererischen, giorgionesken und sogar mantegnesken Anregungen, die in feiner Stechermanier ausgeführt wurden – möglicherweise in tatsächlicher Vorbereitung für einen Kupferstich. Ebenso ließ Giulio seinen Sohn bereits auf kostbarem Pergament mit der Feder zeichnen wie es die beiden Blätter aus Florenz und Frankfurt (Kat. Nr. 1, 3)<sup>243</sup> eindrucksvoll veranschaulichen. Giulio griff als Miniaturist selbst auf das Pergament zurück und integrierte es deshalb wohl auch in die künstlerische Ausbildung Domenicos. Die Figurenmotive sind in diesen Darstellungen ausgesprochen komplex modelliert und korrespondieren stilistisch mit der „Liegenden Nymphe“ (Kat. Nr. 2)<sup>244</sup>, die als Entwurf für Domenicos Kupferstich von 1517 (Abb. 22) diente und vermutlich noch 1516 entstand.<sup>245</sup>

---

<sup>243</sup> Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 13567; Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 15101 F. – Die beiden frühen Arbeiten von Domenico Campagnola auf Pergament werden im vorliegenden Verzeichnis um 1516 datiert. Die dritte erhaltene Arbeit (**Kat. Nr. 64**) auf diesem außergewöhnlichen Material entstand hingegen in den mittleren 1520er Jahren und gehörte wohlmöglich zur Sammlung Benavides.

<sup>244</sup> London, British Museum, Inv. Nr. 1896,0602.1.

<sup>245</sup> Zum ausgeführten Kupferstich von 1517: Levenson–Oberhuber–Sheehan 1973, S. 418, Nr. 151, m. Abb. – Zucker 1980, S. 262 u. Zucker 1984, S. 506-507, Nr. .010 – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 174-175, Nr. 55, m. Farbbabb.

## ***Druckgraphische Werke in der Nachfolge Giulio Campagnolas und im Dunstkreis Tizians***

Domenicos Frühwerk ist schließlich mit Druckgraphiken aus den Jahren 1517/1518 in einem Übermaß gesichert, wie es sonst nirgends in seinen weiteren Schaffensperioden der Fall ist.<sup>246</sup> Dieses Ungleichgewicht ermöglicht zwar relativ viel Einblick in die künstlerischen Ursprünge und lässt Rückschlüsse auf die folgenden Entwicklungsschritte zu. Umso geringer ist jedoch der Stellenwert der Druckgraphik in den späteren Jahrzehnten, auch kann sie dann nicht mehr als sicherer Anhaltspunkt für die Chronologie dienen.<sup>247</sup> Die Führungsrolle wird daher zunehmend Campagnolas Malerei übernehmen, die ebenfalls spärlich erhalten und selten dokumentiert ist.

Domenico betrat also die offizielle Bühne der venezianischen Kunst mit einer quantitativ enormen und themenreichen Produktion von 14 Kupferstichen und 6 Holzschnitten, die unterschiedlich signiert, monogrammiert und überwiegend mit 1517 datiert sind; lediglich das „Pfungstwunder“ entstand 1518. Es ist anzunehmen, dass die Serie unmittelbar nach Giulios Tod entstand und Domenico plötzlich für seinen Lebensunterhalt zu sorgen hatte. Die Stiche wurden allesamt ohne Privileg herausgegeben, auch Dokumente existieren dazu keine.<sup>248</sup> Im Umfang der Werkgruppe und im kurzen Entstehungszeitraum übertrifft Domenico seinen Lehrmeister und Vater deutlich, der in seiner Vielseitigkeit wohl nicht permanent zum Stichel griff und offenbar auch kein Interesse am Holzschnitt hatte. Daher entstanden Giulios druckgraphische Werke in geringerer Anzahl innerhalb eines längeren Zeitraums, vor und nach 1509. Im Verbund der Stecher wurde Domenicos frühe Produktivität nur von wenigen Zeitgenossen übertroffen: Jacopo de Barbari hinterließ rund 30 Stiche von höchster technischer und motivischer Qualität – vor allem im Bereich der Mythologie; von Benedetto Montagna aus Vicenza kennt man über 40 Kupferstiche mit konventionelleren Inhalten.<sup>249</sup>

Campagnolas Bildthemen entsprachen zu einem Teil den Leitmotiven der venezianischen Kunst des frühen 16. Jahrhunderts. So finden sich in seinem Repertoire zum einen mehrfigurige Darstellungen christologischen und mariologischen Inhalts, Szenen mit Heiligen oder das Andachtsbild einer Pietà. Trotz konservativer ikonographischer Themen werden sie mitunter eigenwillig interpretiert.

---

<sup>246</sup> Für den Überblick zur Druckgraphik von Domenico Campagnola: Santagiustina Poniz 1979, S. 303-319. – Zucker 1980, S. 256-272 u. Zucker 1984, S. 497-516. – Eine fast vollständige Auflistung der Stiche von Campagnola findet sich außerdem im vom Lambert veröffentlichten Inventar der Bibliothèque Nationale de France: Kat. Slg. Paris 1999, S. 388-401. – Diese Publikation ist auch im Internet zugänglich: <http://books.openedition.org/editionsbnf/1372>. – Die neueren grundlegenden Besprechungen des zeichnerischen Frühwerks von Domenico Campagnola lieferten: Rearick 1976, S. 89-113. – Oberhuber 1976, S. 113-129. – Saccomani 1977, S. 72-75. – Saccomani 1978, S. 106-111. – Saccomani 1982, S. 81-99. – Wethey 1987, S. 181-190, 208-212. – Oberhuber in: Kat. Ausst. Paris 1993, S. 495-497, 501-502, 513-518, 528-530. – Rearick 2001, S. 54-58.

<sup>247</sup> Die frühen und reifen Holzschnitten Campagnolas im Kreis um Tizian untersuchten vor allem: Dreyer 1971, S. 28, 56-58, Nr. 31-35. – Rosand–Muraro 1976, S. 120-137, Nr. 16-20 u. S. 138-139, 158-165, Nr. 26-29.

<sup>248</sup> Rosand–Muraro 1976, S. 124.

<sup>249</sup> Zum druckgraphischen Werk von Jacopo de Barbari: <http://books.openedition.org/editionsbnf/1371>, außerdem: Kat. Ausst. London 1983, S. 306-310, P1-P5, m. Abb.; zu Benedetto Montagna: <http://books.openedition.org/editionsbnf/1370> - Kat. Slg. Paris 1999, S. 348-372.

Durch seinen Ziehvater war Campagnola aber auch mit der modernen Strömung des Giorgionismus und dessen pastoral-arkadischen und bis heute rätselhaften Sujets vertraut. Zusätzlich existiert auch eine Reiterschlacht, die eher an mittelitalienische Anregungen denken lässt. Mythologische Historien fehlen in diesen druckgraphisch reichen Jahren hingegen gänzlich.

Campagnola wählte für diese Bildthemen im Kupferstich entweder ein eher kleines Format, wie beispielsweise bei den „Zwölf tanzenden Kindern“ (Abb. 23)<sup>250</sup>; oder – völlig gegensätzlich – repräsentativ große Blätter, wie beispielsweise für seine „Reiterschlacht“ (Abb. 24).<sup>251</sup> In einem Fall entschied er sich sogar für den Tondo, um seinem „Pfingstwunder“ (Abb. 25)<sup>252</sup> eine besondere Form zu verleihen. In der technischen Umsetzung wirkt die gesamte Gruppe von Druckgraphiken recht facettenreich und zuweilen experimentell, weshalb auch davon auszugehen ist, dass Domenico für den gesamten Werkprozess selbst verantwortlich war.<sup>253</sup> In den Kupferstichen ist stilistisch nichts mehr vom Erbe Mantegnas und dessen strengem druckgraphischem Liniensystem zu bemerken wie es noch teilweise bei Giulio zu beobachten war. Domenico führte den Stichel zeichnerisch fließend und in schwingenden Linien, die unterschiedlich verdichtet wurden. In dieser Technik besteht eine gewisse Verwandtschaft zu Jacopo de' Barbari; allerdings ist das Strichgefüge bei Campagnola deutlich ungestümer und kräftiger im Ausdruck. Vor allem die Lichtverteilung folgt nicht einer subtilen tonalen Abstufung sondern wird meist kontrastreich aufgefasst und dient der szenischen Dramatisierung. Domenicos schwingendes Liniensystem ist auch – wie bei Giulio die Punktiermanier – ein „Markenzeichen“ für atmosphärische Effekte. Es suggeriert beispielsweise einen dunstigen Schleier im Hintergrund der giorgionesken Kompositionen oder lässt den Betrachter an eine dramatische oder gar dämrig-nächtliche Himmelsstimmung denken (Abb. 27, 28).<sup>254</sup> Interessanterweise übernahm Domenico die Punktiermanier seines Lehrmeisters kaum in sein technisches Repertoire; nur ansatzweise ist sie manchmal in der Modellierung einer Figur zu beobachten. Offenbar wollte der junge Graphiker einen neuartigen Stil schaffen, mit dem er sich

<sup>250</sup> „Zwölf tanzende Kinder“, 1517, Kupferstich, 92 x 122 mm. – Santagiustina Poniz 1979, S. 311, Nr. 5. – Zucker 1984, S. 512, Nr. 014, m. Abb. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 529-530, Nr. 139, m. Abb. (S. 138).

<sup>251</sup> „Reiterschlacht nackter Männer bei einem Wald“, 1517, Kupferstich, 220 x 228 mm. – Santagiustina Poniz 1979, S. 310-311, Nr. 4. – Zucker 1984, S. 510-511, Nr. 013. – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 114, Nr. III.7, m. Abb.

<sup>252</sup> „Das Pfingstwunder“, 1518, Kupferstich, 187 x 175 cm (nahezu runde Form). – Santagiustina Poniz 1979, S. 313, Nr. 14. – Zucker 1984, S. 500-501, Nr. 003, m. Abb. – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 114, Nr. III.9, m. Abb. – Ebenfalls in runder Form setzte Campagnolas seinen Kupferstich mit der „Enthauptung der hl. Katherina“ von 1517 um (Abb. 26).

<sup>253</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 463. – Rosand-Muraro 1976, S. 120, 124, 132, 134 sowie S. 128, Nr. 17. – Als Indiz für Campagnolas druckgraphisches Experimentieren im Bereich der Kupferstiche könnte man die Verwendung einer rötlichen Farbe zum Ausfärben der Druckplatte oder das Einfärben des Papiers sehen. Die rötliche Druckfarbe zeigen zwei Abzüge von 1517 mit den „Zwölf tanzenden Kindern“ (Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. M27589; Wien, Albertina, Inv. Nr. DG1954/175) und dem „Hirten mit einem alten Krieger in einer Landschaft“ (Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1943.3.2699). Für einen weiteren Druck der „Zwölf tanzenden Kinder“ (London, British Museum, Inv. Nr. 1845,0825.786) wurde das Papier gelblich eingefärbt.

<sup>254</sup> Diese Effekte des Liniensystems lassen sich gut an den Darstellungen „Hirte und alter Krieger in einer Landschaft“ (Kupferstich, 1517, 133 x 97 mm) und dem sehr seltenen „Hl. Hieronymus“ (Kupferstich, 1517, 127 x 97 mm) nachvollziehen. – Zucker 1984, S. 505, Nr. 008, m. Abb. – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 160-161, Nr. 50, m. Farbbabb. – Kat. Ausst. London 1983, S. 326, P23, m. Abb.

– möglichst spektakulär – von seinen Zeitgenossen und auch von seinem Vater abheben und im Kreis der Giorgione-Nachfolger behaupten konnte. Dies zeigt exemplarisch jener bereits erwähnte landschaftliche Kupferstich, den Giulio vermutlich aufgrund seines Ablebens unvollendet zurückließ und dessen linke Bildhälfte Domenico um 1517 vollendete (Abb. 20).<sup>255</sup> Dabei wählte er nicht nur ein neues pastorales Figurenmotiv, das nicht der entrückt-philosophischen Szenerie des zeichnerischen Entwurfs folgte; er zeigte vielmehr auch in diesem besonderen Fall keine Anzeichen einer genauen stilistischen Nachahmung Giulios.

Die Gruppe der frühen gesicherten Holzschnitte wirkt stilistisch ebenfalls experimentell, technisch erscheinen sie mitunter unausgereift. Die Formate wählte Campagnola recht unterschiedlich: sie reichen von kleinen Blättern wie der „Vision des hl. Augustinus“ (Abb. 31)<sup>256</sup>, die noch an die Kupferstiche erinnern, bis zu monumentalen Abzügen mit zwei Druckplatten wie dem „Zug der Heiligen Drei Könige mit der Anbetung des Kindes“ und dem „Bethlehemitischen Kindermord“ (Abb. 32, 33)<sup>257</sup>, die in ihrer Größe vermutlich an Jacopo de'Barbari und Tizian orientiert sind.<sup>258</sup>

Das Sextett von Campagnolas christologischen und mariologischen Holzschnitten inklusive einer Heiligenszene ist überwiegend signiert und datiert. Nur bei zwei Drucken fehlt die Jahreszahl 1517 auf dem *cartellino*. Die Abzüge haben sich in noch geringerer Anzahl erhalten als die Kupferstiche; zwei von ihnen liegen überhaupt nur in einem einzigen Abzug vor.<sup>259</sup> Das lässt vermuten, dass ihre Auflage entweder allgemein relativ klein war und einige Kompositionen – trotz vollständig geschnittener Druckplatten – möglicherweise nicht für den Sammlermarkt bestimmt waren sondern eher im Zustand von Probedrucken verblieben.<sup>260</sup> Gegen diese Annahme spricht allerdings, dass Domenico zumindest die große Szene mit den Hl. Drei Königen vom Formschneider Lucantonio degli Uberti anfertigen ließ, der den Druckstock mit „LA\*“ monogrammierte.<sup>261</sup> Das Projekt bekommt somit in Form einer Kooperation vermehrtes Gewicht.

<sup>255</sup> Zu diesem Kupferstich siehe vorangehende Anm. 241.

<sup>256</sup> Die Darstellung mit der „Vision des hl. Augustinus“, 148 x 103 mm ist signiert und liegt heute nur als Unikat vor (London, British Museum, Inv. Nr. 1856,0614.135). Dies trifft auch für einen zweiten frühen Holzschnitt mit „Christus, der einen Lahmen heilt“ (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Inv. Nr. Ea 37 b rés. Mf. H. 105997, 200 x 157 mm) zu, der signiert und mit 1517 datiert ist. Dies könnte man neben stilistisch-technischen Merkmalen als Indiz für eine niedrige Druckanzahl sehen oder überhaupt für das drucktechnische Experimentieren ohne konkrete Auflage. – Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 445, 463, 467, 469, Nr. 4, 8, m. Abb. – Rosand–Muraro 1976, S. 124, Anm. 8, Abb. II-4 u. S. 134, Nr. 19, m. Abb. – Kat. Ausst. London 1983, S. 326, P24, m. Abb. – Kat. Slg. Paris 1999, S. 399, Nr. 733, m. Abb.

<sup>257</sup> Der „Bethlehemitische Kindermord“ misst 545 x 828 mm, der „Zug der Könige“ und die „Anbetung“ jeweils 412 x 848 mm. – Die zwei größten Holzschnitte von Domenico Campagnola sind sehr selten, vor allem der „Zug der Hl. Drei Könige und die Anbetung des Kindes“ ist in vollständiger Form ein Rarissimum, das heute die National Gallery of Art in Washington D.C. (Inv. Nr. 1974.26.1) oder die Bibliothèque nationale de France in Paris (Inv. Nr. AA 5 rés. Cl. 98 C 225664) besitzt. – Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 445, 447, 451, 467, Nr. 1, 2, 3, m. Abb. – Rosand–Muraro 1976, S. 128, Nr. 17, m. Abb. u. S. 136, Nr. 20, m. Abb. – Kat. Slg. Paris 1999, S. 397, Nr. 731, m. Abb. – Kat. Ausst. Maastricht–Brügge 2002, S. 116, Nr. III.8, m. Abb.

<sup>258</sup> Genauere Ausführungen zu den Riesenholzschnitten finden sich in Anm. 292, 296.

<sup>259</sup> Zu den beiden Unikaten siehe Anm. 256.

<sup>260</sup> Vgl. auch vorangehende Anm. 253.

<sup>261</sup> Der Holzschnitt besteht aus zwei Druckstöcken und zeigt das Monogramm rechts unten. – Rosand–Muraro 1976, S. 128, Nr. 17, m. Abb. u. Abb. II-5 (gegenseitige Kopie des rechten Teils der Komposition, vermutlich 16. Jh.). – Kat. Slg. Paris 1999, S. 397, Nr. 731, m. Abb.

Zeichnerisch-technisch erscheinen Campagnolas Holzschnitte jedoch nicht so homogen wie seine Tiefdrucke. Ob in eigener Regie oder in Zusammenarbeit mit einem Holzschneider: die Darstellungen zeigen durchwegs ein engmaschiges und zuweilen überladenes Liniensystem, das grundsätzlich an die Druckgraphik nördlich der Alpen erinnert, aber wohl zu einem Teil auch an den beiden Riesenholzschnitten Tizians orientiert ist, die vor 1517 datiert werden. Dieser zeigt beispielsweise in dem großen Holzschnitt mit dem „Triumph des Glaubens“ (Abb. 39)<sup>262</sup> deutlich weniger Modellierungen mit Kreuzlagen. Campagnolas Figuren wirken in dieser Technik eher schwer, unbeweglich oder gar hölzern, mit starken flächenbezogenen Konturen. Hinzu kommt ein unübersehbarer *horror vacui*, mit dem er die gesamte Komposition durchgestaltet und die Binnenstrukturen mit zeichnerischen Ausdruckswerten überfüllt, die in der gedruckten Gesamtansicht schlecht zu lesen sind oder teilweise zu opaken Farbfeldern zusammenfließen.<sup>263</sup> Das Landschaftsmotiv wird in den Kupferstichen und Holzschnitten der gesicherten Druckgraphik größtenteils unterdrückt. Für die stilistische Verknüpfung mit den zugeschriebenen Landschaftszeichnungen dieser Zeit dienen noch am ehesten die in Holz geschnittene „Sacra Conversazione“ (Abb. 34)<sup>264</sup>, der Kupferstich mit der „Liegenden Nymphe“ (Abb. 22)<sup>265</sup> oder die Landschaft mit zwei Figuren (Kat. Nr. 17)<sup>266</sup> auf dem Recto eines Blattes, das rückseitig die „Enthauptung der hl. Katherina“ (Kat. Nr. 17a.)<sup>267</sup> zeigt.

Wie erwähnt, versah Domenico seine reiche druckgraphische Produktion durchgängig mit seiner Signatur, die wohl als selbstbewusstes Zeichen gedeutet werden kann, sich als Künstler am Markt zu positionieren. Die Art und Weise, die Signatur prominent innerhalb der Druckplatte anzubringen, dürfte er von Giulio übernommen haben. Vor allem lässt sich dies in jenen Zeichnungen beobachten, wo der auffällige Schriftzug im freien Bereich des Himmels als „Veredelung“ zu verstehen ist, das möglicherweise bei einem Sammler präsentiert wurde.<sup>268</sup> Der Anspruch, sich mit Signatur und Datierung in beiden Gattungen bereits vor 1520 einen Namen zu machen, ist unverkennbar und war höchstwahrscheinlich von wirtschaftlichen Überlegungen bestimmt. Dabei ist nicht auszuschließen, dass auch Domenicos erste Malerei ähnlich konzipiert

<sup>262</sup> Zu Tizians Holzschnitt mit dem „Triumph des Glaubens“ finden sich die wesentlichen Besprechungen bei: Rosand-Muraro 1976, S. 37-44, Nr. 1, 2, m. Abb. – Kat. Ausst. London 1983, S. 319, P16, m. Abb. – Bury 1989, S. 188-197. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 525, Nr. 130, m. Abb. (S. 130-133). – Joannides 2001, S. 271-278, Abb. 252 u. Abb. Detail (S. 268). – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 106-107, Nr. III.3, m. Farbabb.

<sup>263</sup> Diese zeichnerische Verdichtung, die sich im Druck zu fast flächigen schwarzen Partien wandelt, lässt sich in den Holzschnitten mit der „Vision des hl. Augustinus“ und der „Sacra Conversazione in einer Landschaft“ gut beobachten. – Rosand-Muraro 1976, S. 132, Nr. 18, m. Abb. u. S. 134, Nr. 19, m. Abb.

<sup>264</sup> Dreyer 1971, S. 57, Nr. 32, m. Abb. – Rosand-Muraro 1976, S. 132, Nr. 18, m. Abb. – Santagiustina Poniz 1979, S. 315, Nr. 19. – Kat. Ausst. London 1983, S. 327, P25, m. Abb. – Kat. Slg. Paris 1999, S. 397, 399, Nr. 732, m. Abb.

<sup>265</sup> Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 418, Nr. 151, m. Abb. – Santagiustina Poniz 1979, S. 310, Nr. 3. – Zucker 1980, S. 262 u. Zucker 1984, S. 506-507, Nr. .010. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 528, Nr. 135, m. Abb. (S. 137) – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 174-175, Nr. 55, m. Farbabb.

<sup>266</sup> Zu den Landschaftsblättern ausführlicher im Kapitel *Campagnola als erster professioneller Landschaftszeichner*.

<sup>267</sup> Zum ausgeführten Stich von 1517 mit der Enthauptungsszene: Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 432, Nr. 157, m. Abb. – Santagiustina Poniz 1979, S. 313, Nr. 13. – Zucker 1980, S. 261 u. Zucker 1984, S. 503-505, Nr. .007, m. Abb. – Kat. Ausst. Paris 1990, S. 14, unter Nr. 6, m. Abb.

<sup>268</sup> Vgl. Rearicks Einschätzung der eigenhändigen Signatur in den vier Zeichnungen aus London, Weimar und Washington D.C. – Rearick 2001, S. 55-56. – Eine konträre Einschätzung vertrat Ruffini auf der Basis eines erhaltenen Notariatsaktes, den Campagnola höchstwahrscheinlich eigenhändig bestätigte: Ruffini 2008, S. 24, Abb. 10-12 u. S. 40, Anm. 11.

war. Denn in die Jahre 1517/1518 fällt mit einiger Gewissheit auch das Gemälde mit dem „Büßenden Hl. Hieronymus“ (Abb. 35), das 1984 im italienischen Auktionshandel auftauchte und bisher nur wenig Beachtung fand.<sup>269</sup> Das Werk ist zwar nur mäßig erhalten und nur in einer Schwarzweißabbildung bekannt, zeigt aber neben stilistisch recht griffigen Details wie den Laubbäumen und der Heiligenfigur auch einen *cartellino* rechts unten, der analog zu den Stichen prominent im Vordergrund platziert ist und die glaubwürdige Signatur „DOMINICVS / CAMPAGNOLA“ trägt (Abb. 36). Das Leinwandbild steht damit am Beginn von Domenicos Ausführungen als Maler und bietet einen glaubwürdigen Bezugspunkt für seine nachfolgende Entwicklung. Gleichzeitig macht es deutlich, dass sich Figuren- und Landschaftsbildung in Malerei und Druckgraphik sehr ähnlich sind.

Angesichts von Campagnolas höchst kreativer Stichproduktion vor 1520 stellt sich die Frage nach etwaigen Verbindungen zur Werkstatt Tizians. Wie erwähnt erfolgte die Gründung 1513 durch den 23-jährigen Meister. Zu Beginn waren zwei Gehilfen dort beschäftigt, später wahrscheinlich Tizians Bruder Francesco und weitere Familienmitglieder.<sup>270</sup> Die Anzahl der Maler nahm im Laufe der Zeit zu und lockte auch vermehrt junge Künstler von außerhalb der Lagune an. Nach venezianischer Tradition wurden sie in die künstlerischen Techniken der Werkstatt eingeführt und mussten dabei lernen, die Zeichnungen und Gemälde des Meisters genau nachzuahmen oder zu kopieren. Das Ziel dieser Übung war es in der Regel, dass die Mitarbeiter größere Aufträge in bestimmten Bereichen oder sogar gänzlich alleine ausführen konnten – ohne die stilistische Gesamterscheinung zu stören. In weiterer Folge sollten auch die erfolgreichsten Kompositionen in Varianten vervielfältigt werden. Die Wiedererkennbarkeit der Manier des Meisters musste – gleichsam als Markenzeichen – erhalten bleiben. Tizian dürfte im Bereich dieser Arbeitsteilung aber auch an eine Spezialisierung für bestimmte Gemäldedetails gedacht haben. Nach der Überlieferung soll er bereits früh Künstler beschäftigt haben, die für die Landschaften verantwortlich waren und vermutlich auch ihrerseits dem Lehrmeister künstlerische Anregungen lieferten.<sup>271</sup>

Campagnolas Holzschnitte zeigen eindeutig seine stilistische Orientierung an den großen druckgraphischen Arbeiten Tizians aus dem zweiten Jahrzehnt und zusätzlich an den diversen Stichen, die nördlich der Alpen entstanden. Die Vorbilder für die religiösen Sujets sind allerdings schwer zu benennen und mehrheitlich an den gängigen Themen der venezianischen Malerei orientiert. So entspricht Domenicos eher konventionelle „Sacra Conversazione“ in Kupfer von

---

<sup>269</sup> Öl/Lw., 71 x 60 cm. – Auktionskatalog Finarte Mailand, *Dipinti dal XV al XVIII secolo*, Asta 469, 08.05.1984, S. 60, Nr. 146, m. Abb. – Das Gemälde erwähnte erstmals Francesco Frangi im Kontext der Malerei Campagnolas; es blieb aber überraschenderweise in der Folgezeit von der Forschung unbeachtet: Frangi 1989, S. 29, Anm. 16.

<sup>270</sup> Pedrocchi 2000, S. 31, 33.

<sup>271</sup> Vasari sprach bereits von nordeuropäischen Landschaftsspezialisten bei Tizian. Dokumentiert ist dies nicht, doch die Forschung hat diese Überlieferung grundsätzlich nicht angezweifelt. – Vasari 2005, S. 18-19 u. Anm. 16.

1517 (Abb. 29)<sup>272</sup> dem beliebten venezianischen Typus; die spektakuläre Holzschnitt-Version im Querformat (Abb. 34)<sup>273</sup> wurde hingegen durch die modernen Gemälde Palma Vecchios und Tizians angeregt. Ein konkretes Vorbild ist jedoch auch hier nicht zu benennen.<sup>274</sup>

Die engste Verbindung zu Tizian ergibt sich in Domenicos Darstellungen der „Himmelfahrt Mariae“ von 1517 (Abb. 37)<sup>275</sup> und im „Pfingstwunder“ von 1518 (Abb. 25)<sup>276</sup>. Beide zeigen eine verwandte Apostelgruppe und entstanden in derselben Zeit, in der Tizian wahrscheinlich zwischen April 1516 und 19. Mai 1518 einen besonders spektakulären Auftrag erhielt, indem er die „Assunta“ für die Frarikirche malte, wodurch ihm der Weg zu weiteren Altarbilderaufträgen geebnet wurde.<sup>277</sup> Diese zwei Druckgraphiken Campagnolas sind noch mit einer großen Zeichnung von seiner Hand im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 38, 197)<sup>278</sup> zu ergänzen, die ebenfalls eine Himmelfahrt Mariae darstellt – allerdings gleichsam als monumentales Gemälde aufgefasst, das zwischen zwei Säulen in eine architektonische Wandgliederung eingelassen zu sein scheint. In der hochformatigen Komposition bewegt sich abermals eine Apostelgruppe gestenreich unter der auffahrenden Mutter Gottes, deren Figurenbildung sich stilistisch den Jahren 1517/1518 zuordnen lässt.<sup>279</sup> – Woher nahm Domenico diese drei Kompositionen?

<sup>272</sup> „Sacra Conversazione“, Kupferstich, sign. u. dat., 141 x 111 mm – Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 424, Nr. 154, m. Abb. – Santagiustina Poniz 1979, S. 312, Nr. 8. – Zucker 1980, S. 260 u. Zucker 1984, S. 502, Nr. .005. – Eine von Oberhuber publizierte Zeichnung (**Abb. 30**), die sich ehemals in der Sammlung John J. Steiner befand und 2003 vom Sterling and Francine Clark Art Institute (Williamstown (Mass.), Inv. Nr. 2003.9.1, 318 x 274 mm) angekauft wurde, zeigt einen sehr ähnlichen Bildaufbau mit den für Campagnola charakteristischen Figurentypen um 1517/1518. Zu diesem Blatt siehe: Oberhuber 1976, S. 114-115, Nr. 57, m. Abb. – Kat. Ausst. Cambridge 1977, S. 32-35, Nr. 5, m. Abb. – Saccomani 1978, S. 106, Anm. 3, 9. – Zucker 1984, S. 502, unter Nr. .005 – Kat. Ausst. New Haven 1986, S. 38-39, Nr. 11, m. Abb. – Tuyl van Serooskerken 2000, S. 405, unter Nr. 423.

<sup>273</sup> Zur Druckgraphik mit dem größten Landschaftsanteil im Frühwerk Campagnolas siehe vorangehende Anm. 264.

<sup>274</sup> Für die Zeichnung und den Kupferstich dachte Oberhuber bereits an eine Anregung durch Palma Vecchio (zum Beispiel ähnlich dem Altarbild in der Kirche Santo Stefano in Vicenza): Oberhuber 1976, S. 115, unter Nr. 57. – Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 424, Anm. 1. – Zucker 1984, S. 502, Nr. .005, Anm. 2.

<sup>275</sup> „Himmelfahrt Mariae“, Kupferstich, sign. u. dat., 287 x 197 mm. – Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 420, Nr. 152, m. Abb. – Santagiustina Poniz 1979, S. 313, Nr. 12. – Zucker 1980, S. 259 u. Zucker 1984, S. 501-502, Nr. .004. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 528, Nr. 136, m. Abb. (S. 138).

<sup>276</sup> „Das Pfingstwunder“, sign. u. dat., Kupferstich, 189 x 175 mm. – Santagiustina Poniz 1979, S. 313, Nr. 14. – Zucker 1980, S. 258 u. Zucker 1984, S. 500-501, Nr. .003. – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 114, Nr. III.9, m. Abb.

<sup>277</sup> Der Datierung folgt der Argumentation von Joannides: Joannides 2001, S. 285. – Humfrey dagegen ging – aufgrund der 1516 datierten Bezeichnung am unteren Rahmen – von einer Entstehung des Altarbildes bereits ab 1515 aus. Brucher betonte nicht ausdrücklich den April 1516 als Beginn der Entstehungszeit, blieb aber bei dem grundsätzlichen Zeitraum von 1516 bis 19. Mai 1518 (Errichtung des Gemäldes). – Humfrey 2007, S. 93, Nr. 52. – Brucher 2015, S. 16, 18.

<sup>278</sup> Die Berliner Zeichnung (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 28006) misst das stattliche Format von 513 x 429 mm, hat sich mit deutlichen Gebrauchsspuren nur schlecht erhalten und blieb überraschenderweise bisher unveröffentlicht. Trotz des beeinträchtigenden Erscheinungsbildes lassen sich im Original die zeichnerischen Merkmale und die Figurenauffassung noch ausreichend studieren und Campagnolas künstlerischem Profil zuordnen. – Die Bedeutung des Blattes wird noch mit einer außergewöhnlichen Kopie unterstrichen, die jüngst im französischen Auktionshandel auftauchte und Stefano dall'Arzere zugeschrieben werden kann. Siehe dazu das Kapitel zu Stefano dall'Arzere in der vorliegenden Arbeit.

<sup>279</sup> Mit der gestochenen „Himmelfahrt Mariae“ (und dem „Pfingstwunder“) brachte man in der Forschung noch zwei Zeichnungen in Verbindung. Das erste Blatt zeigt eine „Apostelgruppe“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5516, **Abb. 44**), die in ihren dynamischen Bewegungsmotiven an Tizians Assunta erinnert und daher auch lange Zeit als Werk des großen Meisters galt. Das zweite Exemplar stellt eine Gruppe tanzender Putti dar (Paris, Louvre, Inv. Nr. RF 479), die mit Tizians Engelschar in Verbindung gebracht wurde. Das Werk wurde in jüngerer Zeit aber auch mit Figurenmotiven im „Triumph des Glaubens“ verglichen und aufgrund des Versos (das u.a. einen halbfigurigen Bärtigen im Profil zeigt) nicht nur auf Campagnolas gestochene „Zwölf tanzenden Kindern“ (1517), sondern auch auf den Kupferstich mit der „Sacra Conversazione“ (1517) bezogen. Abgesehen von den motivischen Bezügen sprechen die zeichnerischen

Waren sie seine eigenen Bilderfindungen oder griff er dafür auf Tizian zurück? Und vor allem: In welchem Verhältnis stand Domenico als junger Künstler generell zu Tizian? – Vorauszuschicken ist, dass sich eine Zusammenarbeit der beiden in keiner Weise belegen lässt.

Lange Zeit beeinflusste die bereits zitierte, legendenhafte Mitarbeit an den Fresken der Scuola del Santo und die Rolle Tizians als eifersüchtiger Werkstattleiter die objektive Beurteilung. Richtig daran mag die Festlegung einer Rangordnung zwischen den beiden Künstlern sein, in der Tizians Führungsposition allerdings nie zur Debatte stand. Es wäre aber durchaus vorstellbar, dass der Meister junge Talente unter seinen Mitarbeitern eher als Konkurrenz empfand, woran er nicht interessiert sein konnte. Die Reihe seiner dokumentierten Schüler ist zwar lang; die Werkstatt brachte aber kaum künstlerische Größen hervor wie das im Atelier der Bellini mit Giorgione oder Tizian selbst noch der Fall war.<sup>280</sup> Und auch das Netzwerk der Auftraggeber dürfte der Meister kaum mit seinen Mitarbeitern und späteren selbstständigen Kollegen geteilt haben. Möglicherweise stand Domenico auch nur über eine andere Werkstatt mit Tizian in losem Kontakt.

Als junger Graphiker führte er seine Stiche größtenteils eigenständig und ohne Privileg aus und war in diesen Jahren vielleicht noch in Giulios Räumlichkeiten tätig, die es wohl gegeben haben muss. Danach würden nur wenige Jahre für einen möglichen Aufenthalt in Tizians Werkstatt bleiben bevor Campagnola als Maler in Padua dokumentiert ist. Man muss vielmehr fragen, ob die Annahme stilistischer Nähe für einen jungen Künstler überhaupt gerechtfertigt ist, der sich mehr als Stecher denn als Maler in der venezianischen Kunstszene etabliert hatte.

Die drei oben angeführten Werkbeispiele lassen vermuten, dass Domenico mit Hilfe der Vorläufer und Zeitgenossen Alvise Vivarini<sup>281</sup>, Giovanni Bellini<sup>282</sup>, Palma Vecchio<sup>283</sup> oder auch Lorenzo Lotto<sup>284</sup> durchaus selbstständig zu seinen gestochenen Kompositionen für die Himmelfahrt Mariae fand.<sup>285</sup> Vor allem die eigenwillige, fast tänzelnde Beinstellung der Auffahrenden spricht nicht für eine fremde Motivübernahme sondern für Domenicos eigenes Figurenideal, das oft mit etwas ungelassenen Haltungen verbunden ist und nicht zu seinen gestalterischen Stärken gehört. Hingegen verweisen der dichte Puttireigen und die bewegte

---

Merkmale dafür, dass beide Blätter nicht später als 1518 entstanden sind. – Zu den beiden Zeichnungen siehe: Kat. Ausst. Paris 1993, S. 516-517, Nr. 112, m. Farbabb. (S. 118). – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 112, Nr. III.6, m. Abb. (Recto u. Verso).

<sup>280</sup> Pedrocco 2000, S. 33.

<sup>281</sup> Gemeint ist das Altarblatt in Noale (Chiesa dei Santi Felice e Fortunato, 1502-1504, Öl/Holz, 248 x 112 cm): Humfrey 1993, S. 224-225, 334-335, Nr. 34 u. S. 337-338. – Joannides 2001, S. 285, Abb. 267, S. 290. – Brucher 2015, S. 18-19, Abb. 2.

<sup>282</sup> Das Gemälde befand sich in Murano (San Pietro Martire, um 1500-1505, Öl/Holz, 350 x 190 cm) und ist heute Leihgabe der Gallerie dell' Accademia: Tempestini 1998, S. 230, Nr. 115, m. Abb. – Joannides 2001, S. 285, Abb. 268. – Bättschmann 2008, S. 177, Abb. 150. – Brucher 2015, S. 19-20, Abb. 4.

<sup>283</sup> Die Himmelfahrts-Darstellung (um 1514) von Palma Vecchio befindet sich heute ebenfalls in den Gallerie dell'Accademia (Öl/Holz, 192 x 138 cm, Inv. Nr. 315): Rylands 1992, S. 85, Nr. 11. – Joannides 2001, S. 285, Abb. 269. – Kat. Ausst. Bergamo 2015, S. 337, Nr. 14, m. Farbabb. (S. 111). – Brucher 2015, S. 19, Abb. 3.

<sup>284</sup> Lotto führte eine querformatige Version aus, die ursprünglich zu einer Predella gehörte. Das kleine Werk befindet sich heute in der Pinacoteca di Brera in Mailand (um 1512, 27 x 58 cm). – Humfrey 1990, S. 107, 110, Nr. 21, m. Farbabb.

<sup>285</sup> Zu den Himmelfahrts-Vorgängern im Kontext von Tizians Assunta siehe: Joannides 2001, S. 285-297. – Brucher 2015, S. 18-24.

Szene der Apostel – einer verbindet mit seinem Handgestus die irdische mit der himmlischen Zone – unweigerlich auf Tizians Bildlösung in der Frarikirche. Eine abgewandelte Version der dicht stehenden Apostel, deren Körper sich eng miteinander verschränken, integrierte Domenico in seinen Druck des „Pfungstwunders“ von 1518. Eine Perfektionierung der Komposition vollzieht sich schließlich noch in der bereits erwähnten, unveröffentlichten Zeichnung aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 38).<sup>286</sup>

Das Trio dieser Blätter lässt wahrscheinlich die Schlussfolgerung zu, dass zwischen Domenico und Tizian kein klassisches Schüler-Meister-Verhältnis bestand, da vor allem für seine Malerei nur ein geringer Werkbestand fassbar ist und sein künstlerischer Ursprung in dieser Gattung weitgehend im Dunkeln bleibt – offenbar auch deshalb, weil er zunächst schlicht als Stecher in der Tradition Giulios stand oder sich von seinen Zeitgenossen abgrenzen wollte. Zudem liegt die Vermutung nahe, dass Domenico durch Giulio in die Kunstszene eingeführt worden war und vermutlich auch andere Ateliers besuchen konnte – genauso, wie es teilweise seine Auftraggeber taten. Diese Besuche schlossen wahrscheinlich auch den Zutritt zu Tizians Werkstatt ein.

Wahrscheinlich stand schon lange vor der vor der Vollendung der „Assunta“ Tizians grundsätzliche Bildlösung fest, die Domenico somit kennenlernen und selbstständig adaptieren konnte.<sup>287</sup> Für den jungen Künstler war die Kenntnis der prägnanten Komposition vermutlich bereits ausreichend, eine zeichnerische Kopie daher nicht zwingend. Und nachdem der Himmelfahrt-Kupferstich *während* der Entstehungszeit der „Assunta“ erschien, wurde Domenico zu einem Teil auch zum Gebenden in diesem kaum zu lösenden Netz von Abhängigkeiten und hat vielleicht sogar Tizian ein Stück weit beeinflusst. Diese These wird auch durch die Berliner Zeichnung gestützt, die stilistisch um 1517 vorstellbar ist und sich gleichzeitig noch deutlicher dem fertigen Altargemälde annähert. Möglicherweise ist die kompositionelle Ähnlichkeit aber auch ein Indiz dafür, dass die große Zeichnung erst nach dem Mai 1518 entstand. Angesichts dieser Werkverbindungen stellt sich weiters die Frage, wie eigenständig Campagnola vor 1520 gegenüber der allgegenwärtigen Druckgraphik Tizians agieren konnte.

Indem er die strenge Figurenmodellierung Andrea Mantegnas überwand, leitete Tizian gleichsam eine neue Ära ein. Er entwickelte neue Möglichkeiten eines freieren Ausdrucks im großen Format, in dessen drucktechnischer Umsetzung größtenteils die Spontanität einer Federzeichnung bewahrt blieb. Dafür waren aber auch höchst begabte Holzschneider notwendig, die das freie und kräftige Linien- und Kreuzlagensystem des Meisters nachempfanden und in die Platte übertrugen. Ihr stilistisches Einfühlungsvermögen war enorm und ließ ihre eigene künstlerische Handschrift weitgehend in den Hintergrund rücken. Mitunter

---

<sup>286</sup> Siehe vorangehende Anm. 278.

<sup>287</sup> Nachdem die von Campagnola gestochene Himmelfahrt in den Details nicht Tizians „Assunta“ entspricht und früher zu datieren ist als das Gemälde, ging man in der Forschung davon aus, dass Domenico Zugang zu Tizians Werkstatt und daher Kenntnis von einer früheren Kompositions-idee zu Assunta gehabt haben muss. Zu diesen Überlegungen siehe vorangehende Anm. 279 sowie ergänzend: Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 434, unter Nr. 158, Anm. 1, Abb. 20-12. – Oberhuber 1976, S. 125-127, Nr. 70. – Rearick (1976) 1977, S. 11, 36, Nr. 21, Tafel 21. – Zucker 1984, S. 501-502, Nr. .004. – Wethey 1987, S. 181-182, Nr. A-7, Abb. 175. – Rearick 2001, S. 55.

blieben diese Mitarbeiter anonym oder hinterließen ihre Initialen oder Vornamen im Druckstock. Aus dem frühen 16. Jahrhundert weiß man um die Tätigkeit von Ugo da Carpi oder Lucantonio degli Uberti. Tizian dürfte stets mit den fähigsten Holzschneidern zusammengearbeitet haben; Domenico Campagnola hat hingegen einen Teil seiner frühen Zeichnungen drucktechnisch selbst umgesetzt. Nur in einem Fall ist die Übertragung in den Holzstock durch das Monogramm von Lucantonio degli Uberti als Schneider gesichert. Ansonsten lässt sich bei Campagnola über eine Kooperation aus technischen Gründen nur spekulieren.<sup>288</sup>

Für Tizians druckgraphische Projekte spielten auch die Verleger eine wichtige Rolle, indem die Erzeugnisse im Idealfall „*cum privilegio*“ veröffentlicht wurden. Nicht zuletzt hing das Prestige dieser Unternehmungen auch an den immer größer werdenden Formaten der Holzschnitte. Dieser verlegerische Aspekt lässt sich bei Campagnolas Produktion von 1517/1518 nicht nachweisen.<sup>289</sup>

Tizians revolutionäre Neuauffassung des Holzschnitts begann mit dem „Triumph des Glaubens“ als monumentalem Figurenfries, der als frühester Druck gilt, bereits zehn Platten umfasste und vermutlich um 1510/1511 entstand.<sup>290</sup> Schon bei diesem ersten Projekt ließ Tizian seine Entwürfe von Holzschneidern – möglicherweise ebenfalls von Lucantonio degli Uberti – übertragen.<sup>291</sup>

Tizian intensivierte seine druckgraphische Tätigkeit in den Jahren von circa 1513 bis 1516. In diese Zeit fielen zwei weitere große Projekte, die gleichsam einen Höhepunkt des venezianischen Holzschnitts markieren: Zunächst lieferte er wohl die wichtigsten zeichnerischen Entwürfe für das „Opfer Abrahams“, das um 1516 entstand (Abb. 40)<sup>292</sup> und sich in mehreren Zuständen und Auflagen erhalten hat.<sup>293</sup> Das Riesenformat schloss grundsätzlich an Jacopo de Barbaris Vogelschau-Stadtplan von Venedig an, zeigte nun aber nicht nur

<sup>288</sup> Der Druckstock für die „Beweinung Christi“ (1517, 280 x 180 mm) könnte aufgrund der regelmäßigen druckgraphischen Strukturen ebenfalls von Lucantonio degli Uberti geschnitten worden sein. – Rosand-Muraro 1976, S. 126, Nr. 16, m. Abb. – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 116, Nr. III.8, m. Abb. – Silver 2008, S. 43, Nr. 15, m. Abb. (S. 122).

<sup>289</sup> Lediglich der „Bethlehemsche Kindermord“ wurde im 17. Jahrhundert mit der Ortsangabe und dem Namen des Verlegers versehen, der offenbar in den Besitz der bereits beschädigten Druckplatten gekommen war. Von diesem größten und ehrgeizigsten Holzschnitt Campagnolas haben sich nur späte Abzüge mit der Adresse „*IN.VENETIA.II. VIECERI.*“ erhalten, die Ausbrechungen oder Wurmfraßlöcher in den beiden Druckstöcken zeigen. – Rosand-Muraro 1976, S. 124, 136, Nr. 20, m. Abb.

<sup>290</sup> Die beachtlichen Maße des Werkes betragen 38 x 273 cm. – Zur künstlerischen Bedeutung und Datierung dieses monumentalen Holzschnitt-Frieses siehe: Dreyer 1971, S. 32-41, Nr. 1-I bis Nr. 1-V, m. Falttafel. – Rosand-Muraro 1976, S. 37-44, Nr. 1, Abb. 1(a)-1(e). – Bury 1989, S. 188-197. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 525, Nr. 130, m. Abb. (S. 130-133). – Joannides 2001, S. 271-278, Abb. 252 u. Abb. Detail (S. 268). – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 106-107, Nr. III.3, m. Farbabb. (mit weiterer Literatur). – Silver 2008, S. 41-43, Nr. 4, m. Falttafel. (S. 104).

<sup>291</sup> Aufgrund des großen Erfolgs dieser Blätter kam es bereits 1517-1518 zu einer weiteren Auflage. – Rosand-Muraro 1976, S. 37-44, Nr. 2, Abb. 2(a)-2(e).

<sup>292</sup> Die Druckgraphik ist aus 4 Druckplatten zusammengesetzt und misst 79 x 106 cm.

<sup>293</sup> Der Holzschnitt zeigt im Blatt der oberen rechten Druckstocks das Kürzel des Formschneiders „*VGO*“, mit dem Ugo da Carpi gemeint ist. Ugo da Carpi ging 1518 nach Rom und war zuvor als Holzschneider auch für Tizians „Hl. Hieronymus“ in der Chiaroscuro-Technik tätig. – Dreyer 1971, S. 42-43, Nr. 3, m. Falttafel. – Rosand-Muraro 1976, S. 55-60, Nr. 3A, 3B, Abb. 3A, 3A(a)-3A(d) u. 3B, 3B(a)-3B(d). – Kat. Ausst. London 1983, S. 320-321, P17, m. Abb. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 525-526, Nr. 131, m. Abb. (S. 136). – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 104, Nr. III.2, m. Abb. (mit weiterer Literatur). – Joannides lehnte die Autorschaft Tizians für das „Opfer Abrahams“ ab und gab sie vorsichtig Francesco Vecellio. – Joannides 2001, S. 281-283, Abb. 260.

weiterentwickelte technische Möglichkeiten sondern hatte den Anspruch eines mittelgroßen narrativen Gemäldes. Dabei galt Tizians Interesse vor allem der Landschaftsdarstellung, die er naturalistisch nachahmte und dabei auch für den Hintergrund einzelne Motive Dürers adaptierte.<sup>294</sup> Auch in diesem Fall setzte Tizian neue Maßstäbe mit seinem verhältnismäßig freien Strichbild, das in seiner Variabilität und lebendigen Lichtverteilung kongenial von Ugo da Carpi geschnitten wurde. Entwürfe haben sich von einem solchem Werkprozess in der Regel nicht erhalten, weil die Zeichnung entweder direkt auf den Holzstock gesetzt oder bei der Übertragung zerstört wurde. Für Tizian lässt sich heute als einziges Beispiel das New Yorker „Waldstück“<sup>295</sup> heranziehen, das höchstwahrscheinlich im Entwicklungsprozess des „Opfers Abrahams“ entstand und als zeichnerisch ergänzter Abklatsch ein relativ gutes Bild von seinen heute verlorenen zeichnerischen Entwürfen vermittelt.

Zusammen mit der dritten großen Unternehmung Tizians, dem „Untergang der Armee des Pharaos im Roten Meer“ (Abb. 41)<sup>296</sup> machen die drei Riesenholzschnitte – zusätzlich mit Ugo da Carpis kleinem Chiaroscuro-Holzschnitt mit dem „Hl. Hieronymus“ nach Tizian (Abb. 42)<sup>297</sup> – deutlich, dass dessen neuer Stil um 1515/17 fest etabliert und hinsichtlich der zeichnerischen Qualitäten im druckgraphischen Medium für das künstlerische Umfeld verfügbar war.<sup>298</sup>

Domenico Campagnola orientierte sich an Tizians Liniensystem gleichzeitig in Druckgraphik und Zeichnung. Im Holzschnitt ist es vor allem die 1517 datierte und vermutlich vollständig selbst ausgeführte „Sacra Conversazione“ (Abb. 34), die in ihrer Komposition und Landschaftsgestaltung am intensivsten durch Tizians „Opfer Abrahams“ beeinflusst wurde aber gleichzeitig auch an druckgraphische Blätter von nördlich der Alpen erinnert. An diesen Holzschnitt lässt sich eine größere Zeichnungsgruppe eng anschließen, weil sie nicht mehr der feinen Manier eines Kupferstechers entspricht, sondern bereits ein freieres und summarischeres Lineament aufweist, dessen Struktur und Helldunkel-Werte sehr eng an einem Werk wie dem „Opfer Abrahams“ orientiert sind. Exemplarisch gilt dies für die „Landschaft mit Abraham und Isaak“,

<sup>294</sup> Der Ausblick auf den Berghintergrund ist Dürers alpiner Landschaft für die „Visitatio“ (um 1503-1504) aus der Holzschnittfolge zum Marienleben entlehnt und zeichnerisch abgewandelt worden. – Zur „Visitatio“ in Dürers „Marienleben“: Kat. Ausst. Wien 2003, S. 288, m. Abb.

<sup>295</sup> New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 08.227.38. – Das Blatt gibt man nach wie vor Tizian obwohl die traditionelle Zuschreibung mit dem radikalen Aufsatz von Peter Dreyer (1979) zum Thema Abklatsch und möglichen Tizianfälschungen in Frage gestellt wurde. – Vgl. auch Anm. 214.

<sup>296</sup> Die Gesamtmaße des Holzschnitts betragen beachtliche 122,5 x 221,5 cm; der Druck setzt sich aus zwölf Stöcken zusammen und ist der größte, der von Tizian erhalten ist. Heute ist von der monumentalen Meereslandschaft mit einem Ausblick auf die Lagunenstadt nur ein einziger Abzug aus dem Jahr 1549 erhalten; es ist allerdings sehr wahrscheinlich, dass auch dieses Projekt aufgrund des Privileg-Ansuchens von Bernardino Benalio im Februar 1515 ebenfalls im zweiten Jahrzehnt (um 1516/17?) realisiert wurde und in der Folgezeit nochmals in Druck ging. Dreyer 1971, S. 43-44, Nr. 4, m. Falttafel. – Rosand-Muraro 1976, S. 70-73, Nr. 4, m. Abb. – Kat. Ausst. London 1983, S. 321, P19, m. Abb. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 526-527, Nr. 132, m. Abb. (S. 134-135). – Kat. Ausst. Venedig 1999, S. 460-461, Nr. 124, m. Abb. – Joannides 2001, S. 278-280, Abb. 258 – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 108, Nr. III.4, m. Abb. (mit weiterer Literatur).

<sup>297</sup> Der Chiaroscuro Holzschnitt in zwei Farben (156 x 96 mm) ist im Druckstock mit „TICIANUS“ und „VGO“ bezeichnet und wird um 1516/17 datiert. – Rosand-Muraro 1976, S. 92-93, Nr. 6, m. Abb. – Kat. Ausst. London 1983, S. 321, P18, m. Abb. – Joannides 2001, S. 280-281, Abb. 259 (in Farbe) – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 110, Nr. III.5, m. Farbabb.

<sup>298</sup> Einen Überblick zur venezianischen Druckgraphik im frühen 16. Jahrhundert und dem neuen Stil Tizians bieten David Landau in: Kat. Ausst. London 1983, S. 303-305; außerdem: Rosand – Muraro 1976, S. 8-27.

heute in London (Abb. 43).<sup>299</sup> Domenicos zeichnerische Emanzipation erhält also durch die landschaftlichen Motive und Modellierungen Tizians vor 1520 einen entscheidenden Impuls. In diesem intensiven Prozess entwickelte er aber bereits sein eigentliches Spezialgebiet: die autonome, selbstzweckhafte Landschaftszeichnung mit oder ohne Figuren. Ein anderer Teil seiner Blätter entstand vermutlich als zeichnerische Übungen, die teilweise als Skizzen und Entwürfe für weitere Druckgraphiken gedient haben könnten. Ein sehr kleiner Teil der selbstständigen Landschaften erhielt schließlich sogar noch eine auffällige Signatur – wie sie Domenico auch in den Stichen in Variationen anbrachte. Eine Datierung erhielten diese Sammler- oder Auftragswerke allerdings nicht.<sup>300</sup>

Nachdem Domenico stärker mit Tizians Druckgraphik in Kontakt gekommen war, zeigte er als Zeichner auch in den Figurenblättern, die bis um 1520 entstanden, eine neue, freie Dynamik. Dafür orientierte er sich einerseits an Tizians sogenannter „Mordszene“ in der Scuola del Santo in Padua, wo er das dramatische Bewegungsmotiv des „eifersüchtigen Ehemanns“ für seine Studie eigenständig variierte (Abb. 45).<sup>301</sup> Andererseits richtete er sein Interesse auf die aktuellen Werke Tizians, mit denen sich auch alle anderen venezianischen Künstler auseinandersetzten: So findet sich noch ein weiterer Niederschlag zur „Assunta“ in der „Apostelgruppe“ aus dem Louvre (Abb. 44)<sup>302</sup>, in der sich Domenicos Strich teilweise wirbelnd zu verselbständigen scheint und kaum zu bändigen ist. Aber auch in den frühen Landschaften mit Figuren zeigt sich seine zeichnerische Befreiung von der zumeist peniblen Manier des Kupferstechers. Die prominentesten Beispiele dafür sind die „Zwei lagernden Hirten in einer Hügellandschaft“ aus dem British Museum in London (Kat. Nr. 19)<sup>303</sup> und die „Zwei knienden Knaben in einer Landschaft“ aus der Wiener Albertina (Kat. Nr. 20).<sup>304</sup> Vor allem die

<sup>299</sup> London, Courtauld Gallery, Inv. Nr. D.1952.RW.4085. – Die Zeichnung (Feder in Schwarzbraun auf leicht gebräuntem Papier, 260 x 185 mm) erhielt in der linken unteren Ecke mit der gleichen Tinte das Monogramm „D C“. Sie zeigt ein Figurenideal und zeichnerische Merkmale, die sich in Campagnolas stilistisches Profil um 1517 fügen und – wie bei anderen Blättern von ihm – an einen Holzschnittentwurf denken lassen: Saccomani 1977, S. 72-75, Abb. 42. – Saccomani 1978, S. 106, Anm. 8. – Saccomani 1982, S. 89, Anm. 61, Abb. 17. – Das Blatt ist in der Online Datenbank der Courtauld Gallery zugänglich: <http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/78262c39.html>

<sup>300</sup> Im Kontext der zeichnerischen Entwicklung ist davon auszugehen, dass die vier heute erhaltenen, signierten Zeichnungen nicht zwangsläufig als homogene Gruppe ausgeführt wurden. – Zur unterschiedlichen Datierung der signierten Blätter (**Kat. Nr. 6, 21-23**) siehe: Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 329. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 122-123, S. 128, 132, Nr. 487, 567, 570. – Oberhuber 1976, S. 115, Nr. 58, S. 119, Nr. 63. – Saccomani 1982, S. 81, 82, 85, 86-87. – Wetthey 1987, S. 209, 183, Nr. A-10 u. S. 189, Nr. A-21. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 496, 514, Nr. 107. – Rearick 2001, S. 55-56, 58.

<sup>301</sup> Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. E.B.A. n. 401. – Eine zusammenfassende Besprechung des oft studierten Blattes (mit weiterer Literatur) lieferte Oberhuber in: Kat. Paris 1993, S. 515-516, Nr. 110, m. Farbabb. (S. 116). Siehe außerdem: Kat. Ausst. Paris 1990, S. 16, Nr. 7, m. Abb.

<sup>302</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5516. – Die traditionelle Tizian-Zuschreibung des Blattes geht zumindest auf Pierre-Jean Mariette zurück, in dessen Sammlung es sich früher befand und dessen aufwendige Montierung mit einer Kartusche („*Titien Vecelli*“) bis heute erhalten blieb. – Oberhuber 1976, S. 125-127, Nr. 70, m. Abb. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 516-517, Nr. 112, m. Farbabb. (S. 118) und weiterer Literatur; siehe außerdem Anm. 279. – Das Blatt ist in der Online Datenbank des Louvre verfügbar: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7877-Groupe-dapotres>

<sup>303</sup> London, British Museum, Inv. Nr. Cracherode Ff,1.65.

<sup>304</sup> Wien, Albertina, Inv. Nr. 24364. – Das Blatt aus der Albertina gehörte – neben dem bereits oben im Text angeführten – zu den Ecksteinen des zeichnerischen Œuvres Tizians in der früheren Forschung. Erst mit der radikalen Abschreibung dieser Gruppe durch Rearick (1959/1960) und Oberhuber (1971) erhielt Campagnola als Zeichner ein

Figurenmotive dieser Blätter illustrieren die ungewöhnlich vehemente und überwiegend sichere Strichführung, mit der Domenico als Zeichner zweifellos zum *Schatten Tizians* wurde und die Zuschreibungen damit zwangsläufig an den berühmten Meister fielen. Dabei sah man jedoch jahrhundertlang über die gestalterischen Schwächen bei der Erfassung der menschlichen Figur in diesen Blättern hinweg, die eigentlich Domenicos Personalstil sehr gut charakterisieren.

Fasst man das Verhältnis zwischen Tizian und Campagnola nun abschließend zusammen, so ist von einer eigenständigen Ausbildung durch Giulio, aber im „Dunstkreis“ Tizians auszugehen. Die Auswahl der Anregungen geschah selektiv, orientierte sich aber weitgehend an Hauptwerken von Malerei und Druckgraphik, wobei der bedeutendste Wandel durch Tizians freies und dynamisches Strichbild zu verzeichnen ist, mit dessen Hilfe sich Campagnola endgültig von der konservativen Stechertradition lösen konnte.

### ***Padua: Künstlerische Etablierung und Erfolg***

So vielversprechend Domenicos Œuvre in den Jahren 1517/1518 mit gesicherten Arbeiten begann, die eine Fülle von stilistischen Verknüpfungen ermöglichen, so spärlich und ernüchternd fallen die Quellen und Überprüfungsmöglichkeiten für die nachfolgenden Jahrzehnte aus. Im Wesentlichen kann man nur auf wenige Fixpunkte zurückgreifen, mit deren Hilfe einzelne erhaltene Werke in Padua dokumentiert sind: Sie verteilen sich auf die Jahre 1523, 1533, 1537, 1540, 1552, 1556 und 1563. Campagnolas künstlerische Entwicklung bleibt daher innerhalb dieses zufälligen Zeitrasters episodenhaft. Die Gründe dafür liegen hauptsächlich in der mangelhaften quellenmäßigen Überlieferung und dem Verlust zahlreicher Werke. Darüber hinaus kam es bei Zuschreibungsversuchen vermehrt zu einer Verwechslung mit dem jüngeren Zeitgenossen Stefano dall'Arzere<sup>305</sup>, der Campagnola tatsächlich stilistisch sehr nahesteht, oder mit Giuseppe Porta (gen. Salviati).<sup>306</sup>

Die Dokumente verraten zunächst nur, dass Domenico spätestens 1523 als „*pittore*“ in Padua nachweisbar ist, als er den Auftrag für ein heute verlorenes Bild für die Kirche San Tommaso Martire erhielt, für das man ihn mit neun *Ducati* besoldete.<sup>307</sup> Ausgehend von dieser Erwähnung

---

klareres Profil, wodurch weitere Zuschreibungen an ihn schlüssiger erscheinen. Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Albertina zugänglich:

[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[24364\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[24364]&showtype=record)

<sup>305</sup> Zu Stefano dall'Arzere siehe das gleichnamige Kapitel in der vorliegenden Arbeit.

<sup>306</sup> Einzelne Werke wurden mit dem malerischen Stil von Giuseppe Porta verwechselt, der hauptsächlich in Venedig, aber auch für kurze Zeit in Padua tätig war.

<sup>307</sup> Das Dokument (Archivio di Stato di Padova, *Archivio notarile*, 4299, f. 170) lautet wie folgt:

„1523, indictione XI, die sabbati mensis iulii, Paduae in comuni palatio iuris ad officium cervi.

*Ser Dominicus Campagnola pictor filius quondam ser Ioannis, habitator Paduae in contrata Pontis Mollendorum, ex una et messer Simion de Bergamo preco agens tamquam massarius fraternaliae corpus (sic) domini nostri Hiesu Christi ecclesiae Sancti Thomei necnon agens nomine aliorum sociorum dicte fraternaliae ex alia sponte concordantes convenerunt quod dictus ser Ioannes Dominicus promissit facere et in ordinem ponere unum penellum longitudinis brachiorum 3 et largitudinis quart(arum) 10, cum auro et collaribus finis et optimis ad iudicio pictorum, salvo quod a collore ultramarino; que promissit facere omnibus suis sumptibus et expensis, salvo quod ab expensis franziarum. Et hoc pro pretio ducatorum*

stellt sich die Frage, warum und wann Domenico nach Padua ging, um sich dort niederzulassen. Könnte man aus diesem ersten Auftrag schließen, er sei in der Malerei vielleicht ebenso „frühreif“ gewesen wie als Stecher? Aufgrund der Tatsache, dass aus der Anfangszeit aber nur der bereits erwähnte „Büßende hl. Hieronymus“ (Abb. 35) als einziges authentisches Gemälde erhalten blieb, ist eher zu vermuten, dass die Malerei zunächst eine untergeordnete Rolle spielte. Dennoch bestand für Domenico die Veranlassung, der Lagunenstadt den Rücken zu kehren und in Padua Fuß zu fassen. Diese Entscheidung wurde vermutlich einerseits von der künstlerischen Situation in Venedig beeinflusst, wo Tizian dominierte und allgemein nur wenig Möglichkeiten für größere Aufträge bestanden. Andererseits könnte Domenico in Padua noch gute Kontakte besessen haben, die auf seinen Vater Giulio zurückgingen und die für ihn ein besseres Betätigungsfeld in Aussicht stellten. Einen prominenten Anhaltspunkt liefert dafür die bereits erwähnte Notiz von Marcantonio Michiel.<sup>308</sup> Dieser erwähnte beispielsweise eine „Gemeinschaftsarbeit“ von Giulio und Domenico Campagnola, die sich in der Sammlung von Pietro Bembo befand: *„Il quadretto piccolo del Cristo morto sostenuto da dui angioletti, fu de mano de ... gargion de Iulio Campagnola, e aiutato da esso Iulio in quell' opera.“*<sup>309</sup> Michiel nannte zwar nicht explizit Domenicos Name, aber als „gargion“ des Giulio kommt wohl am ehesten der Adoptivsohn in Frage. Nach Michiels Angaben zeigte das kleine Bild eine Pietà, in der Christus von zwei Engeln gestützt wird. Solch eine Engels-Pietà hat als klassischer Kompositionstypus zu gelten, dessen malerischen Höhepunkt bereits Giovanni Bellinis großes Gemälde in Rimini aus den frühen 1470er Jahren (Abb. 46) markierte.<sup>310</sup> Domenico nahm das Thema spätestens 1517 mit einem kleinen Kupferstich in sein Repertoire auf (Abb. 47)<sup>311</sup> und verwendete es ein paar Jahre später erneut in Form einer weniger expressiven Zeichnung, die sich heute in Hamburg befindet (Abb. 48).<sup>312</sup>

---

*novem auri in ratione librarum sex et soldos quatuor pro ducato, quorum ad presens dictus ser Simion ad computum ipsorum dedit, solvit et numeravit ducatos duos in auro et monetis; reliquum quod supererit teneatur et obligatus sit ad dandum et solvendum secundum quod laborabit. Quae omnia etc. Pro quibus etc.*

*Testes: dominus Prosbibirius Baptista Tiraboschus, dominus Iacobus Nardinus etc.“*

Sambin publizierte und kommentierte dieses Dokument erstmals: Sambin 1973-1974, S. 387-388, Anm. 18-20; siehe außerdem: Sartori 1976, S. 52. – Saccomani 1978, S. 111, unter Anm. 19.

<sup>308</sup> Marcantonio Michiel verfasste zwischen 1521 und 1546 eine Beschreibung oberitalienischer Sammlungen und stellte dabei Padua allen anderen Städten voran. Die Nennungen der Kunstwerke und ihrer Besitzern sind beinahe so ausführlich wie in Venedig, das am Ende der Aufzeichnungen steht. Zu den herausragenden Paduaner Sammlungen zählte Michiel auch die des Gelehrten und späteren Kardinals Pietro Bembo. In ihr befanden sich neben Bildern von Hans Memling, Andrea Mantegna, Raffael, Sebastiano del Piombo(?), Jacopo Bellini und einer umfangreichen Skulpturensammlung auch zwei Miniaturen auf Pergament von Giulio Campagnola sowie die erwähnte „Gemeinschaftsarbeit“ von Vater und Sohn, die wohl nicht später als um 1516/1517 entstanden sein konnte, wenn man vom frühen Tod Giulios ausgeht.

<sup>309</sup> Morelli 1800, S. 19. – Frimmel 1888, S. 22. – Martin 1997, S. 1.

<sup>310</sup> „Engelspietà“, Rimini, Musei Comunali, um 1470/1474, Tempera, Öl/Holz, 80,5 x 120 cm, Inv. Nr. 18 PQ. – Brucher 2010, S. 76-78, Abb. 33. – Tempestini 1998, S. 106, Nr. 33, m. Abb. – Bättschmann 2008, S. 157, Abb. 131. – Kat. Ausst. Rom 2008, S. 178, Nr. 14, m. Abb. (und weiterer Literatur).

<sup>311</sup> Der überaus seltene Stich (97 x 127 mm) zeigt neben dem „Hl. Hieronymus“ (Kupferstich, 1517) die graphischen Manierismen Campagnolas in ihrer extremsten Form – so urteilte bereits Hind in seinem Verzeichnis. Darüber hinaus verbinden die beiden Darstellungen identische Maße, die darauf hinweisen könnten, dass sie von der Vorder- und Rückseite der gleichen Druckplatte stammen könnten. – Hind 1938-1948, Bd. V, S. 213, Nr. 11 u. Bd. VII, Tafel 794. – Zucker 1984, S. 502-503, Nr. 006, m. Abb.

<sup>312</sup> Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21531, Feder in Braun/Papier, 158 x 193 mm. Zur näheren Besprechung des bislang wenig beachteten Blattes siehe: Kat. Slg. Hamburg 2009, Bd. 1, S. 115-116, Nr. 96 u. Bd. 2, S. 45, Abb. 96.

Nach der Niederschlagung des Aufstandes der „Liga von Cambrai“ durch Venedig 1509 kam es zu einer engen politisch-gesellschaftlichen Verbindung der beiden Städte; Padua gelangte zu einer bedeutenden kulturellen Blüte. Durch die Regierung, den Klerus, Bruderschaften und Adelige wurden zahlreiche Aufträgen für öffentliche und private Gebäude vergeben. Vor allem die Nachfrage nach Kunst für den gebildeten privaten Sammler dürfte zunehmend gewachsen sein. Die Situation war durchaus mit Venedig vergleichbar, Padua war jedoch das humanistische Zentrum, in dem sich das künstlerische Erbe von Gotik und Frührenaissance stärker als Kontinuum zeigte als in der Lagunenstadt. In den Paduaner Kirchen oder Bruderschaftsgebäuden hatte man daher nicht unbedingt Bedarf an kompletten Neuausstattungen, weshalb öffentliche Großaufträge umso begehrter waren.

Neben Tizian oder Giorgione beeinflusste Anfang des zweiten Jahrzehnts vor allem Girolamo Romanino die künstlerische Landschaft der Stadt, dessen Gemälde für die Kirche Santa Giustina (Abb. 49, 50) vor allem am Giorgionismus orientiert waren.<sup>313</sup> Darüber hinaus dokumentieren Romaninos etwas spätere Domfresken von 1519 im nahen Cremona exemplarisch seinen oberitalienischen Malstil, unter dessen Einfluss Domenico Campagnola zu einem Teil stand.<sup>314</sup> Dadurch entwickelte sich dessen Malerei in den ersten beiden Jahrzehnten nach 1520 insgesamt weniger geradlinig als die Malerei Venedigs und Tizians.

Es ist naheliegend, dass Domenico nun auch als Maler die unter Giulio geschaffenen gesellschaftlichen Verbindungen in Padua nützte. Dabei musste er sich vermutlich vielseitig anbieten, um seine Klientel zu vergrößern. Wichtige Aufträge waren vor allem von Seiten des Klerus und der Bruderschaften zu erwarten, was sich auch mit Campagnolas erstem gesichertem Werk für San Tommaso Martire im Juni 1523 bestätigen lässt.<sup>315</sup> Ausführungen für Private sind im dritten Jahrzehnt hingegen nicht dokumentiert.

In den Jahren nach seinen innovativen Druckgraphiken, Zeichnungen und der wohl ersten Tafelmalerei arbeitete Domenico nun auch als Freskant. Diese vierte künstlerische Technik dürfte er bereits während der Ausbildung bei Giulio Campagnola erlernt haben. In Ermangelung von Aufträgen kam sie aber vermutlich nicht unmittelbar zur Anwendung und ist nur im Kontext von Campagnolas malerischen Spuren im dritten Jahrzehnt erschließbar. Sein frühestes Fresko befindet sich in der Scoletta del Carmine, stellt eine Anbetung der Hirten dar, ist in schlechtem Zustand und bereitet daher Probleme bei der stilistischen Einordnung (Abb. 51, 52).<sup>316</sup>

---

<sup>313</sup> Die beiden frühen Werke Romaninos, „Das Letzte Abendmahl“ (Inv. Nr. 663) und das signierte ehemalige Hochaltarbild „Madonna mit Kind und Heiligen“ (Inv. Nr. 669) von 1513/1514 gehörten ursprünglich zur Ausstattung der Kirche von S. Giustina und befinden sich heute in den Musei Civici von Padua: Kat. Ausst. Padua 1991, S. 113-119, Nr. 47, 48, m. Farbabb. – Kat. Ausst. Trient 2006, S. 21, Abb. 4 u. S. 78, Abb. 20.

<sup>314</sup> Romaninos Fresken mit vier Passionsszenen wurden nach den etwas früheren Arbeiten Altobello Melones (1516-1518) zwischen 1519 und 1520 ausgeführt und fanden eine Fortsetzung in den Darstellungen von Giovanni Antonio da Pordenone, die von 1520 bis 1522 für den Dom entstanden. – Kat. Ausst. Trient 2006, S. 27, 29, Abb. 10, 11 u. S. 53, Abb. 7.

<sup>315</sup> Siehe vorangehende Anm. 307.

<sup>316</sup> Venturi 1928, S. 519, Abb. 351, 352. – Spiazzi 1988, S. 76-77, Abb. 10 sowie Farbabb. (S. 30, 31). – Dal Pozzolo 1996, S. 198. – Zu Domenico Campagnolas frühesten Fresken wurde gerne auch die „Begegnung von Joachim und

Entsprechend der Tradition des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts zeigt die Komposition in klarer Aufteilung die Anbetung des Neugeborenen neben einer Stallarchitektur und darüber in der Himmelszone eine musizierende Engelschar. Augenfällig ist dabei Domenicos Bestreben, in beide Figurengruppen unterschiedliche Bewegung zu bringen. Sie sind jeweils dicht gedrängt und durch ihre Körperhaltungen verschränkt. Ein junger Mann blickt gen Himmel und scheint die irdische und himmlische Zone miteinander zu verbinden. Die Figuren der terrestrischen Zone besitzen insgesamt eine schwere Körperlichkeit, die mit dynamischen Bewegungen und Haltungen etwas aufgelockert wird. Wie schon in den Kupferstichen von 1517/18 wird mittels Gewandgestaltung nicht nur Plastizität vermittelt, sondern auch Dynamik und Ausdruck gesteigert. Die Figuren sind größtenteils schlecht erhalten; ursprünglich dürften Josef und Maria recht eindrucksvoll gewirkt haben. Sie ruhen in sich, beugen sich anmutig über ihr Kind und werden von den beiden Hirten, die das Neugeborene anbeten wollen, fast bedrängt. Insgesamt erhalten die Dargestellten nur eine seichte Raumbühne, weshalb die Anbetung teilweise unruhig und wenig feierlich wirkt. Die Art, wie die Komposition mit Figuren gefüllt wird, entspricht noch der Überladenheit mancher frühen Druckgraphiken. Gleichzeitig dürfte in der zweigeteilten Bildanlage des Freskos noch die grundsätzliche Auseinandersetzung mit Tizians „Assunta“ nachwirken.

Bei der ungefähren Datierung des Werks hilft auch ein Blick auf Campagnolas figürliche Zeichnungen. Denn auch einige seiner Blätter, die heute um 1520 und in die Jahre danach zu datieren sind, zeugen von einer anhaltenden Beschäftigung mit einzelnen dynamischen Körperformen und kompliziert bewegten Figurengruppen. Diese Darstellungen haben Entwurfs- oder Skizzencharakter und zeigen eine ungemein kräftige, freie Federführung und eine kontrastreiche Helldunkel-Verteilung, mit der dynamische oder atmosphärische Facetten einzelner Motive eindrucksvoll gesteigert werden.<sup>317</sup> In dieser Beispielreihe zeigt sich zunächst noch im grandiosen „Hl. Christophorus“ aus dem Getty Museum<sup>318</sup> (Abb. 53), dass Campagnola auf Tizians muskulöse und ponderierte Heiligenfigur im „Triumph des Glaubens“ (Abb. 39)

---

Anna an der Goldenen Pforte“ gezählt, die ebenfalls in der Scoletta del Carmine entstand und noch in der Kunsthistoriografie und der älteren Literatur (bis Fiocco) als Werk Tizians galt. Trotz eines größeren landschaftlichen Anteils lässt sich das Fresko vor allem aufgrund der Figurenauffassung und des gesamten Bildaufbaus nicht in den frühen Schaffensjahren des jungen Campagnola platzieren. Allein durch das ungefähr gleichzeitige Fresko mit der Anbetung der Hirten, das sich trotz schlechten Zustands überzeugender mit dem Künstler verbinden lässt, entstehen stilistische Diskrepanzen und Widersprüche. Solange keine Dokumente die Autorschaft dieses Freskos genau belegen können, sollte das Werk einem anonymen Künstler im Tizian-Kreis des zweiten Jahrzehnts gegeben werden. Zu diesem Fresko siehe: Venturi 1928, S. 509, 510, 513, 514, Abb. 342. – Colpi 1942-1954, S. 99-100. – Grossato 1966, S. 155-156, Anm. 14-18, Abb. 86. – Saccomani 1978, S. 111, unter Anm. 20. – Spiazzi 1988, S. 73-76, Anm. 13-16, Abb. 6-9. – Dal Pozzolo 1996, S. 197. – Gregori 1998, S. 135, m. Farbabb.

<sup>317</sup> Vgl. Saccomani 1978, S. 109.

<sup>318</sup> Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Inv. Nr. 86.GA.691. – Die dynamische Zeichnung (Feder in Braun auf Papier, 333 x 230 cm) hielt man noch bis in die frühen 1970er Jahre für ein Werk Tizians. Rearick gab die Zeichnung in seiner nicht näher bekannten unpublizierten Studie von 1960 erstmals Domenico Campagnola; von dessen Namen war auch später Saccomani überzeugt und schlug eine Datierung in die ersten Jahre nach 1520 vor. Bei der Christie's Auktion 1985 wurde die Zeichnung dennoch Tizian zugeschrieben, bis schließlich auch Wethey von Campagnolas Autorschaft überzeugt war – allerdings mit einer wenig schlüssigen Datierung um 1516. Nach Goldner und Hendrix, die eine Entstehungszeit zwischen 1520 und 1525 annahmen, lieferte Rearick für eine Ausstellung in Pordenone die letzte größere Besprechung und bestätigte im Wesentlichen die Einordnung Saccomanis. – Saccomani 1978, S. 109, Anm. 24. – Wethey 1987, S. 187-188, Nr. A-18, Abb. 183. – Goldner-Hendrix 1992, S. 34, Nr. 8, m. Abb. – Kat. Ausst. Pordenone 2000, S. 102, 104-105, Nr. 11, m. Farbabb.

zurückgreift. Sie war als Rückenfigur offensichtlich nicht nur motivisch inspirierend sondern lieferte auch in ihrer Modellierung zeichnerische Anregungen für die selbstständige Adaptierung. Als Entstehungszeit bieten sich stilbedingt die Jahre um 1519/1520 an, die vermutlich allerspätestens mit 1523/1525 einzugrenzen sind, als Tizian eine weitere Version des Christophorus im Palazzo Ducale im Fresko ausführte. Die Komposition ist zwar ähnlich, zeigt allerdings den großen Heiligen zum Betrachter gewandt.<sup>319</sup>

Für die weitere Entwicklung lassen sich noch Zeichnungen ergänzend hinzufügen, die Campagnolas intensive Auseinandersetzung mit der einzelnen Figur oder einer größeren narrativen Bildanlage dokumentieren. Dabei reicht das ikonographische Spektrum von profanen und christologischen Szenen über Allegorien bis zu einer porträtähnlichen Studie. Bei diesen Exemplaren lässt sich nicht zweifelsfrei sagen, ob Domenico fremde Vorlagen adaptierte oder kopierte. Sein flüssiger Einsatz der Feder vermittelt dem Betrachter zumindest überaus kreative Momente in der Darstellung des menschlichen Körpers und teilweise üppiger, kontrastreich beleuchteter Gewänder, wie beispielsweise im neu zugeschriebenen römischen Reiter (Abb. 54).<sup>320</sup> In die gleiche Gruppe gehören einige Blätter mit schwer zu deutendem Inhalt wie die „Figurenszene in einer Loggia“ aus Chatsworth (Abb. 55)<sup>321</sup>, eine „Allegorische Figur (?)“ aus dem englischen Kunsthandel (Abb. 56)<sup>322</sup> oder die „junge Dame mit Balzo“ in Haarlem (Abb. 57).<sup>323</sup> Dabei zeigt Campagnola in manchen Details der Extremitäten gewisse Schwächen bei der realistischen Wiedergabe von Bewegung, die an seine ersten Schaffensjahre erinnern. Stimmiger wirken hingegen die dramatisch angelegte „Kreuzabnahme“ in New York (Abb. 58)<sup>324</sup>

<sup>319</sup> Humfrey 2007, S. 129, Nr. 80, m. Farbabb.

<sup>320</sup> New York, Tobey Collection, Feder in Braun auf leicht gebräuntem Papier, 225 x 180 mm. – Die Zeichnung zeigt einen „Römischen Soldaten auf seinem galoppierenden Pferd, eine große Fahne haltend“. Das Blatt konnte ich im Dezember 2006 für die Galerie de Bayser (Paris) ausführlich besprechen und erstmals in das zeichnerische Œuvre Campagnolas einordnen (unpubliziertes Manuskript einer Katalognummer). Nach dem Ankauf 2007 durch die Tobey Collection wurde eine Sammlungsauswahl – zusammen mit dem außergewöhnlichen Werk – im Metropolitan Museum of Art ausgestellt: Kat. Ausst. New York 2010, S. 34-36, Nr. 9, m. Farbabb. – An dieser Stelle sei Carmen Bambach (Curator of Italian and Spanish drawings, The Metropolitan Museum of Art, New York) für die Berücksichtigung meines Manuskripts in ihrer Katalognummer sehr herzlich gedankt.

<sup>321</sup> Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 764 (256), Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, 189 x 142 mm. – Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 329, m. Abb. (S. 312). – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 124, Nr. 443. – Jaffé 1994, S. 60, Nr. 764 (256), m. Farbabb.

<sup>322</sup> London, Colnaghi 1991, Nr. 1, Feder in Braun auf leicht gebräuntem Papier, 179 x 124 mm. – Das Blatt wird als Allegorie der Grammatik gedeutet. – Saccomani 1991, S. 31-32, Anm. 4, 7, Abb. 1. – Ausstellungskatalog Colnaghi, New York u. London, *An Exhibition of Master Drawings*, Mai-Juli 1991, s.p., Nr. 1, m. Farbabb. – Kat. Ausst. Pordenone 2000, S. 102.

<sup>323</sup> Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. A 046, Feder in Braun auf weißem Papier, 124 x 125 mm. – Die Zeichnung zählte man früher wegen ihrer flüssigen Ausführung zum Tizian-Corpus bis mit Fiocco und Tietze und Tietze-Conrat die Autorschaft zu Gunsten Campagnolas wechselte und auch von der jüngeren Forschung anerkannt wurde. – Fiocco 1926-1927, S. 320-321, Abb. 14. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127-128, Nr. 478, Tafel LXXVII,3. – Oberhuber 1976, S. 128-129, Nr. 73, m. Abb. – Wethey 1987, S. 190, Nr. A-24, Abb. 169. – Saccomani 1991, S. 32, Abb. 3. – Tuyll van Serooskerken 2000, S. 407, Nr. 425, m. Abb. – Kat. Ausst. New York 2010, S. 36, Anm. 7, Abb. 9.3.

<sup>324</sup> New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 2001.89, Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, 374 x 237 mm. – Die Zeichnung stammte ursprünglich, wie der „Hl. Christophorus“ des J. Paul Getty Museum (Inv. 86.GA.691, **Abb. 53**), aus der schwedischen Sammlung Gösta Stenman, bevor sie über den Auktions- und Kunsthandel in das Metropolitan Museum of Art gelangte. Sie wurde bereits von Hans Tietze als Campagnola publiziert, was später Saccomani bestätigte. Sie bezeichnete die Federzeichnung, neben dem Blatt aus Uppsala (**Kat. Nr. 61**), zu Recht als eines der „außergewöhnlichsten und erhellendsten Werke“ von Campagnola im dritten Jahrzehnt. – Tietze 1949, S. 182, Abb. 2. – Saccomani 1978, S. 109, Anm. 23. – Kat. Ausst. New York 1994 (2), s.p., Nr. 4, m. Abb.

und die „Auferstehung Christi“ in London (Abb. 59)<sup>325</sup>, die beide als Ideenskizzen oder konkrete Entwürfe für größere Gemälde hätten dienen können und vermutlich in die frühen Jahre nach 1520 zu datieren sind. Vor allem die Darstellung aus New York schließt noch an das Anbetungs-Fresko in der Scoletta del Carmine an und lässt sich stilistisch gut mit Campagnolas spärlicher Ölmalerei aus dieser Zeit verbinden. Zusätzlich dient noch die eben erwähnte „allegorische Figur“, die eine zeitgenössische Bezeichnung „1521“ trägt, als Anhaltspunkt für Campagnolas gesteigertes Interesse an dicht gebauschten Gewändern. Sie sind sein spezielles Ausdrucksmittel für körperliche Bewegung und Expressivität – und füllen die Malfläche mit dekorativen, kontrastreichen Elementen.

Nach Campagnolas frühem Fresko lässt sich seine malerische Weiterentwicklung nur mit zwei Werken belegen – der „Wunderszene mit einer Ertrunkenen“ für Paduas Scuola del Santo (Abb. 60)<sup>326</sup>, die Brandolese als „*opera lodata*“<sup>327</sup> des Künstlers bezeichnete, und der „Sacra Conversazione“ aus Philadelphia (Abb. 61)<sup>328</sup>, deren ursprünglicher Standort unbekannt ist.

Für Domenico muss der Auftrag der Familie Rio<sup>329</sup> für das Gemälde in der Scuola del Santo enorm prestigeträchtig gewesen sein und bereitete den Weg zu seinem Fresko um 1533 in denselben Räumlichkeiten. Umso mehr galt es wohl, als junger Maler eine aufsehenerregende Bildlösung zu präsentieren. Neben seinen Vorgängern, allen voran Tizian mit seinen drei Szenen

<sup>325</sup> London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.837, Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, 286 x 196 mm. – Die Ausführung und die zeichnerischen Merkmalen des Blattes sind dem „Römischen Reiter“ aus der Tobey Collection recht ähnlich. Das Motiv des auferstandenen Christus mit der stark bewegten Draperie und Fahne könnten von Tizians „Averoldi Polyptychon“ (1520-1522) inspiriert worden sein. Mit dieser möglichen Verbindung könnte man die Entstehungszeit auf die frühen 1520er Jahre eingrenzen. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 128, Nr. 488. – Saccomani 1991, S. 35, Anm. 19, Abb. 10. – Kat. Ausst. Pordenone 2000, S. 102. – Kat. Ausst. New York 2010, S. 36, Anm. 7, Abb. 9.4.

<sup>326</sup> Öl/Lw., ca. 340 x 217 cm. – Hadeln 1911, S. 449. – Fiocco 1926-1927, S. 320, Abb. 11. – Venturi 1928, S. 505-506, Abb. 336, 337. – Colpi 1942-1954, S. 101. – Berenson 1957, S. 52, Tafel 1025. – Lucco 1977, S. 127. – Saccomani 1979, S. 45, Anm. 28, 29. – Semenzato 1984, S. 101-102, Abb. 146. – Saccomani 1988, S. 197, Abb. 273 (S. 199). – Da Pozzolo 1996, S. 198, Abb. 251 (S. 201). – Joannides 2001, S. 110, Abb. 95. – Obwohl Joannides auf die wesentliche Forschungsentwicklung zurückgreifen konnte, hinterließ er für das Gemälde eher verwirrende Angaben zu Autorschaft und Datierung. So zum Beispiel die Bildunterschrift: „*By or after Domenico Campagnola, ... (uncertain date, ?c.1520)...*“ sowie im kommentierenden Text, wo er auf die beiden nicht dokumentierten Leinwandbilder von Gian Antonio Corona und Domenico Campagnola eingeht, die erst 1625 für die Ausstattung erwähnt werden und daher – nach Ansicht von Joannides – entweder Kopien des späten 16. Jahrhunderts sind und die alte Vorgängerfresken ersetzen, oder Originale, die aus einem nicht erklärbaren Grund auf Leinwand ausgeführt wurden: „*(...) the „Saint Anthony Reviving a Drowned Young Woman“, which is with virtual certainty by Domenico Campagnola, cannot have been designed so early (Anm.: wie das Leinwandbild von Corona, das um 1510 entstand) and it – or its original – was probably executed when Domenico replaced Corona’s altar fresco in 1533.*“ – Joannides 2001, S. 110.

<sup>327</sup> Brandolese 1795, S. 56.

<sup>328</sup> Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, Öl/Lw., 87,6 x 101,8 cm, Inv. Nr. Cat. 202. – Das Gemälde ordnete man früher noch Giovanni Antonio Pordenone zu (Fiocco 1921, S. 196, Abb. 5. – Berenson 1932, S. 469. – Berenson 1957, S. 145) bis man es etwas später in Campagnolas malerisches Werk einführte. – Fiocco 1926-1927, S. 320, Abb. 13. – Venturi 1928, S. 522, 527-528, Abb. 357. – Colpi 1942-1954, S. 101. – Berenson 1957, S. 52, Tafel 1026. – Guadolo 1972, S. 13, unter Anm. 3. – Saccomani 1979, S. 45, Anm. 30. – Shearman 1983, S. 65, unter Nr. 60. – Da Pozzolo 1996, S. 198. – Kat. Ausst. Mantua 2004, S. 168, unter Nr. 36. – Kat. Ausst. Venedig 2004, S. 38, unter Nr. 6. – Kat. Ausst. Mailand 2012, S. 166, unter Nr. 32. – Mein Dank gilt Richard Sieber (Librarian for Reader Services, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia) für die Auskunft zum Gemälde und die zur Verfügung gestellte digitale Abbildung (Februar 2016).

<sup>329</sup> Der Auftrag geht sehr wahrscheinlich auf die Familie Rio zurück, weil deren Wappen in der unteren linken Ecke des Gemäldes erscheint. – Da Pozzolo 1996, S. 198.

(Abb. 6-8)<sup>330</sup>, orientierte sich Campagnola weit weniger an diesem als an der oberitalienischen Malerei Romaninos oder Pordenones, vor allem in Anlehnung an deren Fresken im Dom von Cremona. Domenico zeigt die Erweckung der Ertrunkenen durch den hl. Antonius als eine dicht geballte Menschenmenge, die mitsamt ihren dynamischen Gebärden beinahe den zur Verfügung stehenden Bildraum sprengt. Die Körper sind entsprechend eng miteinander verwoben und hintereinander geschichtet. Zusammen mit der prägnanten Mimik einiger Figuren, die in der hinteren Reihe porträtähnliche Züge tragen, unterstreichen sie den dramatischen Moment unmittelbar vor der wundersamen Erweckung durch den Heiligen, der bereits in einer Schar Putti feierlich am Himmel erscheint. Das szenische Gemenge wird im Ausdruck noch zusätzlich durch das kräftige Kolorit und die teilweise üppigen Gewandpartien gesteigert. Der Hintergrund der unruhigen Darstellung, die einmal mehr typisch für Campagnolas frühen *horror vacui* ist, zeigt eine schattendunkle Häusersilhouette und mächtige Säulenfragmente. Das stimmungsvolle Kolorit des Abendlichts im Wechselspiel mit den zart abgestuften Wolkenfarben ist von bemerkenswerter venezianischer Qualität, die man zusammen mit Antonius und den Putti in der Glorie auch als (weitläufigen) Reflex auf Tizians „Pala Gozzi“ in Ancona<sup>331</sup> von 1520 sehen könnte.

Zu einer leichten Beruhigung der Komposition fand Campagnola in der Darstellung der „Madonna mit Kind und den hll. Georg und Katharina von Alexandrien“, heute im Philadelphia Museum of Art (Abb. 61)<sup>332</sup>. Für das Werk liegt leider kein Dokument vor, das Campagnolas Autorschaft bestätigen würde; es besitzt aber griffige stilistische Merkmale, die klar für seine Hand sprechen. So kommt das weibliche Figurenideal dem Gemälde in der Scuola del Santo und einigen der zitierten Zeichnungen nahe. Das Kolorit und die üppigen dekorativen Draperien lassen erneut oberitalienische Einflüsse vermuten und verleihen der Szene ein eigenwillig plastisches, aber auch unruhiges Erscheinungsbild. Technisch herausragend ist die Georgsfigur, für die Domenico auf den gleichen männlichen Typus wie in der „Wunderszene“ zurückgriff und dessen ponderierte Haltung spiegelte. Gemäß der Ikonographie stellte er den Heiligen in voller Rüstung dar, die – wie schon im Gemälde der Scuola – mit prächtigen Lichtreflexen differenziert ist und ihr schwarz-grauer Metallton mit einer stark kontrastierenden orangefarbenen Draperie hinterlegt wird. Das wichtigste Vorbild für den Heiligen, der in schimmerndem Harnisch die Madonna flankiert, schuf bereits Giorgione mit der Figur des Nicasius in der Pala von Castelfranco<sup>333</sup>, gefolgt von einer Georgs-Darstellung, die sich als Fragment eines verlorenen

---

<sup>330</sup> Zu Tizians Schaffenszeit in Padua und den drei Fresken siehe: Joannides 2001, S. 107-127, Abb. 96, 97, 101, 102.

<sup>331</sup> Ancona, Pinacoteca civica Francesco Podesti, Öl/Holz, 324 x 207 cm, Inv. Nr. unbekannt. – Humfrey 2007, S. 108, Nr. 62, m. Farbabb. – Brucher 2015, S. 26-30, Abb. 6.

<sup>332</sup> Siehe vorangehende Anm. 328.

<sup>333</sup> Castelfranco, Dom, Öl/Pappelholz, 200 x 152 cm, um 1503/04. – Anderson 1996, S. 292-293, Abb. 84 (mit weiterer Literatur). – Eller 2007, S. 50-55, Nr. 3, m. Farbabb.

Altars erhalten hat und die Tizian mit einer Entstehungszeit um 1516/1517 zugeschrieben wird.<sup>334</sup>

Neben den Aspekten zur malerischen Entwicklung dokumentiert das Bild, dass Campagnola innerhalb der ersten Hälfte der 1520er Jahre vermutlich rasch weitere Sujets in sein Repertoire aufnahm. Denn offenbar fungierte sein Gemälde aus der Scuola del Santo als erfolgreiche Visitenkarte und er konnte sich weiterer Aufträge erfreuen, zu denen nun auch mittelgroße „Sacre Conversazioni“ für kirchliche und private Räumlichkeiten gehörten.<sup>335</sup> Für das Aneignen neuer Themen, zu denen vermutlich auch mythologische Sujets gehörten, waren weitere figürliche Zeichnungen als Ideen- und Entwurfsblätter notwendig. Gleichzeitig scheint Campagnola – nach heutigem Wissensstand – die Landschaftsdarstellung sowohl in der Zeichnung als auch in der Malerei vernachlässigt zu haben.<sup>336</sup>

Orientiert man sich an dem gesicherten Altarfresko der Scuola del Santo von 1533, müssen im zeitlichen Vorfeld zwei weitere Werke ergänzend angeführt werden, die wahrscheinlich in der zweiten Hälfte der 1520er Jahre und um 1530 entstanden. Zum einen ist auf das wenig bekannte Gemälde mit „Tobias und dem Erzengel Raphael“ (Abb. 62) zu verweisen, das in jüngster Zeit bei Pietro Scarpa in Venedig auftauchte.<sup>337</sup> Die bekannte alttestamentarische Szene ist als schmale hochformatige Komposition angelegt. Beide Figuren sind bildfüllend dargestellt und lassen kaum Platz für landschaftliche Elemente, die vor einem abendlichen Himmel im Hintergrund angedeutet werden. Nicht einmal der Hund als zweiter Reisebegleiter des jungen Tobias findet in der Bildanlage ausreichend Platz, sondern taucht tiefenräumlich unstimmig unter der Draperie des Engels auf. Charakteristisch für Campagnola sind die schwerfälligen Figuren und

---

<sup>334</sup> „Hl. Georg“ (Fragment des Lautrec Altarbildes?), Öl/Holz, 124,6 x 65,7 cm. – Zu diesem Fragment, das sich heute in einer venezianischen Privatsammlung befindet, siehe: Joannides 2001, S. 286, Abb. 263. – Humfrey 2007, S. 92, Nr. 51, m. Farbabb.

<sup>335</sup> Als möglichen Vorläufer in der Gattung von Campagnolas Ölmalerei sah man in der Forschung teilweise eine „Sacra Conversazione“ aus der Sammlung Ihrer Majestät Queen Elizabeth II. (Hampton Court, London, Öl/Lw., 113,5 x 168,7 cm, Inv. Nr. 689), die früher als Werk Pordenones galt und erst durch Shearman Campagnola zugewiesen wurde. Shearman verglich das Werk mit Campagnolas Wettbewerbsbild von 1537 und der oben angeführten Komposition aus dem Philadelphia Museum of Art. Vor einigen Jahren konnte ich das Gemälde in Hampton Court im Original sehen. Dabei war die malerische Ausführung aufgrund des beeinträchtigten Erhaltungszustands nicht zweifelsfrei beurteilbar. Auf der anderen Seite sprachen die Figurenauffassung und bestimmte Details durchaus für Campagnolas Handschrift. – Saccomani 1979, S. 111, unter Anm. 20. – Shearman 1983, S. 64–65, Nr. 60, Tafel 55.

<sup>336</sup> Einen Hinweis auf Campagnolas Beschäftigung mit mythologischen Motiven geben einige Zeichnungen, von denen das „Urteil des Paris“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5519, **Kat. Nr. 63**) das kompletteste Blatt ist und wahrscheinlich ins späte dritte Jahrzehnt zu datieren ist. Die anderen eher skizzenhaften Exemplare befinden sich heute in Hamburg (Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21474), Berlin (SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 5163) oder Princeton (University Art Museum, Inv. Nr. x1946-81).

Die Landschaftsdarstellung beschränkt sich in den Federzeichnungen dieser Zeit meist auf einen untergeordneten füllenden Hintergrundanteil (Uppsala, Universitätsbibliothek, Inv. Nr. 9698, **Kat. Nr. 61**). Eine Ausnahme stellt dabei die „Taufe Christi“ (New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 63, **Kat. Nr. 62**) dar, die noch deutlich giorgionesken Charakter besitzt und dementsprechend der Naturidylle mehr Platz eingeräumt wird. Erst gegen Ende des dritten Jahrzehnts und um 1530 dürfte Campagnola wieder stärker die größere Landschaftsschilderung berücksichtigt haben (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 496 P, **Kat. Nr. 66**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 3, **Kat. Nr. 67**).

<sup>337</sup> Das Werk ist in Öl auf Holz ausgeführt und misst 99,5 x 50,5 cm. – Mein Dank gilt Jacopo Scarpa für die zur Verfügung gestellten Angaben zum Werk und die neue digitale Fotoaufnahme (April 2016). – Das Gemälde wurde in der Vergangenheit als Werk Palma Vecchios oder aus dessen Kreis besprochen: Suida 1931, S. 138, Abb. 68/1. – Mariacher 1968, S. 113. – Rylands 1988, S. 301, A 78\* – Kat. Ausst. Lodève 2000, S. 28, Nr. 12, m. Farbabb.

die vergrößerten Gesichter; ebenso das einmal mehr voluminöse und teilweise dicht gefältelte Gewand, das nicht immer plausibel der menschlichen Anatomie folgt und in seinem Kolorit mit dem überwiegend bläulichen Hintergrund kontrastiert. Die Körperauffassung lässt sich noch auf die bereits erwähnte, gezeichnete „allegorische Figur“ (Abb. 56) beziehen, die trotz weiblicher Formen eine sehr ähnliche Verbindung der Extremitäten zum üppigen Gewand vermittelt. Als wichtigste malerische Anregung könnte vielleicht Tizians Version des gleichen Sujets gedient haben.<sup>338</sup> Allerdings war Campagnolas Holztafel, die deutlich bombiert ist, nicht als eigenständiges „Kabinettbild“ gedacht, sondern gehörte höchstwahrscheinlich zu einem größeren Altar, der mittels architektonischer Rahmung in mehrere Bildfelder unterteilt war und wohl flankierend die Tobias-Szene zeigte.<sup>339</sup> Das aufschlussreiche Werk dürfte stilistisch die beiden Gemälde in Padua und Philadelphia voraussetzen und lässt bei Campagnola ein stärkeres Interesse an der großen, vereinzelter Figur und ihren kompositorischen Möglichkeiten erahnen. Darüber hinaus liefert es einen wertvollen Hinweis – wenn auch fragmentarisch – auf Campagnolas Ausführung im Bereich eines traditionellen Polyptychons im fortgeschrittenen bis späten dritten Jahrzehnt.

Die zweite Ergänzung betrifft die „Enthauptung des hl. Johannes“ in Padua (Abb. 63)<sup>340</sup>, die ursprünglich aus der Casa Amati in Padua stammt und ebenfalls einen eigenwilligen hochformatigen Aufbau zeigt. Mit bloßem Auge ist zu erkennen, dass die himmlische Zone übergangslos (und mit einer waagrechten Zäsur) an den unteren Bereich anschließt und nur mit dem Schwert des Henkers und dem Balzo der Salome räumlich etwas überspielt wird. Auch die technische Befundung belegt die klare Trennungslinie und den Umstand, dass es sich ursprünglich wohl um zwei separate Bilder gehandelt hatte, die möglicherweise schon für ihren Aufstellungsort in der Casa Amati zusammengefügt worden waren.<sup>341</sup>

Stilistisch und motivisch sind in diesem Werk drei Aspekte aufschlussreich: Campagnola wählte für Johannes den Täufer einen Figurentypus, der in seiner muskulösen Auffassung mögliche Figurenideale Tizians aufnimmt und in seiner betenden Körperhaltung an den ebenfalls in sich gekehrten Josef im Anbetungs-Fresko der Scoletta del Carmine in Padua (Abb. 52) erinnert. Für die Himmelserscheinung konnte Campagnola bereits auf seine „Wunderszene“ in der Scuola del

<sup>338</sup> Venedig, Gallerie dell'Accademia, Öl/Holz, 170 x 146 cm, Inv. Nr. 1171, um 1512. – Joannides 2001, S. 165-170, Abb. 146. – Humfrey 2007, S. 65, Nr. 27, m. Abb.

<sup>339</sup> Unpublizierter Begleittext und Text auf der Internetseite von Pietro Scarpa zum Gemälde (April 2016).

<sup>340</sup> Padua, Musei Civici, Tempera u. Öl/Holz, 478 x 351 cm, Inv. Nr. 617. – Das Gemälde fand erst 1847 als „*dipinto a fresco ... staccato*“ Erwähnung und wurde anfangs noch Stefano Dall'Arzere zugeschrieben. Teilweise gab man auch nur die Szene mit „Gottvater“ im oberen halbrunden Abschluss Stefano und die „Enthauptung“ Domenico Campagnola. Seine ungeteilte Ausführung nahm man ab dem frühen 20. Jahrhundert an. Später verwies Lucco (1977) noch auf die stilistische Nähe zum freskierten Altar von Campagnola in der Scuola del Santo, der 1533 entstand, und Saccomani lieferte schließlich noch 1991 im Rahmen der großen Ausstellung „*Da Bellini a Tintoretto*“ in Padua die umfassendste Besprechung des eigenwilligen Werks. Seine technische Bestimmung als abgenommenes Fresko hielt sich sogar noch bis in die überarbeitete Künstler- u. Werkaufstellung von Berenson. – Fiocco 1926-1927, S. 321, Abb. 15. – Berenson 1957, S. 51. – Kat. Ausst. Padua 1976, S. 82-83, Nr. 49, m. Abb. – Lucco 1977, S. 128. – Saccomani 1979, S. 46, Anm. 41. – Kat. Ausst. Padova 1991, S. 145-146, Nr. 69, m. Abb. (mit weiterer Literatur). – Da Pozzolo 1996, S. 207 – Kat. Ausst. Mantua 2004, S. 168, unter Nr. 36.

<sup>341</sup> Kat. Ausst. Padova 1991, S. 145.

Santo zurückgreifen. Selbst den Typus einer „Madonna in der Glorie“, wie sie in Chatsworth aufbewahrt wird (Abb. 64, 194)<sup>342</sup> hatte er zu diesem Zeitpunkt – nach seiner früheren gestochenen und gezeichneten Fassung einer Himmelfahrt Mariae – bereits entwickelt. Auf einen solchen Entwurf, der vermutlich zeitnah zum vorliegenden Gemälde in das späte dritte Jahrzehnt zu datieren ist, hätte Campagnola ebenso zugreifen können. Doch der motivisch ähnlichste Vorläufer findet sich in einem jüngst aufgetauchten Blatt (Abb. 65)<sup>343</sup> aus dem Paris Kunsthandel, in dem Gottvater in einer halbrund geschlossenen Glorie zwischen einigen Putti erscheint. Die flüssige und skizzenhafte Ausführung und ihre stilistischen Merkmale passen zu Campagnolas zeichnerischem Profil im frühen und mittleren dritten Jahrzehnt.<sup>344</sup> Möglicherweise variierte er die unterschiedlichen Glorien-Szenen in verschiedenen Zeichnungen im Laufe der 1520er Jahre, auf die er schließlich für das Werk aus der Casa Amati zurückgreifen konnte.

Der zweite Aspekt beim vorliegenden Werk ist das Figurenideal der Salome. Es steht noch in einer Entwicklungslinie mit den beiden auffällig dargestellten Damen am linken Rand der „Wunderszene mit einer Ertrunkenen“ in der Scuola del Santo (Abb. 60). Die Gesichtsauffassung mit einer auffällig spitzen Nase und etwas schmalen Lippen lässt sich selbst mit männlichen Antlitzern gut vergleichen – beispielsweise mit dem „Erzengel Raphael“ (Abb. 62) oder dem „Hl. Antonius von Padua“ (Abb. 66). Für die zeitgenössische Gewandung der Salome lässt sich außerdem in Campagnolas „Dame mit Balzo“ ein zeichnerischer Vorläufer finden, der als motivische Studie entstand, zu der man allerdings keine Ausführung kennt.

Neben diesen Verknüpfungen dürfte das Motiv des Henkers einen wichtigen dritten Anhaltspunkt für eine ungefähre Datierung liefern. Seine dynamische Schrittstellung mit dem weit vorgestreckten Armen könnte Campagnola von Tizians höchst bewegter „Ermordung des hl. Petrus Martyr“ entlehnt haben, die 1530 vollendet und in der Kirche von Santi Giovanni e Paolo in Venedig aufgestellt war (Nachstich von Martino Rota: Kat. Nr. 91b). Angesichts dieser drei angeführten Aspekte ist bei der Johannesenthauptung von Campagnolas Autorschaft und einer Entstehungszeit um 1530/1533 auszugehen. Als stilistischer *terminus ante quem* dient

<sup>342</sup> Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 755 (255), Feder in Braun auf Papier, 220 x 193 mm. – Hadeln 1911, S. 451. – Saccomani 1979, S. 49, unter Anm. 24. – Santagiustina Poniz 1980, S. 148, Anm. 17, Abb. 2. – Jaffé 1994, S. 70, Nr. 755, m. Abb. – Von der Zeichnung aus Chatsworth existiert eine sehr wahrscheinlich zeitgenössische Kopie in London (British Museum, Inv. Nr. Pp,2.112, Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, 209 x 189 mm, **Abb. 195**), die aufgrund stilistischer Aspekte und im Kontext anderer Blätter erstmals Stefano dall’Arzere zugeschrieben wird. Siehe dazu das entsprechende Kapitel in der vorliegenden Arbeit.

<sup>343</sup> Paris, Nicolas Schwed OMD sarl., März 2012. – Die Zeichnung (Feder in Braun auf Papier, 120 x 195 mm) geht zurück auf die Sammlung von Sir Peter Lely und wurde 2011 von Bonhams als Werk aus dem Kreis Domenico Campagnolas versteigert (London, Knightsbridge, *Old Master Paintings*, 13.04.2011, Los 248). Nicolas Schwed publizierte schließlich die Zeichnung im Rahmen einer seiner Verkaufsausstellungen als eigenhändiges Blatt des Künstlers aus den frühen 1520er Jahren. – Kat. Ausst. Paris 2012, S. 4, Nr. 1, m. Farbabb. – Mein Dank gilt Nicolas Schwed für den zur Verfügung gestellten Katalog und die digitale Abbildung (Juni 2016).

<sup>344</sup> Eine enge zeichnerische Parallele ergibt sich beispielsweise zu der fragmentierten Darstellung der „Hl. Hieronymus und Antonius in einer Landschaft (?)“ auf dem Verso der Zeichnung, die auf dem Recto das „Urteil des Midas“ zeigt (Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21474, Feder in Braun auf Papier, 142 x 168 mm). – Wethey 1987, S. 181, 210, Nr. A-6, Abb. 185. – Kat. Slg. Hamburg 2009, Bd. 1, S. 114-115, Nr. 95 (mit weiterer Literatur) u. Bd. 2, S. 44, Abb. 95 Recto u. Verso.

sein Fresko von 1533 in der Scuola del Santo, das als eines seiner wenigen gesicherten Werke gelten darf.

Da der Maler Giovanni Antonio Requesta, genannt Corona (1481-1528) bereits um 1510/1511 Fresken in der Scuola del Santo geschaffen hatte, erhielt er nach den dortigen Kassenregisterbüchern am 26. April 1520 einige Zahlungen „*per parte de l'acordo facto de depenzer el quadro de la pala d'altaro*“.<sup>345</sup> Da sich diese „*pala*“ von Corona nicht nachweisen ließ und sich bis heute auf der Altarmensa lediglich eine Madonna aus farbig gefasster Terrakotta von Andrea Riccio vor einer illusionistischen Ädikulaarchitektur befindet, geht man davon aus, dass es sich bei Coronas Werk wohl um ein weiteres Fresko gehandelt habe, das die Altarwand im oberen Kapitelsaal schmückte. Offenbar war dieses aber bald in schlechtem Zustand oder gefiel nicht mehr, denn in einem weiteren Kassenregister ist für den 19. April 1533 ein neuerlicher Auftrag verzeichnet. Diesen erhielt „*un mastelo de calzina per conzar la pala de lo altare in capitulo de sora*“, also ein (heute nicht näher bekannter) Meister für den „*Altaraufbau*“, und ein „*Domenego dito frezelin depentore*“ hatten die Aufgabe, „*conzar et refare quele depenture ala pala in Capitulo de sora*.“ Gemeint ist offenbar die Neukonzipierung oder Überarbeitung der Malereien im Altarbereich.<sup>346</sup> Die Forschung hatte zunächst die berechtigte Frage nach der Identität des „*Domenego detto Frezelin*“ gestellt<sup>347</sup>, war aber aufgrund der stilistischen Erkenntnisse zu Campagnola und der von Colpi publizierten Dokumente überzeugt, dass es sich hier nur um Domenico als ausführenden Künstler handeln könne.<sup>348</sup> Er war zum gegebenen Zeitpunkt bereits verheiratet und wurde manchmal mit dem Namen seiner Ehefrau Margarita bezeichnet, die als Tochter des Herrn „*Ioannis Frigerini Furnaij de Monacho*“ – wie Domenico – ebenfalls deutscher Herkunft war.<sup>349</sup>

Der Maler dürfte sich mit seiner „*Wunderszene*“ in der Scuola del Santo und anderen Aufträgen spätestens um das Jahr 1533 in Padua als gefragter Künstler etabliert haben. Ob das

<sup>345</sup> Grazzini Cocco 1927, S. 99-100, Dokument X, S. 115.

<sup>346</sup> Der Auszug aus diesem Kassenregister wird von Grazzini Cocco wie folgt zitiert: „*1533, adi 19 aprile: have Domenego deto Frezelin depentor, a bon conto per conzar e rifar quelle depenture ala pala d'altare nel capitulo de sora L. 7 s. 10.*“ – Grazzini Cocco 1927, S. 101, Anm. 1 – Siehe außerdem: Sartori 1955, S. 61-62. – Grossato 1966, S. 160, Anm. 30.

<sup>347</sup> Grazzini Cocco 1927, S. 101.

<sup>348</sup> Grazzini Cocco war bei der Publikation des Kassenregisters bereits davon überzeugt, dass es sich um Campagnola handelt: „*Mai chi è „Domenego detto Frezelin“? (...) con maggiore convenienza, ci riporremo parlando di Domenico Campagnola.*“ – Grazzini Cocco 1927, S. 101.

<sup>349</sup> Colpi 1942-1954, S. 82. – Grossato 1966, S. 153, 160, Anm. 31. – In den Quellen taucht offenbar Domenico Campagnolas Schwiegervater, „*Ioannes Frizerinus*“ am 9. Oktober 1527 auf (Sartori 1976, S. 52). Geht man somit davon aus, dass Campagnola zu dieser Zeit bereits mit seiner Frau „*Margarita*“ verheiratet war, wäre auch die Geburt des ersten Sohnes „*Giulio*“ in den Jahren um oder vor 1530 wahrscheinlich. Giulio wird erstmals in einem Notariatsakt vom 13.03.1545 als Zeuge eines Testaments fassbar, wofür er nicht mehr im Kindesalter gewesen sein kann. Als zweiter Sohn ging „*Cornelio*“ aus der Ehe zwischen Domenico und Margarita hervor. Er wird als Maler in einem Dokument vom 23.10.1551 genannt. Zwei spätere Quellen verraten weitere Details zu seiner Person: „*Il pittore Cornelio Campagnola, di Domenico, nomina suo procuratore il fratello Giulio Campagnola.*“ (12.01.1557) – „*Nel 1575 morì il pittore Cornelio Campagnola senza lasciare alla figlia Faustina alcuna cosa.*“ (13.04.1578). – Sartori 1976, S. 53, 54.

Bildprogramm für das Altar-Fresko (Abb. 66)<sup>350</sup> noch in irgendeiner Form auf Coronas Vorgängerwerk Rücksicht nahm, lässt sich heute nicht mehr bestimmen. Der schlichte Aufbau besteht aus einer seichten illusionistischen Bühne, in deren Mitte sich die Ädikula mit der Terrakotta-Madonna befindet und von den beiden Heiligen Antonius und Franziskus flankiert wird. Im oberen Bildteil erscheint ein krönender Engel in der Glorie und einige Putti; solch eine einfache Bildlösung könnte sich durchaus an Coronas älterer Vorlage orientiert haben.

Aufgrund des relativ simplen Darstellungsgegenstandes fällt die stilistische Analyse für Domenico etwas spärlich aus. Die beiden Heiligen sind in ihrem Ordenshabit dargestellt und weisen keine besonderen Kennzeichen auf. Ihre Gewänder wirken relativ schwer und sind reich gefältelt, womit die Gewandauffassung aus dem dritten Jahrzehnt fortgesetzt wird. Darüber hinaus ist die Gesichtsbildung des Antonius mit Campagnolas Figuren der bereits zitierten Werke verwandt. Auch die Glorienszene lässt sich in diese Entwicklung einordnen, vor allem der linke Putto und der große Engel mit der Krone kommen der Tobias-Szene (Abb. 62) stilistisch sehr nahe. Einzig die Farbgebung und deren Kontrastwirkung in der Himmelszone – als der bunte Bereich des gesamten Altarfeldes – fällt eigenwillig und ein wenig manieristisch aus, lässt aber die Frage nach einem möglichen Vorbild offen. Insgesamt ist zu beobachten, dass Campagnola zu großen Figurenformen gefunden hatte, die eine schwere, eher statische Körperlichkeit besitzen. Für diese monumentale Ausführung und die Engelmotive ist grundsätzlich Domenicos Kenntnis von Tizians Werken um 1520 vorauszusetzen. Genaue Übernahmen aus dessen Mythologien oder der „Pala Gozzi“ sind jedoch nicht zu finden.

Orientiert man sich an der – heute spärlich erhaltenen – qualitativ hochwertigen Malerei Campagnolas aus dem vierten Jahrzehnt, so dürfte er sich in Padua in erster Linie auf religiöse Sujets spezialisiert haben, die er in Variationen ausführte. Exemplarisch ist das an zwei mittelformatigen „Sacre Conversazioni“ ersichtlich, die allerdings nicht dokumentiert sind und wahrscheinlich für private Auftraggeber in der ersten Hälfte der 1530er Jahre entstanden.

In Bologna befindet sich die Darstellung der „Heiligen Familie mit Johannes dem Täufer“ (Abb. 67).<sup>351</sup> Ihre Figurenbildung schließt an die Stilstufe der „Enthauptung des Täufers“ und des Altar-Freskos von 1533 an. Eng verwandt zeigt sich vor allem Johannes als Kniender (sowie das Profil seines Henkers) mit der halbfigurigen Version des Täufers im vorliegenden Gemälde. Diese könnte in der muskulösen und raumgreifenden Auffassung aber auch an einem zeitgenössischen Vorbild wie Pordenone inspiriert sein, beispielsweise an dessen ganzfiguriger Täuferfigur in der Darstellung einer Sacra Conversazione mit dem hl. Lorenzo Giustiniani, die um 1532/33 zu datieren ist. Das signierte Altarbild befand sich ursprünglich in der Kirche

<sup>350</sup> Hadeln 1911, S. 450. – Fiocco 1926-1927, S. 320, Abb. 10, 12. – Venturi 1928, S. 508, Abb. 341. – Berenson 1957, S. 52. – Grossato 1966, S. 161-162, Abb. 95. – Saccomani 1979, S. 45, 46, Anm. 34. – Semenzato 1984, S. 102. – Saccomani 1988, S. 197. – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 147, unter Nr. 70. – Da Pozzolo 1996, S. 207, Abb. 255 (S. 205). – Noè 1996, S. 124, Abb. 7. – Kat. Ausst. Mantua 2004, S. 168, unter Nr. 36.

<sup>351</sup> Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, Öl/Holz, 71 x 99 cm, Inv. n. A. 6303. – Colpi 1942-1954, S. 100, Anm. 45. – Berenson 1957, S. 51. – Puppi 1974, S. 314. – Kat. Ausst. Padua 1980, S. 286. – Saccomani 1980, S. 66, Anm. 35, Abb. 4. – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 147, unter Nr. 70. – Da Pozzolo 1996, S. 214. – Kat. Ausst. Mantua 2004, S. 168, Nr. 36, m. Farbabb. – Kat. Ausst. Venedig 2004, S. 38, unter Nr. 6. – Kat. Ausst. Mailand 2012, S. 166, unter Nr. 32.

Madonna dell’Orto in Venedig und verdeutlicht, dass Pordenone seinerseits monumentale Figuren entwickelte, die teilweise an Michelangelo orientiert sind, aber immer wieder ein manieriertes Aussehen erhalten (Abb. 70).<sup>352</sup>

Für das kräftige Jesuskind, das dem Täufer mit einem Fingerzeig in die Lektüre greift, und für den weißhaarigen Josef lassen sich der Gottvater mit Putti in der Glorie (Abb. 63) oder die Engelsszene im Fresko (Abb. 66) als stilistisch passende Vergleiche heranziehen. Einzig Madonna und Kind besitzen Gesichtstypen, die sich gegenüber dem Gemälde aus Philadelphia (Abb. 61) gewandelt haben und bereits enger mit der zweiten „Sacra Conversazione“ sowie dem Wettbewerbsbild von 1537 verbunden sind.

Dieses zweite Werk zeigt die „Hl. Familie mit Heiligen“ (Abb. 68)<sup>353</sup> in einem etwas größeren Querformat und stammt ursprünglich aus der Sammlung Papafava dei Carraresi (Padua); heute befindet es sich in der Fondazione Sorlini. Die Madonna mit Kind lässt sich noch von der früheren Darstellung aus Philadelphia ableiten und Campagnolas Tendenz zur Überladenheit der 1520er Jahre macht sich noch immer in der szenischen Anlage bemerkbar. Die Figurentypen und die Farbgebung setzen höchstwahrscheinlich die Version aus Bologna voraus.

Insgesamt dokumentieren die beiden Gemälde, dass Domenico Campagnola für seine Aufträge zu diesem Zeitpunkt noch am äußerst populären venezianischen Typus der Sacra Conversazione festhielt. Dabei ist für den Maler sicherlich die Kenntnis der herausragenden Lösungen von Tizian<sup>354</sup>, Palma Vecchio oder Bonifacio de Pitati vorzusetzen; in seiner Malerei entwickelte er nun deutlich monumentaler strukturierte Figuren, reduzierte dafür aber etwas das Kolorit. Damit rückte er die christologische Szene noch näher an den Betrachter und präsentierte ihm dabei auch plastisch-dekorative Oberflächen mit vereinzelt feinen Details. In dieser malerischen Qualität steht er der oberitalienischen Auffassung von Paris Bordone (Abb. 71)<sup>355</sup> oder Giovanni Girolamo Savoldo relativ nahe, die in ihren Darstellungen dieser Zeit ebenfalls die große figürliche Form und deren plastische Ausdruckswerte betonen. Besonders Savoldo steigerte den Realismus und reduzierte im Vergleich zu den Bildlösungen von Palma Vecchio oder Bonifacio de Pitati den Landschaftsanteil (Abb. 72).<sup>356</sup> Das lässt sich vor allem an seiner eindringlichen Pietà-Darstellung (Abb. 73) beobachten.<sup>357</sup>

<sup>352</sup> Heute befindet sich das Gemälde in den Gallerie dell’ Accademia in Venedig, Öl/Lw., 420 x 220 cm, Inv. Nr. 316. – Nepi 1991, S. 144, Nr. 76, m. Farbabb. – Cohen 1996, Bd. 1, S. 332 u. Bd. 2, S. 666-669, Nr. 63, Abb. 492-496.

<sup>353</sup> Calvagese della Riviera (Brescia), Fondazione Luciano Sorlini, Öl/Holz, 80 x 122 cm. – Venturi 1928, 519, Abb. 347. – Colpi 1942-1954, S. 102, Anm. 48. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, unter Nr. 522. – Berenson 1957, S. 52, Tafel 1027. – Saccomani 1980, S. 65-66, Anm. 34. – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 147, unter Nr. 70. – Kat. Ausst. Venedig 2004, S. 38, Nr. 6, m. Farbabb.

<sup>354</sup> „Madonna mit Kind und den Hll. Johannes d.T., Paulus, Maria Magdalena und Hieronymus“, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie, Öl/Holz, 138 x 191 cm, Inv. Nr. 168, um 1520-1525. – Humfrey 2007, S. 116, Nr. 67, m. Farbabb.

<sup>355</sup> „Madonna mit Kind und den Hll. Georg und Johannes d.T.“, Moskau, Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin, Öl/Holz, 90 x 120 cm, Inv. Nr. 168. – Das Werk wird Paris Bordone zugeschrieben und in die frühe 1530er Jahre datiert.

<sup>356</sup> „Die Anbetung des Neugeborenen durch die Madonna und Hll. Hieronymus und Franziskus“, Turin, Galleria Sabauda, Öl/Lw., 90 x 137 cm. – Kat. Ausst. Frankfurt 1990, S. 106, Nr. I.2, m. Abb.

<sup>357</sup> Verwiesen sei auf die zwei Pietà-Darstellungen von Savoldo, die sich heute in Wien (um 1513/1520) und Berkely (1529?) befinden: Wien, Kunsthistorisches Museum, Öl/Holz, 72,5 x 118,5 cm, Inv. Nr. GG\_1619; Berkely, University of

Im Kontext der beiden „Sacre Conversazioni“ von Campagnola gelangt man auch zu einem absoluten Rarissimum des Künstlers als Zeichner. Es handelt sich um eine Skizze, mit roter Kreide ausgeführt, aus der Pierpont Morgan Library in New York (Abb. 69).<sup>358</sup> Wie auf dem Gemälde aus Bologna, ist eine „Heilige Familie mit Johannes dem Täufer“ in einer halbfigurigen Komposition gezeigt. Die Madonna wird erneut seitlich positioniert und betont daher keinen auf die Mitte konzentrierten Bildaufbau, was für das frühere Werk aus Philadelphia noch charakteristisch war. Die Sitzende ist fast schon ganzfigurig dargestellt und lässt an Campagnolas großes Gemälde mit der „Taufe der hl. Giustina“ von 1537 denken. Die Positionen von Josef und dem Täufer sind deutlich tiefer gelegt, wodurch ihre Köpfe eine ansteigende bildhierarchische Achse zu Maria mit ihrem Kind bilden. In der Figurenauffassung sind besonders Josef und Maria dem Gemälde aus der Fondazione Sorlini recht ähnlich. Zeichnerisch lässt sich weniger leicht ein Bezug zu dieser Zeit herstellen, weil sich keine weiteren Entwürfe dieser Art erhalten haben und die bei Campagnola überaus seltene Röteltechnik keine passenden Anhaltspunkte liefert.<sup>359</sup> Im stilistischen Vergleich mit den dominierenden Federzeichnungen und Malereien des Künstlers dürfte aber nur eine Entstehungszeit innerhalb des vierten Jahrzehnts – auch hinsichtlich der Motive und der Ausführung – in Frage kommen.<sup>360</sup>

Nach der heutigen Dokumentenlage markiert Campagnolas großes Gemälde für die Sala del Consiglio aus dem Jahr 1537 (Abb. 74)<sup>361</sup> schließlich den Höhepunkt seiner künstlerischen Reifezeit, die mit seinen Fresken in der Sala dei Giganti einen Abschluss findet, die ihrerseits wiederum das Spätwerk einleiten.

Carlo Ridolfi erwähnte 1648 im kurzen Porträt Campagnolas lediglich zwei Gemälde als seine damals bekannten Hauptwerke: neben dem Hochaltarbild für die Kirche S. Anna<sup>362</sup> gab es noch

---

California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Öl/Lw., 110,8 x 153,4 cm, Inv. Nr. 1965.35. – Zum Werk aus Berkeley: Kat. Ausst. Frankfurt 1990, S. 180-182, Nr. I.30, m. Abb.

<sup>358</sup> New York, Inv. Nr. IV, 68, 186 x 220 mm. – Fairfax Murray 1905-1912, IV, s.p., Nr. 68, m. Abb. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 522. – Saccomani 1980, S. 68, Anm. 48, Abb. 3. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library zugänglich: <http://www.themorgan.org/drawings/item/141068>

<sup>359</sup> Vgl. dazu: Saccomani 1980, S. 77, Anm. 48.

<sup>360</sup> Saccomani 1980, S. 67-68.

<sup>361</sup> Padua, Musei Civici, Öl/Lw., 250 x 410 cm, Inv. Nr. 634. – Rossato 1626, fol. 113 r. u. v. – Brandolese 1795, S. 174. – Moschini 1817, S. 215. – Pietrucci 1858, S. 67. – Hadeln 1911, S. 450. – Lazzarini 1914, S. 253-261. – Fiocco 1926-1927, S. 322-323, Abb. 16. – Venturi 1928, S. 517-518, Abb. 346. – Colpi 1942-1954, S. 102. – Berenson 1957, S. 51, Tafel 1028. – Freedberg 1971, S. 238, Abb. 151. – Puppi 1974, S. 314. – Saccomani 1979, S. 45, Anm. 38. – Kat. Ausst. Padua 1980, S. 246, 248, Nr. 20, Abb. 20. – Saccomani 1980, S. 64, Anm. 19. – Saccomani 1988, S. 197. – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 147, Nr. 70, m. Farbabb. (mit weiterer Literatur). – Dal Pozzolo 1996, S. 214. – Kat. Ausst. Venedig 2004, S. 38, unter Nr. 6.

<sup>362</sup> Bereits Scardeone hielt 1560 in seiner Schrift fest: „*In basilica S. Annae ad altare maius, est tabula Dominici Campagnolae*“, wodurch Ridolfi sicherlich eine wichtige glaubwürdige Angabe für sein Kunstporträt Campagnolas erhielt. – Scardeone 1560, S. 373. – Weitere Erwähnungen in der späteren Kunsthistoriografie des 18. Jahrhunderts finden sich bei Rossetti (1765, S. 17) oder Brandolese (1795, S. 139).

Das ehemalige Hochaltarbild von Domenico Campagnola für die Kirche S. Anna (Padua) hat sich heute mit einer größeren restaurierten Fehlstelle (Johannes der Täufer) erhalten und befindet sich mittlerweile in der Kirche Santa Maria Nuova in Loreo (Provinz Rovigo). – Eine ausführliche Besprechung zur Restaurierung und künstlerischen Bedeutung des Gemäldes lieferte Enrico Noè 1996: Noè 1996, S. 113-125. – Siehe außerdem: Saccomani 1998, S. 595, Bd. II, Abb. 672 (S. 600).

das „*quadro nella Sala del Podestà de i quattro Santi Protettori; & in quella del Consiglio ritrasse la Vergine, e li medesimi Santi, usandoui molta diligenza*“<sup>363</sup>, das auch die späteren Kunsthistoriografen<sup>364</sup> anführten, bevor es Anfang des 19. Jahrhunderts in den Palazzo del Podestà verbracht wurde. Seit 1857 gehört es zur den Beständen der Musei Civici in Padua.<sup>365</sup>

Vittorio Lazzarini publizierte schließlich 1914 die erhellenden Dokumente zu diesem Werk, das sich als eines der ganz wenigen genau datieren lässt.<sup>366</sup> Aus den Quellen weiß man, dass die Rektoren der Stadt Padua eine malerische Ausschmückung der Sala del Consiglio wünschten und dafür am 1. Juni 1537 einen Wettbewerb ausschrieben, an dem sich Domenico Campagnola und Ludovico Fiumicelli<sup>367</sup> beteiligten. Ihre jeweiligen Gemälde mussten verhältnismäßig schnell ausgeführt werden, denn bereits am 4. September des gleichen Jahres waren sich die Rektoren über die Modalitäten der (künstlerischen) Beurteilung einig und zehn Tage später konnte Campagnola den Sieg für sich verbuchen, da man in seinem Bild den „*miglior disegno*“ festgestellt und damit Fiumicelli das Nachsehen hatte. Bereits am 18. September 1537 wurde Campagnola mit der vereinbarte Summe für seine Malerei bezahlt.<sup>368</sup>

Der Sieg in diesem Wettbewerb muss für Campagnola eine besondere künstlerische Auszeichnung bedeutet haben, denn mit dem besseren „*disegno*“ lobten die Rektoren wahrscheinlich nicht nur seine Fähigkeiten in der gelungenen Ausführung der Figuren, sondern vermutlich zu einem Teil das modernere ikonographische Programm des Gemäldes, das mit einer stattlichen Größe von 250 x 410 cm den repräsentativen Ansprüchen im Regierungsgebäude durchaus gerecht wurde. Fiumicelli dagegen hatte sich allgemein für einen konservativeren Bildaufbau entschieden (Abb. 75).<sup>369</sup>

Die stilistische Einordnung des Werks (Abb. 74) in Campagnolas Entwicklung vor 1540 fällt nicht schwer. Ausgehend von seinem Altar-Fresko in der Scuola del Santo und der „Enthauptung des Täufers“ werden die bekannten Figurentypen tradiert und durch andere Heilige erweitert. Dass dies durchaus der Zeit entsprach, zeigt auch die „*Sacra Conversazione*“ aus der Fondazione Sorlini, die in Ausführung, Farbgebung und Figurenausführung dem vorliegenden Werk am nächsten kommt. Im Detail nahm Campagnola für die linke Kompositionshälfte grundsätzliche Anleihen bei Tizians „*Pesaro Madonna*“ in der Frari-Kirche. Dabei nützte er vor allem die gegenübergestellten Figuren von Lukas und Antonius um Raumtiefe – über die Bühne hinaus –

<sup>363</sup> Ridolfi 1648, Parte I, S. 73.

<sup>364</sup> Zum Beispiel bei Rosetti (1765, S. 295) im Abschnitt zur „*Loggia, e Sala del Consiglio*“: „*Nella Sala di sopra, ove si rauna il Consiglio della Città, si vede nel fondo un quadrone colla B. Vergine, col Bambino Gesù, e coi quattro Santi nostri Protettori; opera di Domenico Campagnola.*“ – Siehe auch die oben angeführte Literaturauswahl zum Werk.

<sup>365</sup> Kat. Ausst. Padua 1991, S. 147.

<sup>366</sup> Lazzarini 1914, S. 253-256 u. S. 257-261, Dokumente I. bis V.

<sup>367</sup> Zum Maler Ludovico Fiumicelli siehe die Masterarbeit von Anna Posocco: Posocco 2013, insbesondere für Fiumicellis Gemälde beim Wettbewerb: S. 74-78 u. S. 177-179, Appendix I, Dokument 6.

<sup>368</sup> Lazzarini 1914, S. 254. – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 147.

<sup>369</sup> Das Konkurrenzbild von Ludovico Fiumicelli befindet sich ebenfalls in den Musei Civici von Padua (Öl/Lw., 240 x 415 cm, Inv. Nr. 633). – Kat. Ausst. Padua 1980, S. 246, Nr. 19, Abb. 19 (unter Domenico Campagnola). – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 147, 150, Nr. 71, m. Abb. u. Farbabb.

an die zentrale Landschaft zu vermitteln. Im Fall des Evangelisten, den Campagnola größtenteils im Gegenlicht malte, fühlt man sich noch an die ähnliche Umsetzung des hl. Franziskus in Tizians „Pala Gozzi“ von 1520 erinnert.

Die rechte Hälfte der Komposition dürfte gänzlich Campagnolas eigene Bilderfindung gewesen sein. Hier zeigt Antonius von Padua eine etwas weniger schwere Körperlichkeit als noch im Fresko der Scuola del Santo. Die Haltung des Bischofs und die Draperie seiner Kleidung unterstreichen diesen Eindruck, den man auch bei der thronenden Madonna gewinnen kann. In den reichen Gewandfalten der hl. Giustina bemerkt man weiterhin Campagnolas Vorliebe für die dekorative Oberfläche, deren mitunter changierende Stoffe wieder stärker der oberitalienisch-brescianischen Auffassung entsprechen als der venezianischen. Insgesamt verlieh Campagnola der figurenreichen Szene aber ein vereinheitlichendes Licht mit atmosphärischer Wirkung und verschränkte die Figuren mit einem verfeinerten, überwiegend warmen Kolorit, das im Landschaftsausblick einen kühlen, komplementären Gegenpart erhielt. Fast schon dekorativ wirkt die rechts stehende Heilige mit der Vase in Händen als rahmende Figur. Sie scheint in ihrer eleganten Gewandung bereits die zeitnahen Fresken der Sala dei Giganti anzukündigen und damit auch Campagnolas Stilwandel, der unter dem Eindruck eines neuen Zeitgeschmacks *all antica* entstand.<sup>370</sup>

Zu Beginn des vierten Jahrzehnts ließ Alvise Cornaro einen umfangreichen Gebäudekomplex mit Loggia, der nach Entwürfen des Veroneser Malers und Architekten Giovanni Maria Falconetto errichtet worden war, mit dem Zentralbau eines Odeons ergänzen, das für Musikaufführungen und humanistische Konversation gedacht war.<sup>371</sup> Dieser Bau wird heute als Odeo Cornaro bezeichnet und erhielt nach dem antiken Vorbild der *Domus Aurea* eine Freskenausstattung in antikem Stil. Neben Stuckdekor, symbolischen Grottesken und Friesen in illusionistischer Architekturmalerei gehörten auch „gerahmte“ Ausblicke auf weite Flusslandschaften dazu, die ungefähr zwischen 1539 und 1541 vom holländischen Maler Lambert Sustris<sup>372</sup> freskiert wurden, der sich zuvor in Rom seine Anregungen geholt hatte (Abb. 76, 77).<sup>373</sup> Sein Landschafts- und Figurenstil *all'antica* war bei den Paduaner Auftraggebern sehr beliebt. Daher erhielt der Holländer sowohl im profanen wie auch im religiösen Bereich zahlreiche Aufträge, darunter auch die Freskierung der Villa dei Vescovi in Luvigliano (Abb. 78-82), die zwischen 1542-43 entstand.<sup>374</sup> Das verstärkte humanistische Interesse an der römischen Antike führte zu einem neuen Impuls in der Paduaner Malerei, an dessen Verbreitung neben Sustris vermutlich auch

<sup>370</sup> Zu den stilistischen Aspekten vgl.: Kat. Ausst. Padua 1991, S. 147.

<sup>371</sup> Zur Person des Alvise Cornaro und seinem Wirken in Padua: Kat. Ausst. Padua 1980.

<sup>372</sup> Zum Künstler Lambert Sustris siehe die jüngeren Beiträge von: Meijer 1993, S. 3-16. – Mancini 1993. – Kat. Ausst. Brüssel 1995, S. 287-290, Nr. 211, 212. – Mancini 2001, S. 11-29. – Dacos 2001, S. 55-65. – Dacos 2002, S. S. 38-51. – Kat. Ausst. Mantua 2004, S. 240-249, Nr. 74-78. – Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 182-187, Nr. 77-79. – Kat. Ausst. Mailand 2012, S. 178-189, Nr. 35-37.

<sup>373</sup> Zum Odeo Cornaro: Mancini 1993, S. 1-22. – Sgarbi 2003. – Fischer 2014, S. 78-86, 130-136 (mit weiterer Literatur).

<sup>374</sup> Zur Villa Vescovi in Luvigliano: Ballarin 1966, S. 244-249. – Mancini 1993, S. 23-52. – Mancini 2012, S. 54-59. – Kat. Ausst. Mailand 2012, S. 226-229. – Fischer 2014, S. 86-100, 136-143.

Giuseppe Porta, der wichtigste Schüler Francesco Salviatis, beteiligt war. Es verwundert jedenfalls nicht, dass sich Paduas nächstes Großprojekt, die Neufreskierung der *Sala dei Giganti* im heutigen Palazzo Liviano (Abb. 83, 84), ebenfalls bestens eignete, diesen aktuellen Antikenbezug vorzuführen. Aufgrund des beträchtlichen Umfangs der Ausstattung waren gleich mehrere Künstler für einen „gemeinsamen“ Stil verantwortlich: Außer den beiden Letztgenannten Domenico Campagnola, Stefano dall’Arzere und vermutlich auch Gualtiero Padovano.<sup>375</sup>

Die Sala dei Giganti war ursprünglich einer der wichtigsten Prunk- und Repräsentationsräume des ehemaligen Palazzo dei Carraresi. Die großen Wandflächen des Saales waren im Trecento mit einem Freskenzyklus berühmter Männer der alten Geschichte – den „*uomini illustri*“ – dekoriert worden, die man überlebensgroß dargestellt hatte – daher auch die Bezeichnung als „Saal der Giganten“. Das Programm ging auf das Werk „*De viris illustribus*“ von Francesco Petrarca zurück, zu dessen Freunden und Gönnern der ehemalige Hausherr, Francesco I. da Carrara gehörte. Von dieser ersten Ausmalung ist heute nur mehr ein Fragment mit Petrarca in seinem *studiolo* erhalten. Es wird angenommen, dass diese erste Ausstattung ungefähr zwischen 1369 und 1379 entstand und durch verschiedene Künstler ausgeführt wurde. Zu ihnen gehörten wohl anfänglich Guariento di Arpo, dem im Wesentlichen Altichiero da Zevio und Jacopo di Pietro Avanzi als Ausführende folgten. Im Laufe des frühen 16. Jahrhunderts waren die Räumlichkeiten bereits in schlechtem Zustand und so war die Sala schließlich Teil breit angelegter Umbauarbeiten des carraresischen Palastes, der sich unter venezianischer Herrschaft zum Palazzo del Capitano wandelte. Der damalige Präfekt von Padua, Girolamo Corner war Mitglied einer bedeutenden venezianischen Familie und unterstützte in der Zeit von circa 1539 bis 1541 eine neue Ausmalung der *aula magna*, des Sitzes der Statthalterei. Eine Inschrift über dem zentralen Eingang liefert eine Datierung für Corners Auftrag: „HIER. CORNELIVS PRAEFEC. M.D.XL“.<sup>376</sup> Für die übergeordneten politischen Absichten und Legitimationen der Stadt und der Republik wünschte sich Corner eine Fortsetzung des didaktischen und verherrlichenden Bildprogramms, indem man vermutlich die Auswahl der *uomini illustri* neu zusammenstellte. Wie schon im Trecento wurde auch für diese zweite Ausstattung wieder ein Künstlerkollegium mit der malerischen Umsetzung beauftragt. Das Programm orientierte sich an der römischen Geschichte, die bekanntlich für Paduas Anfänge eine ebenso wichtige Rolle spielte wie der römische Stil „*all’antica*“, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Furore machte.<sup>377</sup>

<sup>375</sup> Zur *Sala dei Giganti* und die Neufreskierung siehe: Colpi 1942-1954, S. 89-90. – Grossato 1966, S. 168-179, Abb. 105-115. – Saccomani 1980, S. 63-64. – Saccomani 1988, S. 197, Abb. 274. – Saccomani 1998, S. 555, 556, 558, 560, 564, 565, 567-569, Abb. 630-635, 637 sowie insbesondere die umfassende Untersuchung im Zuge der Restaurierung zwischen 2003 und 2008 von: Bodon 2009.

<sup>376</sup> Grossato 1966, S. 171. – Bodon 2009, S. 36, 485, Abb. 19 (mit der vollständigen Inschrift). – Ergänzende Anmerkungen zur Entstehungszeit von circa 1539 bis 1541 bei: Saccomani 2009, S. 364-365.

<sup>377</sup> Zum ikonografischen Programm der Sala sei hier auf die Studien von Bodon verwiesen: Bodon 2002, S. 481-494. – Bodon 2009. – Bodon 2013, S. 357-374.

Der neue Freskenzyklus erhielt an den beiden Längswänden des Saales eine Gliederung mittels illusionistischer Säulenarchitektur, die im unteren Bereich eine Sockelzone ausbildet und oben mit einem Fries abschließt.<sup>378</sup> Zwischen den gemalten Säulen wechseln kleine Bühnen und halbrunde Nischen, in denen insgesamt 44 stehende Figuren in leichter Untersicht gezeigt werden (Abb. 85-88). Dargestellt sind berühmte Könige und Kaiser, von Romulus bis zu Karl dem Großen sowie historische Persönlichkeiten der Republik. Sie dienten als exemplarische und bedeutende Vorbilder für die militärische Tapferkeit, die gute Regierungsführung oder allgemein als Symbol für Gerechtigkeit und Frieden. In der Sockelzone erhielten die *viri illustres* noch Namensinschriften, illusionistische Texttafeln und Szenen in Grisaille, die ihre Taten jeweils illustrierten und schriftlich kommentierten (Abb. 86).<sup>379</sup> Monochrome Malerei wurde auch für den schmalen Fries verwendet, der die aufgehenden Wände abschließt, wodurch sich ein Übergang zur mächtigen kassettierten Decke ergibt, die in schmalen Rechteckfeldern ebenfalls mit dekorativen Grisailen verziert ist. Der Fries setzt sich aus vegetabilen und heraldischen Motiven zusammen, die mit mythologischen und allegorischen Figuren abwechseln (Abb. 88).<sup>380</sup> An den Schmalseiten des Raumes, die aufgrund ihrer drei großen Fensterbögen kaum Fläche für Malerei boten, sieht man insgesamt sechs bedeutende Personen aus Padua, mit denen die Literatur- und Rechtswissenschaften repräsentiert werden.<sup>381</sup> Galt es doch in diesem Zyklus auch die Bedeutung der Stadt mit ihrer Universität als wichtigem, kulturellem Zentrum im Veneto zu verknüpfen.<sup>382</sup> Die Nutzung des Raumes war in der Folgezeit fast ununterbrochen mit dem Universitätsleben verbunden. So diente die Sala vom 17. bis ins frühe 20. Jahrhundert als Sitz der Universitätsbibliothek – ein Umstand, der sicherlich auch zum relativ guten Erhaltungszustand beitrug.<sup>383</sup>

Dokumente zum Schöpfer des Bildprogramms oder zur genauen künstlerischen Beteiligung fehlen zur Gänze. Die Forschung war teilweise geneigt, Domenico Campagnola eine führende Rolle beim Erstellen des Konzeptes und der Entwurfsarbeit zu geben, da er wohl der älteste und bekannteste Maler im Kreis der beteiligten Künstler war. Im Haus von Alvise Cornaro hatte er Porträtköpfe nach Raffael freskiert und war daher der Aufgabe wohl gewachsen.<sup>384</sup> Zudem könnte der Vorgängerzyklus als Vorbild gedient haben und wurde vielleicht von Gelehrten wie

---

<sup>378</sup> Bodon 2009, S. 475, Abb. 5.

<sup>379</sup> Für das jeweilige Bildfeld in zwei Detailaufnahmen siehe: Bodon 2009, S. 494-551, Abb. 64-122 sowie die Farbtafeln I-XVI.

<sup>380</sup> Für umfangreiche Abbildungen der bislang nur wenig beachteten Friesfelder sowie der Decke siehe: Bodon 2009, S. 487-493, Abb. 23-63 sowie die Farbtafeln XVII-XXI.

<sup>381</sup> Bodon 2009, S. 479, Abb. 12, 13 u. S. 552-563, Abb. 124-135.

<sup>382</sup> Für Gesamtübersichten zum Bildprogramm (mit Schemata) siehe: Bodon 2009, S. 476-484, Abb. 6-18.

<sup>383</sup> 1999 wurde zunächst die Decke restauriert und zwischen 2003 und 2008 die umfangreichen Wandfresken, die sich aufgrund ihres Alters und mancher späterer Überarbeitungen sehr unterschiedlich präsentierten:

<http://www.unipd.it/universita/patrimonio-artistico-culturale/palazzo-liviano-sala-giganti/sala-giganti>

<sup>384</sup> Campagnolas umfangreiche Ausmalung bei Alvise Cornaro nach Vorlagen Raffaels notierte bereits Marcantonio Michiel: „*Le teste dipinte nel soffittado della camera, e li quadri in la lettiera, ritratti da carte di Raffaello, furono de mano de Domenico Veneziano allevato da Iulio Campagnola.*“ – Morelli 1800, S. 10-11. – Frimmel 1888, S. 12.

dem Numismatiker Alessandro Maggi ikonografisch überarbeitet.<sup>385</sup> Gleichzeitig dürften auch Raffaels Fresken *all' antica* und die Werke seiner Nachfolge – allen voran die Fresken Giulio Romanos im Palazzo del Te in Mantua aus den späten 1520er oder frühen 1530er Jahren – als wichtige Inspirationsquelle gedient haben.

Aufgrund der mangelnden Dokumente galt es für die Forschung, mit Hilfe stilistischer Analysen die jeweiligen Maler zu definieren und ihnen Werkteile zuzuweisen. Dies erwies sich jedoch angesichts des offensichtlich propagierten „Einheitsstils“ als sehr schwierig. Grundsätzlich sind die *uomini illustri* allesamt als schwere, überlebensgroße Figuren dargestellt, deren Monumentalität durch die Untersicht zusätzlich gesteigert wird. Teilweise schwanken die körperlichen Volumina aufgrund der unterschiedlichen künstlerischen Auffassung, wodurch sich eine grundsätzliche Händescheidung durchführen lässt. Zur repräsentativen Darstellung tragen vor allem die verschiedenen Gewänder und Rüstungen der historischen Personen bei; der individuelle Malstil tritt dabei stärker in den Hintergrund. In den kleinteiligen Grisailen der Sockelzone, die dekorativ und erzählerisch sind, ist dieses Problem der Zuschreibung noch schwieriger.

Insgesamt vermitteln Modellierung und Farbgebung der zahlreichen Figuren mitsamt ihren unterschiedlichen Haltungen eine übergeordnete Bildauffassung, die sich hauptsächlich an der römischen und mittelitalienischen Malerei orientierte und die man für Padua erstmals als „manieristisch“ bezeichnen kann. Dass diese Strömung nicht auf Padua beschränkt blieb, wird an einzelnen Werke Tizians der frühen 1540er Jahre ersichtlich, in denen sich nicht nur eine ähnliche Figurenbildung wie in der Sala dei Giganti zeigt sondern für deren neue Manier auch perspektivische Kunstgriffe typisch sind.<sup>386</sup>

Im Laufe der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts und im Lichte der Restaurierungen konnten mittlerweile einige Fresken der Sala überzeugend zugeordnet werden. Der Großteil der Fresken und des Friesbandes unter der Decke wird heute zwischen Domenico Campagnola, seinem jüngeren Zeitgenossen Stefano dall'Arzere und Gualtiero Padovano aufgeteilt. Für die Letztgenannten war die Dekoration der Sala höchstwahrscheinlich nicht die erste größere Zusammenarbeit.<sup>387</sup> Ein geringerer Anteil dürfte auf Lambert Sustris und Giuseppe Porta fallen, die zwar nur für kurze Zeit in Padova tätig waren, aber den neuen Zeitstil wohl bedeutend mitprägten.

---

<sup>385</sup> Zu Fragen des Bildprogramms und seinen möglichen Erfindern siehe vorangehende Anm. 377.

<sup>386</sup> Anzuführen sind in diesem Zusammenhang Tizians signierte „Dornenkrönung“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 748), die wahrscheinlich zwischen 1540 und 1542 entstand, und seine Deckenbilder mit Szenen aus dem Alten Testament (Venedig, S.Maria della Salute), die meist zwischen 1542-1545 datiert werden; ihre Entstehung wurde jüngst aber noch später, gegen Ende des fünften Jahrzehnts angenommen. – Humfrey 2007, S. 181, Nr. 128, m. Abb. u. S. 238-241, Nr. 176, m. Abb.

<sup>387</sup> In der Forschung wird angenommen, dass die beiden Künstler bereits in den 1530er Jahren an der Freskenausstattung für das Oratorio di San Rocco in Padua arbeiteten. – Grossato 1966, S. 201-207. – Mancini 2000, S. 96-99.

Domenico Campagnola können zumindest neun Figurenfelder zugeschrieben werden<sup>388</sup>; im Bereich der Freskotechnik stellen sie für das fünfte Jahrzehnt sein Hauptwerk dar. Zwei der Dargestellten von der östlichen Längswand seien hier genauer analysiert: „Kaisers Augustus“ (Abb. 89)<sup>389</sup> und „Servius Tullius“, der Sage nach der sechste König Roms (Abb. 90).<sup>390</sup>

Der Kaiser steht in einer der halbrunden Nischen der illusionistischen Architekturgliederung, zu seinen Füßen liegen Rüstungen und Waffen als Anspielung auf seine Kriegskunst. Sein rechtes Bein ruht auf einer angedeuteten Stufe, wodurch sein Körper stark ponderiert erscheint. In dieser Haltung blickt Augustus lorbeerbekrönt und fast im Profil nach rechts und hält in seiner Rechten einen Olivenzweig als Symbol für die lange Friedenszeit unter seiner Regierung, der *Pax Augustae*. Vor der verschatteten Nische stehend, verlieh ihm Domenico einen recht voluminösen Körper mit einer üppigen Tunika, die noch mit den Evangelisten aus der „Taufe der hl. Giustina“ (Abb. 74) gut zu vergleichen ist. Auffällig ist dabei auch das helle Inkarnat des Kaisers, dessen Gesichtsbildung eigentlich immer noch mit Campagnolas früheren männlichen Typen in einer Entwicklungslinie steht.<sup>391</sup> Kolorit und die Lichtverteilung lassen sich bereits überwiegend vom Stil des Wettbewerbsbilds von 1537 ableiten.

Das zweite Beispiel zeigt „Servius Tullius“ (Abb. 90) etwas schlichter auf der gleichen Wand. Seine Beinstellung ist nur leicht ponderiert während er mit starken Armen ein Modell der Stadt Rom, mit dem Diana-Tempel auf dem Aventin, neben seinem Haupt emporhält. Campagnola fügte diese Königsfigur mit reizvollen atmosphärischen Schattenflächen in die halbrunde Nische ein und verlieh ihr noch stärkere Lichtkontraste im Gewand. Das Körperideal ist betont muskulös und erinnert an antike Vorbilder. Im unteren Bereich des Rumpfes wirkt es zwar kräftig und schwer, wird aber durch einen eleganteren Gewandstil als bei Augustus aufgelockert. Auch das Haupt des Servius Tullius bezog Campagnola im Wesentlichen aus seinem bisherigen Motivrepertoire der bärtigen Alten und veredelte ihn mit dem Attribut der Königskrone. Insgesamt fand er hier zu einem verfeinerten Figurenstil und einem Typus *all antica*, den er in weiterer Folge vielseitig einsetzen konnte und der ebenso in der Zeichnung seinen künstlerischen Niederschlag fand.<sup>392</sup>

---

<sup>388</sup> Zu den Figurenfeldern, die sich Campagnola zuordnen lassen siehe: Bodon 2009, Abb. 78, 80, 82, 84, 90, 94, 107, 109, 117 u. Farbtafel III, IV, VII, XIV. – Die von Bodon herausgegebene Studie zur Sala dei Giganti beeindruckt zwar mit umfangreichen Besprechungen der Entstehungsgeschichte und des ikonografischen Programms, bietet aber keinen kompakten Überblick zu den Zuschreibungen der einzelnen Malereien. Sie finden sich vor allem verstreut und exemplarisch im Aufsatz von Saccomani: Saccomani 2009, S. 357-372.

<sup>389</sup> Grossato 1966, S. 174, 178-179, Abb. 108. – Bodon 2009, S. 221-233, S. 477, Abb. 8, S. 520, 521, Abb. 90, 91 u. Farbtafel IV.

<sup>390</sup> Grossato 1966, S. 174, 178, Abb. 107. – Bodon 2009, S. 185-188, S. 477, Abb. 8, S. 512, 513, Abb. 82, 83 u. Farbtafel III (Detail).

<sup>391</sup> Vgl. dazu das Altar-Fresko in der Scuola del Santo (Abb. 66) und die „Sacra Conversazione“ im Philadelphia Museum of Art (Abb. 61).

<sup>392</sup> Eine bemerkenswerte Zeichnung aus dem Auktionshandel (London, Sotheby's, 16.11.1973, Nr. 258), die von Domenico Campagnola stammt, zeigt einen Fassadenentwurf im neuen Zeitstil, vermutlich zur Zeit der Sala dei Giganti oder etwas später. – Mancini publizierte das Blatt in seinen Studien zu Lambert Sustris und vermutete, dass Campagnolas Freskoentwurf wohlmöglich für den Palazzo Bragadin in Padua gedacht war. – Mancini 1993, S. 39, Anm. 60, Abb. 31.

Eine besondere Bedeutung kommt in diesem Kontext auch dem Fries in der Sala dei Giganti zu, da die Grisaillemalerei in diesem Bereich verhältnismäßig große allegorische und mythologische Liege- und Sitzfiguren zwischen Akanthusranken, Blattwerk und Putti mit Wappen zeigt, die gänzlich von einer Hand freskiert sein dürften.<sup>393</sup> Aufgrund der farblich reduzierten Ausführung besitzen vor allem die Figuren recht klare stilistische Merkmale, die Rückschlüsse auf den Zeichenstil des Künstlers ermöglichen. In Kenntnis der erhaltenen Figurenblätter wird deutlich, dass diese Frieszone auch Domenico Campagnola zuzuschreiben ist und ebenfalls das gewandelte Figurenideal illustriert, das sich für das Spätwerk des Künstlers etablieren wird. Grundsätzlich dürfte ihm die grafisch wirkende Grisailletechnik – die bis dahin für ihn nicht nachweisbar war – als dekorativem Zeichner entgegen gekommen sein. Möglicherweise war es für ihn auch eine Spezialisierung, die sich aufgrund der neuen manieristischen Tendenzen erst ab dem vierten Jahrzehnt entwickelte, aber seiner hauptsächlich zeichnerischen Begabung besonders entsprach und ihm zu weiteren Aufträgen verhalf.

### ***Das Spätwerk***

Die Fresken in der Sala dei Giganti markieren aus heutiger Sicht nicht nur Campagnolas künstlerischen Höhepunkt im Bereich der öffentlichen Aufträge, sondern bedeuteten sicherlich auch ein enormes Renommee für die jüngeren beteiligten Maler wie Stefano dall’Arzere, Gualtiero Padovano oder Lambert Sustris. Mit dem fertiggestellten Odeo Cornaro am Ende des vierten Jahrzehnts und dem starken Interesse an der römischen Antike und ihrer Verbildlichung durch die Raffael-Schule leitete die Neugestaltung der Sala eine künstlerische Blütezeit in Padua ein. In den 1540er Jahren entstand eine Fülle von Freskenausstattungen in den städtischen Palazzi und den Villen auf dem Land, die oft von angesehenen Persönlichkeiten veranlasst wurden. Meist hatten die aufwendigen Ausgestaltungen die antikisierende Dekorationsmalerei Roms und Mantuas zum Vorbild; sie zeigen teilweise spezifisch Paduaner Ikonografie und wurden an die führenden Künstler der Stadt vergeben.

Neben der Sala dei Giganti dürfte auch der neue Palazzo des Paduaner Juristen und Sammlers, Marco Mantova Benavides (1489-1582) in der Via Porciglia, nahe der Chiesa degli Eremitani, ein herausragendes malerisches „Großprojekt“ gewesen sein. Der Bau wurde vermutlich zwischen 1539 und 1541 errichtet und darauffolgend freskiert. Die Ausstattung ging im Laufe der

---

<sup>393</sup> Siehe dazu: Bodon 2009, S. 489-493, Abb. 26-63 u. Farbabb. XVII-XXI. – Saccomani 2009, S. 365 – An den Grisailen in der Sockelzone der Figurenfelder dürften hingegen verschiedene Künstler beteiligt gewesen sein, unter anderem wohl Sustris, dall’Arzere oder Campagnola. Wegen ihrer spontaneren und teilweise zeichnerischen Erscheinung aber teilweise mäßigen Erhaltung fällt die Zuschreibung in diesem Bereich schwieriger aus. – Vgl. hierzu Beispiele bei: Saccomani 1998, S. 558, Abb. 630, S. 559, Abb. 631, S. 560, Abb. 632, 633, S. 563, Abb. 635, S. 565, Abb. 637. – Die stilistischen Unterschiede zeigen sich besonders gut in den kompletten Abbildungen der Reihe bei: Bodon 2009, Abb. 65, 67, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 85, 87, 89, 91, 93, 95, 96, 98, 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 114, 116, 118, 120, 121, 123.

Jahrhunderte durch Umbauten verloren, nur einige Fragmente blieben erhalten.<sup>394</sup> Als noch intaktes und vollendetes Beispiel im neuen Zeitstil haben die bereits erwähnten, wenig später entstandenen Fresken in der Villa dei Vescovi in Luvigliano, südlich von Padua, zu gelten (Abb. 78-82), die Lambert Sustris zusammen mit Gualtiero Padovano um 1542/43 ausführte. Das Bildprogramm und seine malerische Umsetzung fungierten vermutlich als eines der einflussreichsten Vorbilder für die Neuinterpretation antiker Motive – sei es im Figürlichen oder Landschaftlichen – und war generell für die spätere Villenmalerei wegbereitend.

Neben den vermehrten und teilweise gleichzeitigen Aufträgen für Fresken und Gemälde in Padua ist aber in den Jahren um 1540 auch ein besonderes Interesse an Holzschnitten zu beobachten. In Venedig schuf Giuseppe Porta im Herbst 1540 das figürliche Frontispiz zu *Le Sorti intitolate Giardino di Pensieri* (Abb. 91) von Francesco Marcolini, mit dem die elegante Manier seines Lehrers Francesco Salviati auch in der Druckgraphik Verbreitung fand.<sup>395</sup> In Padua standen die Holzschnitte in dieser Zeit oft im Dienste juristischer Publikationen von Marco Mantova Benavides, der aufwendige Frontispizi entwerfen und drucken ließ.<sup>396</sup> Oder die Graphiken fungierten als Illustrationen für ein medizinwissenschaftliches Projekt, das Paduas Rang als angesehene Universitätsstadt unterstrich. Dabei handelt es sich um die Veröffentlichung zum menschlichen Körper *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem* von Andrea Vesalius, mit der in gewisser Weise die neuzeitliche Anatomie begründet wurde.<sup>397</sup> Vesalius lehrte ab Dezember 1537 als Professor der Chirurgie in Padua und sezierte sogar 1540 öffentlich an der Universität von Bologna. In den Jahren 1538 bis 1543 arbeitete er an dem großen Traktat, für den etliche Illustrationen notwendig waren. Darunter befanden sich das Porträt des Verfassers bei anatomischen Studien<sup>398</sup>, die Muskelmänner vor Landschaften, die teilweise mit Ruinen ausgeschmückt waren (Abb. 94, 95)<sup>399</sup> oder das prächtige Frontblatt (Abb. 92)<sup>400</sup>, das Vesalius bei einer Sektion vor großem Publikum in universitärem Rahmen zeigt. Für diese Holzschnitte beauftragte man vermutlich einige der gefragtesten Künstler in

<sup>394</sup> Die Musei Civici von Padua verwahren noch Freskenfragmente mit figürlichen Darstellungen *all antica*, die heute Lambert Sustris zugeordnet werden. – Saccomani stellte diese Werke in den Kontext der malerischen Ausstattung des Palazzos. – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 170-172, Nr. 87-91, m. Abb. – Mancini versuchte die Zuschreibung zwischen Lambert Sustris und Gualtiero Padovano zu differenzieren. – Mancini 1993, S. 27-33, Abb. 20, 21.

<sup>395</sup> Das Werk ist eine Anleitung für eine Art „Wahrsage-Spiel“ mit Karten und erläuternden Texten in der Strophenform der *terza rima*. – Rosand–Muraro 1976, S. 272, Nr. 84, m. Abb. – Hochmann 2009, S. 323-337.

<sup>396</sup> Saccomani 1980, S. 68-69, Abb. 5,6, Anm. 50, 51, 53, 56.

<sup>397</sup> Rosand – Muraro 1976, S. 216-233, Nr. 50-67, m. Abb. – Kat. Ausst. Padua 1980, S. 280-282, Nr. 12, Abb. 12. – Mocharitsch 2015, insbesondere S. 17-60.

<sup>398</sup> Rosand – Muraro 1976, S. 216, Nr. 50, m. Abb. – Mocharitsch 2015, S. 34-37, Abb. 9.

<sup>399</sup> Rosand – Muraro 1976, S. 226, Nr. 66, 67, m. Abb. – Fischer berücksichtigte jüngst das Anatomietraktat im Kontext von Paduas Landschaftsmalerei dieser Zeit: Fischer 2014, S. 82-83, Abb. 41.

<sup>400</sup> Den möglichen Entwurf (**Abb. 93**) zum gedruckten Titelblatt publizierten Rosand-Muraro als Werk Domenico Campagnolas; im Bestand der Huntington Library wird die Zeichnung (Inv. Nr. 72.62.91, Feder in Braun, 346 x 248 mm) hingegen unter Jan Stephan van Calcar geführt, der auch zu den beteiligten Künstlern dieser druckgraphischen Unternehmung gezählt wird. – Rosand–Muraro 1976, S. 218-221, Nr. 51 (Titelblatt), m. Abb. u. Abb. VI-4 (Entwurfszeichnung). – Mein Dank gilt Catherine Hess (Chief Curator of European Art, The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens, San Marino, CA) für die zur Verfügung gestellte digitale Aufnahme der Zeichnung (Februar 2016).

Padua mit den Entwürfen, darunter wohl auch Domenico Campagnola, Lambert Sustris und Jan Stephan van Calcar.<sup>401</sup> Vesalius ließ zuerst alle Holzschnitte anfertigen, um seine Studie schließlich 1543 in Basel drucken zu lassen.

Die Dokumentenlage ist für Campagnolas weitere Entwicklung auch im Spätwerk spärlich. Vor allem was seine Malerei betrifft, kann man erst wieder in den Jahren 1552, 1556 und 1563 auf gesicherte und erhaltene Werke zurückgreifen. Insgesamt ergibt sich für das fünfte Jahrzehnt folgende Ausgangslage:

Zum einen hatte sich Campagnola mit seiner Frau Margarita seit 1527 in der Via S. Fermo in Padua niedergelassen, wo er zumindest bis 1549 wohnte.<sup>402</sup> Seine zwei Söhne, Giulio und Cornelio, die im fünften Jahrzehnt wohl schon in jugendlichem Alter waren, tauchen ebenfalls in den wenigen Quellen auf. Cornelio wird zwar als Maler bezeichnet, allerdings ohne Angaben seiner Werke oder eines Hinweises auf die Mitarbeit bei seinem Vater. Giulio dürfte vielleicht eine Art Verwalter oder Rechtsgelehrter gewesen sein, da er in den Akten als „Testamentszeuge“ oder als „Prokurator“ für seinen Bruder auftrat, und lebte kurze Zeit gemeinsam mit seinem Vater.<sup>403</sup> Domenico Campagnola selbst übernahm mehrmals die Aufgabe eines Sachverständigen („*arbitro*“/„*esperto*“) bei der Beurteilung der Kunstwerke seiner Kollegen, die zumeist gemeinsam mit einem weiteren Maler erfolgte.<sup>404</sup> Offenbar wurde er als anerkannte und integre Künstlerpersönlichkeit zu solchen Fällen beigezogen.

Im Zeitraum der 1540er Jahre bleibt Campagnolas Œuvre weitgehend im Dunkel und kann nur mittels Zuschreibungen etwas besser veranschaulicht werden. Unmittelbar nach der Sala dei Giganti, wo Domenico wahrscheinlich eine führende Rolle gespielt hatte, vermutet man umfangreiche Freskierungen im bereits erwähnten, neu errichteten Palazzo von Marco Mantova Benavides. Nachdem er spätestens seit den 1530er Jahren für den Juristen arbeitete und in dessen Sammlung vertreten war, ist es sehr wahrscheinlich, dass er auch bei dieser künstlerischen Unternehmung der führende Maler gegenüber den jüngeren Kollegen war. Ein Beleg für die tatsächliche Beteiligten und das Bildprogramm fehlen allerdings auch in diesem Fall.

In den frühen 1540er Jahren oder etwas später dürfte eine Orgelverkleidung für Santa Maria in Vanzo (Chiesa del Seminario) entstanden sein, von der sich heute nur noch der Orgelaufsatz mit drei Grisailen in wuchtiger Architekturrahmung erhalten hat (Abb. 96-98). Das Werk ist zwar

---

<sup>401</sup> Zu den möglicherweise beteiligten Künstlern: Rosand–Muraro 1976, S. 216, 219-221, 223-224, 226, 229. – Mancini 1993, S. 85. – Fischer 2014, S. 83. – Mocharitsch 2015, S. 55-60.

<sup>402</sup> Ein Dokument vom 9. Oktober 1527 nennt Campagnola als „(...) *m. Ioanni Frizerino q. Dominici habitator Paduae in contrata s. Firmi (...)*“, der Künstler wird also bereits mit dem Namen seines Schwiegervaters verbunden. – Sartori 1976, S. 52. – Sehr ähnlich erfolgte die kombinierte Namensgebung nochmals im Kontext des Auftrags für das Fresko in der Scuola del Santo.

<sup>403</sup> Siehe dazu die verschiedenen Nennungen in den Dokumenten bei: Sartori 1976, S. 53-54.

<sup>404</sup> Sartori 1976, S. 52, Dokument 29.04.1539, S. 53, Dokument 01.08.1542 u. S. 53, Dokument 30.12.1548. – Für Abbildungen des Dokumentes vom 01.08.1542, das Domenico als „*esperto*“ höchstwahrscheinlich eigenhändig bestätigte, siehe: Ruffini 2008, S. 24, Anm. 11 u. Abb. 10, 11.

nicht dokumentiert, doch zumindest Ferrari<sup>405</sup> und Rossetti<sup>406</sup> schreiben die Orgeltüren bereits im 18. Jahrhundert Campagnola zu.<sup>407</sup> Aus ihren Erwähnungen geht hervor, dass die Türen ein Bildprogramm mit der Enthauptung des Täufers und einer nicht näher genannten Episode aus seinem Leben zeigten. Doch bereits 1734 hatten die Türen ihre Funktion verloren, wurden separat in der Kirche aufgehängt und gingen schließlich verloren. Der schmückende Orgelaufsatz überstand die Demontierung und wurde schließlich in der Sakristei aufbewahrt. Aufgrund der Tatsache, dass dieser in Grisaille ausgeführt ist, stellt sich die Frage, ob das auch für alle übrigen Darstellungen galt. Grundsätzlich wären größere monochrome Formate nicht ausgeschlossen, zumal sie Campagnolas zeichnerischem Talent besonders entgegenkamen.<sup>408</sup>

Die dreiteilige Orgelbekrönung zeigt eine ikonografisch wie stilistisch bemerkenswerte Präsentation des toten Christus durch Josef von Arimathäa, flankiert von zwei Engeln, deren Körperideal und die subtile Grisaille-Ausführung an die Friesfiguren der Sala dei Giganti anknüpfen. Im Detail vermittelt der Leichnam Christi fast jene muskulöse Auffassung, wie sie auch in der manieristischen Malerei Tizians oder Mittelitaliens und Roms beliebt war. Vor allem

<sup>405</sup> Ferraris Nennung im Jahr 1734 dokumentiert, dass die Orgeltüren nicht mehr der Verkleidung dienten und separat aufgehängt wurden: *„Dirimpetto l'organo vi sono nell'alto due quadri quasi periti, che servivano altra volta a questo di portelle: esprimono la Decollazione di S. Giovambattista dipinto dal mentovato Campagnola (...)“* – Ferrari 1734, S. 190.

<sup>406</sup> Rossetti 1765, S. 254. – Rossetti 1780, S. 262-262. – Nachfolgend übernahm Brandolese die Worte Ferraris unverändert für seine Beschreibung. – Brandolese 1795, S. 72. – Für die spärliche Besprechung in der jüngeren Forschung siehe: Spiazzi 1997, S. 65-66, Anm. 9, Abb. 5. – Saccomani 1998, S. 564, Abb. 638.

<sup>407</sup> In der vorausgehenden Ausgabe von 1765 schrieb Rossetti drei Werke in der Kirche unmittelbar hintereinander Campagnola zu. Davon ist eines die Orgel, die Rossetti nur knapp notierte. Der gesamte Abschnitt lautet wie folgt: *„L'ultima tavola vicina alla porta con S. Giovambattista che battezza Gesù Cristo, e con alcuni Angeli assistenti, è opera di Domenico Campagnola, ma non delle sue migliori. Le portelle dell'Organo si fuori, che dentro sono del medesimo. Le Pitture a fresco sopra il muro del tramazzo risguardante la porta sono anch' esse del suddetto Campagnola.“* – Rossetti 1765, S. 253-254.

Die Forschung des 20. Jahrhunderts übernahm die Zuschreibungen Rossettis, wenngleich innerhalb von Campagnolas malerischer Entwicklung die Eigenhändigkeit beim erhaltenen Gemälde mit der „Taufe Christi“ und den Fresken der Orgelepore in Frage zu stellen ist. – Zur bisher akzeptierten Zuschreibung der „Taufe Christi“ an Domenico Campagnola, die im 18. Jahrhundert nicht besonders geschätzt wurde, siehe: Rossetti 1765, S. 253-254. – Brandolese 1795, S. 72. – Spiazzi 1997, S. 67, Abb. 7. – Saccomani 1998, S. 588, Abb. 652.

Das Werk ist stilistisch und motivisch spürbar von Lambert Sustris beeinflusst. Mit diesem Erscheinungsbild lässt es sich nicht schlüssig in Campagnolas Profil des fünften Jahrzehnts einordnen. Daher kommt möglicherweise Gualtiero Padovano als Ausführender um 1545 in Frage, der mit Sustris in der Villa Vescovi in Luvigliano zusammenarbeitete und dessen Malstil auf verblüffende Weise nachahmte.

Problematisch erweist sich auch die Zuschreibung der freskierten Orgelepore (Parapet u. Zwickelfelder) in S. Maria in Vanzo, die 1528 errichtet wurde. Traditionell gab man die Fresken Campagnola ohne dessen Entwicklung vor 1530 und danach kritisch zu berücksichtigen. Selbst nach der ersten wesentlichen Rekonstruktion von Stefano dall'Arzere als Maler und Zeichner durch Ballarin 1991 hielt man bei den Fresken an Campagnolas Autorschaft fest. – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 159-164. – Einzig Enrico Maria Dal Pozzolo kam wenige Jahre später zu einer bemerkenswerten Einschätzung, die weitgehend unbeachtet blieb. Aus stilistischen Gründe stellte er berechtigterweise die Verbindung zu Stefano und einigen ihm zuzuschreibenden frühen Werken in Malerei und Zeichnung her: *„Certo, si tratta di un pittore legato a doppio filo con Domenico, e in tal senso bisognerà reinterrogarsi pure in merito alla paternità degli affreschi nel tramezzo della chiesa di Santa Maria in Vanzo (1528), che si è soliti riferire al Campagnola ma che presentano nessi ineludibili con le „Teste“ a Chatsworth, con i santi „Pietro“ e „Paolo“ ai Musei Civici e con gli affreschi di Stefano nell'Oratorio del Redentore.“* – Dal Pozzolo 1996, S. 209. – Mit den „Köpfen“ in Chatsworth ist die Zeichnung Inv. Nr. 771 (745) aus der Devonshire Collection gemeint, die im größeren Zusammenhang mit mehreren Figurenstudien steht, die Ballarin 1991, ebenso wie die beiden gemalten „Apostel Petrus“ und „Paulus“ aus den Musei Civici (Inv. Nr. 471 u. 474), erstmals Stefano zuschrieb. – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 159-160. – In jüngster Zeit schrieb man zumindest die Zwickelfelder Stefano dall'Arzere zu, die figürlichen Darstellungen der Empore beließ man aber weiterhin bei Campagnola.

<sup>408</sup> Vgl. die ehemaligen Orgeltüren mit den Grisailen *„David triumphiert über Goliath“* und *„Daniel in der Löwengrube“*, die sich in San Giacomo dell'Orto in Venedig befinden und Gualtiero Padovano um 1550 zugeschrieben werden. – Beispielsweise bei: Ballarin 1963, S. 80, Anm. 24.

der linke Engel entspricht in seinem Gewand und Schuhwerk dem neuen eleganten Figurenstil, den Domenico seit der Sala entwickelt hat (Abb. 99). Da dieser Typus aber nicht nur in die ersten Jahren dieser Entwicklungsphase passt, sondern sich verblüffenderweise auch mit dem späteren „Apokalypse-Album“ als zeichnerischem Großprojekt Campagnolas verbinden lässt (Abb. 100)<sup>409</sup>, ist eine Entstehung der dreiteiligen Grisaille gegen Mitte der 1540er Jahre durchaus möglich.<sup>410</sup> Diese Verbindung könnte aber ebenso ein Indiz dafür sein, dass sich Campagnolas Figurenstil im Lauf des Spätwerks nicht mehr wesentlich veränderte. Seine ausgeprägte Begabung für die Grisaillemalerei lässt sich mit drei weiteren Beispielen veranschaulichen:

1995 tauchten zwei Leinwandbilder im italienischen Auktionshandel auf (Abb. 101, 102); sie stellen zwei Episoden aus dem Leben Mose dar.<sup>411</sup> Die eine zeigt ihn Wasser aus dem Felsen schlagend, im Pendant präsentiert er dem Volk die Gesetzestafeln. Beide Bilder zeigen figurenreiche, narrative Szenen mit wenig Landschaftsanteil im mittelgroßen Hochformat von 97,5 x 69,5 cm, die sich gut als Wandgemälde eignen würden, aber möglicherweise auch ein größeres Fresko vorbereiteten. Ihre Ausführung ist Campagnolas gewandeltem Personalstil nach 1540 verpflichtet und nähert sich auch kompositorisch den zahlreichen gezeichneten Historiendarstellungen, die aus seiner späteren Phase bekannt sind. Darüber hinaus war für die Szene mit „Moses und den Gesetzestafeln“ auch die Entwurfszeichnung im Handel aufgetaucht (Abb. 103), die aber angesichts unterschiedlicher Figurenbildung und motivischer Abweichungen schon früher entstand – wahrscheinlich in der Phase des Wettbewerbsbildes von 1537 oder etwas später; darüber hinaus wurde dargelegt, dass das Blatt wohlmöglich zur Sammlung des Marco Mantova Benavides gehörte.<sup>412</sup> Damit könnte man auch spekulieren, ob nicht das Gemäldepaar zur groß angelegten Ausstattung des Palazzos gehörte oder als Entwürfe für die Ausmalungen diente. Aufgrund der stilistischen Aspekte ist Campagnolas Autorschaft als gesichert anzunehmen und eine Datierung dieser Grisailen in die frühen und mittleren 1540er Jahre naheliegend.

<sup>409</sup> Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 7768. – Zu den Darstellungen der Apokalypse, die sich mehrheitlich in Windsor erhalten haben, siehe den nachfolgenden Abschnitt zu den Figurenzeichnungen.

<sup>410</sup> Zu den Datierungsüberlegungen bei der dreiteiligen Grisaille siehe auch: Spiazzi 1997, S. 65-66. – Saccomani 2009, S. 365 u. Anm. 42.

<sup>411</sup> Auktionskatalog Sotheby's Mailand, *Importanti mobili, porcellane, maioliche, argenti, dipinti antichi e del secolo XIX*, 13./14.12.1995, S. 106, Nr. 564, mit Abb. – Saccomani 1998, S. 593, 595, Abb. 667.

<sup>412</sup> Feder in Braun auf Papier, 188 x 142 mm. – Auktionskatalog Sotheby's London, *Fine Old Master Drawings*, 23.03.1972, S. 99, Nr. 81, m. Abb. – Die Zeichnung gehörte früher zur Sammlung der Cranbrook Academy of Art von Bloomfield Hill (Michigan), wo sie die Inventarnummer 1950.11 erhielt. Seit der Versteigerung ist zwar ihr Aufbewahrungsort unbekannt, doch wurde sie von Santagiustina Poniz 1980 in die Campagnola-Forschung eingeführt und um 1535 datiert. Darüber hinaus brachte sie die Zeichnung – mit anderen Exemplaren – mit der frühen Sammlung des Marco Mantova Benavides in Verbindung, auf dessen Werke man heute nur mehr durch ein späteres Inventar der Familie aus dem Jahr 1695 (etwas vage) rückschließen kann. Saccomani ließ auch keinen Zweifel an der Autorschaft und sah das Blatt stilistisch etwas später, in der Nähe von Campagnolas Freskofragment mit dem „Hl. Paulus“ in der Kirche San Michele (Padua) und dem Gemälde für die Loggia del Consiglio. Jedoch im Übersichtswerk *La pittura nel Veneto* (1998) ordnete Saccomani die Zeichnung plötzlich wenig überzeugend rund fünfzehn Jahre später, in die frühen 1550er Jahre ein und verglich sie mit dem „Apokalypse-Album“. Außerdem sah sie keine stilistischen und motivischen Unterschiede zwischen der Moses-Szene und der Version in Grisaille (Sotheby's Mailand). – Santagiustina Poniz 1980, S. 148-149, Anm. 20, Abb. 3. – Saccomani 1980, S. 67, Anm. 41. – Saccomani 1998, S. 592, 595.

Eine dritte monochrome Ausführung sei noch an dieser Stelle erwähnt, die mit Campagnolas Hand und seinem Repertoire gut vereinbar ist – selbst wenn die individuelle Handschrift in den vorwiegend dekorativen Motiven nur eingeschränkt zu bewerten ist. Gemeint ist das architektonische Denkmal für Titus Livius – den römischen Geschichtsschreiber und berühmtesten Bürger Paduas – das 1547 im Palazzo della Ragione an der Ostwand errichtet und von zwei Freskenbändern einfasst wurde (Abb. 104).<sup>413</sup> Sie setzen sich aus grotesken und heraldischen Motiven zusammen und zeigen antike Münzmedaillons über schlecht erhaltenen Puttfiguren an der Basis. Das gesamte Vokabular unterstreicht die Bedeutung des „*Patavinus*“ für die Stadt und den Antikenbezug, der ja auch für die Dekorationsmalerei im privaten Palazzo gewünscht wurde.<sup>414</sup> Abgesehen von der ikonografischen Bedeutung dokumentiert das Werk im halböffentlichen Raum, dass Campagnola die Grisaillemalerei auch als erfahrener Freskant abdeckte.

Der wichtigste stilistische Bezugspunkt in der späten Malerei Campagnolas ist die ehemals vierteilige Orgelverkleidung für die Kirche San Giovanni da Verdara, deren Auftrag für ihn im Jahr 1552 gesichert ist (Abb. 105, 108-110).<sup>415</sup> Das Werk dürfte bereits im Laufe des späten 16. oder frühen 17. Jahrhunderts abmontiert und verkauft worden sein, denn spätestens am 10. März 1684 tauchte das Ensemble im Inventar des Paduaner Palazzo Frigimelica (später: Selvatico, dann: Montesi) auf. In diesem sind „*quattro quadri grandi del Campagnola incastrati nel muro*“ – also „eingelassen in die Wand“ – beschrieben und befanden sich in der sogenannten „*Camera degli stucchi*“.<sup>416</sup> Trotz dieses Hinweises kam es in der Kunsthistoriografie des 18. Jahrhunderts zu einer Verwechslung mit Giuseppe Porta, dem Rossetti 1765 die „*tre quadri grandi con alcune azioni della vita di S. Giovambattista*“ gab.<sup>417</sup> Daraus wird ersichtlich, dass man Campagnolas Manier mit der Portas gleichsetzte und dass die zwei Teile des „Herodesmahls“

<sup>413</sup> Grossato 1966, S. 181, 183, Abb. 118. – Kat. Ausst. Padua 1976, S. 139, Nr. 104, m. Abb. – Kat. Ausst. Padua 1980, S. 282-283, Nr. 13. – Saccomani 1980, S. 70, Anm. 63. – Fantelli-Pellegrini 1990, S. 10, 54. – Saccomani 1998, S. 590. – Vio 2008, S. 323, Abb. 15.

<sup>414</sup> Als „Allegorie mit Titus Livius“ interpretierte man ein monochromes Fresko im Palazzo degli Specchi (Padua), das sich eher schlecht erhalten hat und daher künstlerisch nur eingeschränkt zu beurteilen ist. Die Forschung gab es bisher Campagnola und ordnete es in die späten 1540er oder 1550er Jahre ein. – Grossato 1966, S. 185, Abb. 120. – Saccomani 1980, S. 70, Anm. 63. – Saccomani 1988, S. 199. – Martin 1997, S. 2. – Saccomani 1998, S. 590.

<sup>415</sup> Colpi 1942-1954, S. 90-91, 105-106, Abb. 2-4, Dokument III. – Berenson 1957, S. 52. – Grossato 1966, S. 190-191 – Kat. Ausst. Padua 1976, S. 84, Nr. 51, m. Abb. – Saccomani 1980, S. 73-74. – Santagiustina Poniz 1981, S. 62-63. – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 152-153. – Saccomani 1998, S. 593, Abb. 666. – Stichting Organa Historica 2001, S. 412-413, m. Farbabb. – Kat. Ausst. Mantua 2004, S. 170, Nr. 37-39, m. Farbabb. – Saccomani 2004, S. 210. – Im „Allgemeinen Künstlerlexikon“ wurde das dokumentierte Werk in Campagnolas Œuvre nicht einmal aufgelistet. – Martin 1997, S. 2.

<sup>416</sup> Das Inventar wird zitiert in: Kat. Ausst. Padua 1976, S. 84.

<sup>417</sup> Rossetti 1765, S. 330. – Rossetti 1780, S. 344. – Im Rahmen der Ausstellung „*Dopo Mantegna*“ (Kat. Ausst. Padua 1976, S. 84) führte Loredana Olivato zu den ehemaligen Orgeltüren nicht nur Rossettis *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova* von 1765 (S. 330) an, sondern auch die spätere Ausgabe von 1780; aus dieser zitierte sie allerdings eine Stelle (S. 261-262), an der eine Orgelverkleidung unter Campagnola genannt wurde, die sich in Santa Maria in Vanzo (Chiesa del Seminario) befand und ebenfalls eine Enthauptung des Täufers sowie eine weitere nicht bekannte Szene aus dessen Leben zeigte. Heute befindet sich lediglich der Orgelaufsatz mit drei Grisailen in der Sakristei der Kirche. Diese Verwechslung und falsche Zitierung wurde später von Mauro Lucco (Kat. Ausst. Mantua 2004, S. 170) übernommen. Weniger verwirrend, aber umso erstaunlicher ist dabei, dass man bisher keine Verbindung zwischen Campagnolas Auftrag von 1552 und der ikonografisch sehr ähnlichen Orgeltüren in der Chiesa del Seminario herstellte. Die Verkleidung darf vermutlich als Vorgänger aus dem fünften Jahrzehnt gelten, mit dem sich Campagnola für einen weiteren Auftrag dieser Art im Jahr 1552 empfehlen konnte.

bereits zu einem quadratischen Gemälde zusammengefügt waren. Seitdem blieb die ehemalige Orgelverkleidung an diesem Standort. Die falsche Zuschreibung an Giuseppe Porta hielt sich noch über Moschinis Padua-Führer von 1817<sup>418</sup> bis ins 20. Jahrhundert. Rosita Colpi fand schließlich wichtige neue Dokumente und konnte die Orgeltüren endgültig als eigenhändiges Werk bestimmen.<sup>419</sup>

Der Notariatsakt ist mit 5. Mai 1552 datiert und enthält den Auftrag an Domenico Campagnola für die Orgelverkleidung in San Giovanni da Verdara. Der Prior des Klosters, Paolo Veneto, hat diesen Auftrag nicht nur im Beisein des Malers Francesco Corona als Zeugen vergeben, sondern die Bildinhalte auch genauestens definiert. Diese Quelle ist ein seltener Glücksfall, da sie das Verhältnis zwischen Auftraggeber und Maler definiert und Einblick in den Werkprozess gibt. Am Beginn des Dokuments legte der Prior zunächst sein gewünschtes Bildprogramm fest:

*„(...) Magistro Domenego Campagnola pictor promete e si obliga depenzer le portelle de l'organo ... con collori finissimi (...), nella fazza fuora de ambedue le portelle ... la istoria de herode il qual fa un convito alli suoi baroni, qualli abbiano d'esser XVII circa, con la rodiade con la testa de San Zuane in man, con li suoi campi et altre cose pertinente, et nelle portelle dedentro ... uno San Zuane nel deserto che predica a nove persone in circa et nell'altra ... la representation della decollasion de San Zuane Baptista con sette o vero otto circumstante figure (...)“<sup>420</sup>*

Paolo Veneto formulierte sehr detailliert die ikonografischen Vorgaben für die drei Episoden mit Johannes dem Täufer, bei denen er selbst die ungefähre Figurenanzahl vorgab. Es folgte ein Abschnitt zur Bezahlung der erheblichen Summe von 60 *ducati d'oro*, die je nach erbrachter Leistung gestaffelt erfolgte. Grundsätzlich sollte die Orgelverkleidung bis zum nächsten Osterfest 1553, also innerhalb eines schwachen Jahres vollendet sein. Innerhalb dieses Zeitraums gab es noch Vereinbarungen für Teilzahlungen für die einzelnen ausgeführten Innen- und Außenseiten. Sollte allerdings das Werk bereits zum nächsten Weihnachtsfest (des gleichen Jahres) fertig sein, gäbe es sogar noch einen „Extrabonus“ von 4 *ducati d'oro*. Ebenso behielt sich der Prior vor, die Bezahlung an Campagnola auf 56 *ducati* zu reduzieren, wenn dieser nicht die Frist bis Ostern 1553 einhalten würde.

Leider ist nicht bekannt, wann Campagnola das Werk lieferte. Aufgrund der detaillierten notariellen Vereinbarung lag es zumindest nahe, dass die gewünschte Orgelverkleidung vorab mit Kontraktzeichnungen präsentiert und approbiert wurde, damit beide Seiten gleichermaßen abgesichert waren. Auch in diesem Fall kann man von Glück reden, dass sich nicht nur der Entwurf für das „Herodesmahl“ erhalten hat, sondern – wie bisher nicht bekannt – auch der zur „Predigt des Täufers“, die *beide* im Kopenhagener Statens Museum aufbewahrt werden.

Die zwei Blätter sind jeweils auf blauem Papier mit brauner Feder gezeichnet, umfangreich braun laviert und weiß gehöhlt, lassen sich aber in den Maßen nicht ohne weiteres miteinander

---

<sup>418</sup> Moschini 1817, S. 188: „(...) *tre grandi e bellissimi quadri di Giuseppe del Salviati, che offrono tre fatti della vita del Battista.*“

<sup>419</sup> Colpi 1942-1954, S. 90-91, 105-106, Abb. 2-4, Dokument III.

<sup>420</sup> Colpi 1942-1954, S. 109 (Dokument III).

verbinden. Die Zeichnung mit dem „Herodesmahl“ (Abb. 106)<sup>421</sup> wurde am unteren Rand mit „Ad 5: maggio fu fatto l'accordo“, dem Datum der Auftragsvereinbarung bezeichnet und gibt bereits den wesentlichen Aufbau der späteren Außentafeln wieder – ohne technisch bedingte Längsteilung der Szene. Allerdings zeigte der Entwurf mehr Figuren (19 anstatt der ungefähren 17 gemäß Vertrag) und eine größere perspektivische Architekturkulisse in abgeschwächter Untersicht im Vergleich zum fertigen Ölbild mit 15 Figuren, in dem Campagnola die Komposition räumlich wie szenisch klarer herausarbeitete. In der Endausführung nahm er der Raumbühne die ursprüngliche Tiefe und vergrößerte insgesamt den Figurenmaßstab. Gleichzeitig betonte er noch stärker die Präsentation des abgeschlagenen Kopfes des Täufers durch Salome, indem ihrer Figur in der Vorwärtsbewegung ein kräftiger Diener beige stellt wurde, der sich mit ihrer Armhaltung auffällig verklammert. Durch den stringenteren Aufbau fällt andererseits der junge Mann mit seinem Falken weg, der im Entwurf noch im linken Treppenbereich als Repoussoir fungierte. Lediglich ein Hund hinter der linken Säule belebt schließlich die Stufen zum Thron des Herodes.

Bei der Entwurfszeichnung für die „Predigt des Täufers“ von der linken Innenseite im geöffneten Zustand (Abb. 107)<sup>422</sup>, die dem Autor bereits seit 2004 bekannt ist, sind die Unterschiede ähnlich. Technisch fällt zunächst auf, dass das Blatt um circa 6 cm weniger hoch ist als die Hauptszene und sich die Breite zur Höhe nicht proportional verhält. Eine zusätzliche Verkleinerung der Predigtszene wird durch die mehrfachen Einfassungslinien suggeriert, die teilweise laviert und in Weiß gezogen sind und vielleicht eine perspektivische Rahmung andeuten sollen, wie sie im Entwurf für das Herodesmahl der Außenseite nicht mehr vorhanden ist. Legt man die beiden bläulichen Blätter allerdings nebeneinander, so verhalten sich die Größen der Figuren in etwa analog.

Das zweite Blatt hielt ebenfalls das Wesentliche der späteren Komposition fest, in der auch die gewünschte Figurengruppe von „*nove persone in circa*“ nur um eine vom fertigen Orgelflügel abwich. Aber auch in diesem großen Ölgemälde arbeitete Campagnola die Struktur zugunsten der Bilderzählung noch klarer heraus. Dafür vergrößerte er abermals die Dargestellten, von denen das Volk noch am wenigsten adaptiert wurde. Doch der Baum, das große Landschaftsmotiv hinter dem Täufer, an dem sich in der Zeichnung Campagnolas druckgraphische Auffassung erkennen lässt, wurde im Gemälde eingekürzt und der helle dekorative Wolkenhimmel als Kontrast zur vorderen Gruppensilhouette genützt. Die bedeutendste Änderung beobachtet man schließlich an der Figur des Täufers. Johannes erhielt

<sup>421</sup> Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 6716, Feder in Braun, braun laviert, weiß gehöht auf blauem Papier, 448 x 362 mm. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. 453. – Saccomani 1980, S. 73-74, Anm. 77, Abb. 15. – Santagiustina Poniz 1981, S. 63-64, Anm. 13, Abb. 2. – Saccomani 1998, S. 593. – Kat. Ausst. Mantua 2004, S. 170, unter Nr. 37-39. – Mittlerweile entsteht im Statens Museums die Publikation des Sammlungskatalogs *Venetian Drawings at The Royal Collection of Graphic Arts*. Mein Dank gilt Chris Fischer (Head of Centre for Advanced Studies in Master Drawings, Statens Museum for Kunst) und Matthias Wivel für den interessierten und hilfsbereiten Austausch vor den Originalen und für die spätere Einsichtnahme in die relevanten und noch unveröffentlichten Katalognummern (März / September 2012).

<sup>422</sup> Kopenhagen, Statens Museum for Kunst Inv. Nr. GB 8485, Feder in Braun, braun laviert, weiß gehöht auf bläulichem Papier, 385 x 191 mm.

für die finale Fassung eine aktivere Körperhaltung; mit ausgebreiteten Armen wirkt die Figur raumgreifend und der appellative Charakter der Predigt wird unterstrichen. Dafür malte Campagnola ihn aber auch nicht mehr im Fellgewand, auf den Kreuzesstab gestützt wie noch in der Zeichnung (Abb. 107), sondern als großen muskulösen Halbakt (Abb. 108), der dem neuen Zeitstil seit der Sala dei Giganti verpflichtet ist. – Für die letzte Episode mit der Enthauptung des Täufers von der rechten Innenseite (Abb. 109) hat sich keine vorbereitende Zeichnung erhalten.

Beim dreiteiligen Bildprogramm muss man sich fragen, woher Campagnola seine ikonografische und kompositionelle Erfahrung nahm, nachdem das Thema in seiner Malerei – bis auf das frühe Bild für die Casa Amati – scheinbar keine Rolle spielte. In der Kunsthistoriografie des 18. Jahrhunderts fand unter Campagnola noch eine Orgelverkleidung in der Kirche Santa Maria in Vanzo Erwähnung, die ebenfalls eine Enthauptungsszene und eine weitere Episode aus dem Leben des Täufers zeigte. Sie war jedoch bereits ohne Funktion und wurde nur mehr in Einzelteilen aufbewahrt.<sup>423</sup> Bis heute hat sich einzig der bereits besprochene Orgelaufsatz erhalten (Abb. 96).<sup>424</sup> Damit kommt man zu dem Schluss, dass es sich bei der überlieferten Zuschreibung um keine Verwechslung handelte und Domenico tatsächlich ein weiteres Mal die Täufer-Ikonografie verwendete. Es dürfte sich dabei um den Vorläufer für die Orgelverkleidung von San Giovanni da Verdara gehandelt haben. Denn vermutlich entstand die Verkleidung samt Aufsatz in Santa Maria in Vanzo im frühen oder mittleren fünften Jahrzehnt. Somit konnte Campagnola den Auftraggebern eine relativ zeitnahe künstlerische Referenz vorlegen, die möglicherweise in die ikonografisch-kompositionelle Vereinbarung mit einfluss.

In der Gesamtbetrachtung der Orgelverkleidung von 1552 aus San Giovanni da Verdara (heute im Palazzo Frigimelica, Padua) ist es nicht verwunderlich, dass man die Gemälde früher Giuseppe Porta zuschrieb. Domenico Campagnola setzte nach der Sala dei Giganti und der aufkommenden „maniera moderna“ durch Porta und Sustris in Laufe der 1540er Jahre seine malerische Verfeinerung fort und präsentierte sich im vorliegenden gesicherten Werk am Puls der Zeit. Es gehört zu seinen späten Höhepunkten, die seine Affinität zur oberitalienisch-brescianischen Malerei mit dem eleganten und plastischen Figurenideal im zeitgleichen Werk Portas zeigen. Dies lässt sich an Campagnolas Salome beobachten (Abb. 110)<sup>425</sup>, die in ihrer Gewandauffassung herausragend und artifiziell ist und durchaus von einer der weiblichen Figuren Francesco Salviatis oder seines Schülers Giuseppe Porta abgeleitet werden könnte.<sup>426</sup> Ihr Kolorit vermittelt hingegen die gewisse Kühle und plastische Härte, die man mittlerweile für Campagnola als „paduanisch“ bezeichnen kann und oberitalienische Wurzeln hat. Der

---

<sup>423</sup> Siehe dazu ergänzend die vorangehende Anm. 417.

<sup>424</sup> Spiazzi 1997, S. 65-66.

<sup>425</sup> Siehe die Detailabbildung bei: Saccomani 1998, Abb. 666 (S. 595).

<sup>426</sup> Einen verwandten Typus zeigt die weibliche Figur, die links von der „Visitatio“, mit üppigem Gewand steht, die Francesco Salviati im Oratorio di San Giovanni Decollato in Rom 1538 freskierte. – Kat. Ausst. Rom 1998, S. 18 (Farbabb.) u. S. 118.

predigende Johannes der Täufer nähert sich noch stärker Portas elegantem Stil (Abb. 111)<sup>427</sup> und einer Figurenbildung, die – wie schon in der Sala – fast skulptural und in großer Form entwickelt wurde und auch die Strömungen Tizians der frühen und mittleren 1540er Jahre aufgriff.<sup>428</sup>

Weitere Fassungen des Täufers bei Paris Bordone (Abb. 113)<sup>429</sup> oder in radiierter Form bei Giovanni Battista Franco (Abb. 114)<sup>430</sup> verdeutlichen, wie zeitgemäß und verhalten manieristisch Campagnola seinen Halbakt in Öl ausführte. Hinsichtlich des römisch-antikisierenden Ambientes für das vielfigurige Herodesmahl ist vielleicht grundsätzlich auch an Kompositionen aus der Druckgraphik von Battista Franco zu denken, die Campagnola zu manchen der gezeichneten Szenen aus dem Neuen und Alten Testament inspiriert haben dürften.

Bezüge zu dieser Zeichnungsgruppe und zu den Orgeltüren lassen sich auch für die Darstellung mit „Christus im Hause des Pharisäers Simon“ (Abb. 115) als weitere christologische Historienmalerei herstellen, die sehr wahrscheinlich um 1550/1551 entstand.<sup>431</sup> Das Gemälde bestimmte nämlich bereits Cavaccio (1606) als „*historiam Redemptoris apud Pharisaeum coenantis (...) opus Dominici Campagnolae laudati pictoris*“<sup>432</sup> für das Kloster von Santa Giustina und sein neues Refektorium, das der damalige Abt, Ignazio da Genova in seiner letzten Amtszeit von 1550 bis Anfang 1552 bauen ließ. Trotz Cavaccios maßgeblichem Zeugnis und einzelner Inventare des Klosters, in denen man Campagnolas Gemälde beschrieb, wechselte auch in diesem Fall die Autorschaft zu Giuseppe Porta. Campagnolas Spätstil und dessen Nähe zu Porta

<sup>427</sup> Ein nützlicher Vergleich lässt sich etwa zu einem Altarbild-Entwurf von Porta ziehen: „Johannes der Täufer mit Heiligen und Christus dem Erlöser“, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Inv. Nr. 94.GA.34, Feder in Braun, braun laviert, über schwarzer Kreide, weiß gehöht auf blauem Papier, 208 x 108 mm. – McTavish bezog das Blatt auf Portas undatiertes Altarbild in der Cappella Bragadin von San Francesco della Vigna in Venedig. Dazu merkte er abschließend an: „*As is frequently the case with Salviani, the figures in the painting are more sculptural and monumental than their counterparts in the drawing. On the basis of style, the altarpiece may be dated to the 1550s or perhaps even to the early 1560s.*“ – McTavish 2004, S. 335-336, Nr. 1, Abb. 1. – Vgl. außerdem die Werke: „Der Erlöser in der Glorie mit Heiligen“, Venedig, San Zaccaria; „Darbringung im Tempel“, 1548, Venedig, Santa Maria gloriosa dei Frari; „Das letzte Abendmahl“, Venedig, Iglesia de Santa Maria della Salute (Abb. 112).

<sup>428</sup> Als wichtiger Vorläufer kommt zweifellos Tizians Darstellung von „Johannes d. T. vor einer Landschaft“ in Frage, die sich heute in den Gallerie dell'Accademia in Venedig (Inv. Nr. 314) befindet und traditionell um 1540 datiert wurde. Die jüngere Forschung sprach sich aber auch für eine frühere Entstehungszeit zwischen circa 1531 und 1535 aus. – Humfrey 2007, S. 142, Nr. 93. – Tizians spätere „manieristische“ Stilströmungen vermitteln exemplarisch die „Dornenkrönung“ (Paris, Louvre, 1540-42), der „Ecce Homo“, (Wien, Kunsthistorisches Museum, 1543) oder seine großen Deckenbilder mit Szenen des Alten Testaments (heute: Venedig, Santa Maria della Salute), die vermutlich am Ende des fünften Jahrzehnts entstanden. – Humfrey 2007, S. 181, Nr. 128, S. 192-193, Nr. 138 u. S. 237-241, Nr. 176.

<sup>429</sup> Vgl. beispielsweise: „Die Taufe Christi“, um 1535/1540, Washington D.C., National Gallery of Art, Widener Collection, Inv. Nr. 1942.9.5, Öl/Lw., 129,5 x 132 cm.

<sup>430</sup> Vgl. beispielsweise: „Johannes d.T. predigt in der Wildnis“, Radierung, 290 x 182 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 30.54.79. – Zerner 1979, S. 189, Abb. 33 (130).

<sup>431</sup> Padua, Musei Civici, Öl/Lw., 350 x 215 cm, Inv. Nr. s.n. – Kat. Ausst. Padua 1976, S. 84, unter Nr. 51. – Mariani Canova 1980, S. 44-45, 130-132, Nr. 10, Abb. 10. – Saccomani 1980, S. 69, Anm. 57, Abb. 13. – Lucco 1984, S. 160. – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 152-153, Nr. 74, m. Abb. (mit weiterer Literatur). – Saccomani 1998, S. 592-593, Abb. 663.

<sup>432</sup> Cavaccio 1606, S. 275.

führte erneut zu Verwechslungen, die wieder mit der Kunsthistoriografie Rossettis 1776 begannen und erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts korrigiert wurden.<sup>433</sup>

Dieses zweite Werk nach 1550 zeigt zweifellos eine Fortsetzung und Vertiefung der „*Maniera salviatesca*“<sup>434</sup>, die Campagnola nach der Sala dei Giganti wohl in der ersten Hälfte der 1540er Jahre verstärkt durch Lambert Sustris vermittelt wurde. Ebenso könnten auch die Malereien von Giuseppe Porta selbst in Venedig als direkte Vorbilder gedient haben, die bei Campagnola in einem gesteigerten Interesse für bewegte oder gedrehte Körperposen und für das plastische Oberflächenspiel der Gewandstrukturen zum Ausdruck kommen. Daneben griff er schon im vorliegenden Werk – wie bei den wenig später entstandenen Orgeltüren – auf ein römisch-antikes Ambiente für seine Historienmalerei zurück und lässt auch seine alte Vorliebe für verschränkte Figurengruppen erkennen, die mit unterschiedlichen Gesten und ausdrucksstarken Gesichtstypen variiert werden.<sup>435</sup>

Als gesichertes „Verbindungsstück“ zu Campagnolas letzten Jahren fungiert das Fresko mit dem „Zodiaco“ (Abb. 116) auf der inneren Nordwand des Palazzo della Ragione, für den Zahlungen im Zeitraum vom 15. Oktober bis 5. November 1556 belegt sind.<sup>436</sup> Nach der Dekorationsmalerei für das Titus Livius Denkmal von 1547 war es ein weiterer Auftrag für Campagnola in diesem wichtigen Paduaner Gebäude. Die monumentale Uhr mit den Tierkreiszeichen ist in ein illusionistisches und nahezu quadratisches Steinrelief eingeschrieben, das ehemals vier figürliche Zwickelfelder zeigte. Im heutigen Erhaltungszustand sieht man nur noch zwei sitzende Gelehrte mit der Armillasphäre und weiteren astronomischen Geräten (Ptolemäus und Kopernikus?) in den oberen Bereich eingepasst. Einmal mehr sind die Figuren in Grisaille ausgeführt und lassen an ihrem Gewand klar erkennen, dass sich bei Campagnolas Körperideal jenseits des fünften Jahrzehnts ein „teigiges“ Faltenspiel etabliert hat; damit bietet sich auch eine weitere stilistische Orientierungsmöglichkeit für die verschiedenen Figurenzeichnungen, die aufgrund ihres Entwurfscharakters fließender ausgeführt sind. Campagnolas später Stil dürfte somit im sechsten Jahrzehnt im Wesentlichen unverändert geblieben sein.

Ein weiteres Gemälde illustriert seine souveräne und verfeinerte Malerei, die gegen Ende der 1550er Jahre nochmals für einen großen kirchlichen Auftrag gefragt war. Das Werk zeigt die

---

<sup>433</sup> Siehe die verschiedenen Zuschreibungen in Saccomanis Katalognummer zum Gemälde: Kat. Ausst. Padua 1991, Nr. 74, S. 152-253.

<sup>434</sup> Kat. Ausst. Padua 1991, S. 153, unter Nr. 74.

<sup>435</sup> In der Darstellung „Christus im Hause des Pharisäers Simon“ findet sich sogar eine Figur mit porträthaftern Zügen, die man mit dem Auftraggeber, Abt Ignazio da Genova in Verbindung brachte. – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 153.

<sup>436</sup> Grossato 1966, S. 193-196, Abb. 127. – Grossato verwies auf die damals neu von Giulio Bresciani Alvarez gefundenen Dokumente, die er für seine Publikation einsehen konnte. In diesen sind Zahlungen an Domenico Campagnola mit den oben angeführten Datierungen 15.10.1556 und 05.11.1556 verzeichnet, die seine Besoldung für das Uhrenfresko im Palazzo della Ragione belegen. In der Anmerkung 74 merkte Grossato an, dass der genaue Dokumententext in der nächsten Publikation von Bresciani Alvarez erscheinen wird. Dies scheint bis heute leider nie geschehen zu sein. Bresciani Alvarez hat sich nur noch einmal an einer Überblickspublikation zum Palazzo della Ragione beteiligt, ohne dabei die Text im vollen Wortlaut wiederzugeben: Fantelli – Pellegrini 1990, S. 10, 56, m. Abb.; dort wird lediglich vermerkt: „(...) *dipinto da Domenico Campagnola (pagamenti 15.10. e 5.11.1556, G. Bresciani Alvarez) (...)*“ – Darüber hinaus zum Fresko: Vio 2008, S. 323, Abb. 17.

„Schlüsselübergabe an Petrus“ (Abb. 117)<sup>437</sup> und entstand für das linke Querschiff der Klosterkirche von Santa Maria di Praglia.<sup>438</sup> Auftragsdokumente sind in diesem Fall keine bekannt; die älteste Notiz stammt von Ferrari aus dem Jahr 1734, der das Bild als „*opera delle più perfette di Domenico Campagnola*“ bezeichnete.<sup>439</sup> Diese Zuschreibung blieb immerhin bis in das frühe 20. Jahrhundert unverändert, bis man sich für Stefano dall’Arzere als Ausführenden aussprach. Diese Version fand in der Forschung noch bis in die späten 1970er Jahre Zustimmung, bevor man sich 1984 wieder für Domenico Campagnola entschied.<sup>440</sup> Das Altarbild gab man aber auch Giovanni Battista Zelotti oder seinem Kreis.<sup>441</sup>

Zweifellos ist Campagnolas „Schlüsselübergabe“ den Darstellungen Zelottis in Praglia in der Inszenierung ähnlich, doch das Kolorit und das Verhältnis von Figuren und Architekturkulisse sind immer noch eng verwandt mit etwas früheren Werken wie dem Refektoriums-Gemälde von Santa Giustina (Abb. 115). Als alleinige Vorbilder sind Zelottis Werke aus Praglia für Campagnolas Gemälde daher nicht anzunehmen. Die gewisse stilistische Verwandtschaft der beiden ist eher mit der gemeinsamen Nähe zu Giuseppe Porta zu erklären.

Beim letzten bekannten – und größten – Werk Campagnolas handelt es sich um einen stadtpolitischen Auftrag, der in den Zeitraum von April 1562 bis Februar 1563 fiel. Dargestellt ist der kniende Podestà Marino Cavalli vor dem thronenden Erlöser. Die gesamte Bühnenarchitektur ist triptychonartig unterteilt und zeigt im Hintergrund die Stadtvedute von Padua (Abb. 118).<sup>442</sup> Cavalli wird als Stifter vom hl. Markus dem erhöht thronenden Christus präsentiert, während zwischen den seitlichen Säulen die Heiligen Prosdocimus und Giustina sowie Antonius und Daniel dem feierlichen Ereignis beiwohnen. Eine Inschrift unter der Szene stellt den Bezug zu Marino Cavalli her, die zugehörige Datierung ins Jahr 1562 befindet sich auf der ersten Stufe des Throns und ist nur schwer lesbar.<sup>443</sup> Die Jahresangabe deckt sich mit der Amtszeit des Podestà, die vom 12. April 1562 bis Februar 1563 dauerte. Außerdem befand sich

<sup>437</sup> Padua, Museo Civico, Öl/Lw., 359 x 212 cm, Inv. Nr. 671. – Das Gemälde entstand höchstwahrscheinlich 1559 als Auftrag des Abtes Placido II. da Marostica in dessen zweiter Amtszeit. – Berenson 1957, S. 204 (unter B. Zelotti). – Kat. Ausst. Padua 1976, S. 98, Nr. 61, m. Abb. – Lucco 1984, S. 161. – Ceschi Sandon 1985, S. 140, Abb. 132. – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 156, Nr. 77, m. Abb. (mit weiterer Literatur). – Saccomani 1998, S. 596-597, Abb. 673 (Farbe).

<sup>438</sup> Ebenfalls für die Klosterkirche in Praglia entstand neben Campagnolas Apsisfresko mit der Himmelfahrt Christi, das man Ende 1530er Jahre oder um 1550 datierte, auch sein Gemälde „Almosenspende des hl. Nikolaus von Bari“ (Padua, Musei Civici, Inv. Nr. 616, Öl/Lw., 222 x 145 cm), das 1982 gestohlen wurde und seitdem verschollen ist. – Eine umfassende Besprechung des Werks lieferte Saccomani, die eine Datierung um 1555 vorschlug: Kat. Ausst. Padua 1991, S. 155-156, Nr. 76, m. Abb. – Saccomani 1998, S. 595.

<sup>439</sup> Ferrari 1734, II, fol. 94 (S. 96). – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 156.

<sup>440</sup> Kat. Ausst. Padua 1991, S. 156. – Lucco 1984, S. 161.

<sup>441</sup> Diese Fehlzuschreibung ging auf ein Manuskript von M. A. Rottigni aus dem Jahr 1753 zurück, der die Pala „*delli Apostoli*“ nicht als Werk Campagnolas erkannte; siehe dazu: Kat. Ausst. Padua 1991, S. 156. – Außerdem sah man in der Forschung die „Schlüsselübergabe“ in einer stilistischen Nähe zu Zelottis Hauptaltarbild und Orgelverkleidung, die zwischen circa 1559 und 1562 ausgeführt wurden. – Zu diesen Werken von Battista Zelotti: Kat. Ausst. Padua 1991, S. 204-207, Nr. 123-126 (ehemalige Orgeltüren) u. S. 207-210, Nr. 127 (Altarbild).

<sup>442</sup> Padua, Museo Civico, Öl/Lw., 246 x 715 cm, Inv. Nr. 1575. – Hadeln 1911, S. 450. – Fiocco 1926-1927, S. 321. – Colpi 1942-1954, S. 95. – Berenson 1957, S. 52. – Kat. Ausst. Padua 1976, S. 86, Nr. 52, m. Abb. – Kat. Ausst. Padua 1980 (2), S. 362-363, Nr. 287, Abb. 249 – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 158, Nr. 78, m. Abb. (und weiterer Literatur). – Saccomani 1998, S. 597, Abb. 674. – Ruffini 2008, S. 22, 26, Anm. 21.

<sup>443</sup> Kat. Ausst. Padua 1991, S. 158. – Zur Jahreszahl 1562 in der Inschrift siehe auch Brandolese 1795, S. 174.

das Gemälde ursprünglich im Palazzo del Podestà sowie später in der Loggia del Consiglio, was seine politische Bedeutung zusätzlich unterstreicht. Heute hingegen hängt es „zweckentfremdet“ in der *Aula Magna* des Klosters von Santa Giustina. Den wesentlichen Hinweis auf Campagnolas Autorschaft liefert eine Bezahlung an den Künstler, die für Arbeiten im Palazzo del Podestà unter den „*spese straordinarie*“ dokumentiert und mit 2. März 1563 datiert ist.<sup>444</sup> Dieser Zeitpunkt fällt zusammen mit Cavallis Amtsende und seinem Wegzug aus der Stadt im Februar oder März 1563. Am 7. März dieses Jahres übernahm bereits sein Nachfolger Bernardo Venier die politischen Geschäfte.<sup>445</sup>

Insgesamt liefert dieses letzte dokumentierte Bild Campagnolas keine zusätzliche Erkenntnis für seine Entwicklung. Das liegt einerseits an der Ikonografie und der Komposition, die beide nur ein formalisiertes Vokabular vermitteln. Doch vor allem erschwert der schlechte Erhaltungszustand spätestens seit dem 18. Jahrhundert – Brandolese<sup>446</sup> bezeichnete das Werk 1795 bereits als „*assai maltrattata*“ – eine objektive Beurteilung der malerischen Qualität. Somit gewinnt man nur einen schwachen Eindruck davon, dass die Figuren und die Farbgebung der Darstellung noch in einer Entwicklungslinie mit der früheren „Schlüsselübergabe an den hl. Petrus“ stehen.

Für die späte Biographie Campagnolas gibt abschließend noch ein weiteres Dokument einen Einblick in seinen wohl letzten Auftrag, der heute verloren ist. Im Oktober 1564 berieten die Kanoniker des Doms – zu denen auch Bernardino Scardeone<sup>447</sup> gehörte – über eine künstlerische Ausschmückung der großen Sakristei. Sie dachten an zwei Gemälde mit den vier Schutzheiligen der Stadt, die am Reliquienschrank angebracht werden sollten und mit deren Ausführung ein „exzellenter“ Maler betraut werden sollte: „(...) *inveniendi pictorem excellentem qui opus predictum perficiat (...)*“.<sup>448</sup> Wenige Wochen später, am 24. November wurde schließlich Domenico Campagnola beauftragt, diese beiden Bilder sowie eine Lunette mit dem Schmerzensmann und zwei Zwickelbilder mit Cherubinenköpfen bis zur nächsten Karwoche für einen Lohn von „*scutos XXV auri*“ zu malen.<sup>449</sup> Vermutlich begann Campagnola noch das Ensemble, die Ausführung blieb aber unvollendet, denn sechzehn Tage nach seiner Vereinbarung Ende November 1564 vermelden die archivalischen Quellen seinen Tod im Alter von 64 Jahren: „*Dominicus Campagnola obiit ann. 1564 X decembris non sine lachrymis Rochi a*

<sup>444</sup> „...per mercedi di haver dipinto il quadro grande nuovamente posto nella camera dell'Audientia nel palazzo del Cl.mo Podestà soprascritto b.f. [bolletta fatta] adi 26 febbraio 1563, contati a lui de denar ut supra lire trecento e venti otto.“ – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 158.

<sup>445</sup> Kat. Ausst. Padua 1991, S. 158.

<sup>446</sup> Brandolese 1795, S. 174: „(...) è delle più belle opere di Domenico Campagnola; ma ancor essa è assai maltrattata.“ – Im 19. Jahrhundert heißt es sogar bei Pietrucci (1858, S. 67): „(...) uno quasi perduto (...).“

<sup>447</sup> Seine zeitgenössischen Aufzeichnungen (Scardeone 1560) gehören zur wichtigsten frühen Kunsthistoriografie Paduas und damit auch einzelner Werke von Domenico Campagnola und seinem Kreis.

<sup>448</sup> Sartori 1976, S. 52-53, Dokument 15.10.1564 u. 24.11.1564.

<sup>449</sup> Sartori 1976, S. 53, Dokument 24.11.1564.

*Sega summo amore ei coniuncti ann. agens LXIII.*<sup>450</sup> Die entsprechenden Werke sind heute noch erhalten – wie zu erwarten lässt sich ihre Ausführung nicht mit Campagnolas Handschrift vereinbaren. Aufgrund eines weiteren Vertragsdokuments vom 8. Februar 1565 sind sie für den venezianischen Maler Parrasio Michiel dokumentiert.<sup>451</sup>

Campagnolas Figurenzeichnungen sind ab circa 1540 zahlreich erhalten und vermitteln wie seine malerische Entwicklung in den letzten zweieinhalb Jahrzehnten keine größeren stilistischen Zäsuren. Neben der Zuschreibungsproblematik erschwert dies allgemein die Datierung der möglichen eigenhändigen Blätter. Darüber hinaus sind sowohl die Landschaftskompositionen als auch die Figurendarstellungen thematisch sehr verschieden und mit den unterschiedlichen Funktionen der Blätter scheint auch die zeichnerische Handschrift zu variieren. Für die reifen und späten Landschaften, die unter anderem im nächsten Kapitel besprochen werden, ergeben sich keine Verbindungen zu malerischen Werken Campagnolas. Lediglich das Ölbild mit dem barmherzigen Samariter steht heute als überzeugender stilistischer Anhaltspunkt zur Verfügung.<sup>452</sup>

Die Figurenzeichnungen orientieren sich quantitativ und stilistisch noch näher an der Malerei Campagnolas als in den vorangegangenen Jahrzehnten und stehen überwiegend im Dienst der Werkprozesse, die oftmals nicht mit ausgeführten Gemälden, Fresken oder Druckgraphiken belegt werden können. Das Konvolut lässt sich in drei größere Gruppen einteilen, wobei Anzahl und Ausführungsqualität hervorzuheben sind.

Die erste setzt sich aus einer losen und stilistisch nicht vollkommen homogenen Reihe mit Darstellungen des Neuen und Alten Testaments zusammen, die in diversen Museen, beispielsweise in Florenz (Abb. 119)<sup>453</sup> oder New York, (Abb. 120)<sup>454</sup>, in amerikanischem Privatbesitz (Abb. 121)<sup>455</sup> oder auch im Kunsthandel (Abb. 122)<sup>456</sup> zu finden sind. Davon zeigen

<sup>450</sup> Diese Angabe ist eine Randnotiz (vermutlich des Notars) auf einem notariellen Akt von 1555, der unter anderem über Campagnolas deutsche Herkunft und seinen Familienstand Auskunft gibt. – Colpi 1942-1954, S. 82-83 u. S. 107-108, Dokument I (dort wurde die Randnotiz allerdings nicht transkribiert).

<sup>451</sup> Kat. Ausst. Padua 1976, S. 87-88, Nr. 53, m. Abb. – Saccomani 1998, S. 597-598.

<sup>452</sup> Siehe dazu das nachfolgende Kapitel *Campagnola als erster professioneller Landschaftszeichner*.

<sup>453</sup> Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1778 F, Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, 257 x 402 mm. – Die Zeichnung zeigt Christus, der die Tochter des Jairus heilt. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, Nr. 470. – Rearick 1976, S. 119-120, Nr. 78, Abb. 67. – Saccomani 1980, S. 77, Anm. 72. – Rearick 2001, S. 146, Anm. 211.

<sup>454</sup> New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 66, Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, 271 x 405 mm. – Das Blatt stellt auf einer Architekturbühne den Moment dar, in dem Jakob den Segen seines Vaters erhält. – Fairfax Murray 1905-1912, I, s.p., Nr. 66, m. Abb. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 129, Nr. 511. – Santagiustina Poniz 1981, S. 69, unter Anm. 22. – Das Blatt ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library zugänglich: <http://www.themorgan.org/drawings/item/141059>

<sup>455</sup> Chicago, Jean and Steven Goldmann Collection, Inv. Nr. s.n., Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, 280 x 422 mm. – Die Zeichnung stammt ursprünglich aus der herzoglichen Sammlung des Duke of Devonshire und zeigt Christus, der zu Gast im Haus des Pharisäers Simon ist. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 125, Nr. 434. – Rearick 1976, S. 119, unter Nr. 76. – Santagiustina Poniz 1981, S. 65, Anm. 26. – Jaffé 1994, S. 73, Nr. 778, m. Farbbabb. – Kat. Ausst. Chicago 2008, S. 95-96, 305, Nr. 32, m. Farbbabb.

<sup>456</sup> London, Sotheby's, 08.07.2015, Nr. 42, Feder in Braun über Spuren schwarzer Kreide auf Papier, 220 x 378 mm. – Das Blatt stellt die Geißelung Christi vor den Augen des Stadthalters Pontius Pilatus, auf einer Architekturbühne dar. – Mein Dank gilt Ralph Holland (1917-2012) und Hugo Chapman (London, British Museum, Simon Sainsbury Keeper of Prints & Drawings), die mir 2002 die Zeichnung (mittels Foto) bekannt gemacht haben. – Auktionskatalog Sotheby's

die meisten Blätter Szenen aus dem Leben Christi, die aufgrund ihrer zeichnerischen Merkmale und einiger Parallelen zu Campagnolas Historienmalerei im Laufe des fünften und in der ersten Hälfte des sechsten Jahrzehnts entstanden sind.<sup>457</sup> Insgesamt umfasst diese Gruppe mehr als 15 Blätter. Eine besonders klare Verbindung zu den ehemaligen Orgeltüren von San Giovanni da Verdara und den beiden Kontraktzeichnungen in Kopenhagen von 1552 (Abb. 106, 110)<sup>458</sup> ergibt sich etwa für die Szene mit dem „Tanz der Salome“ in den Uffizien (Abb. 123)<sup>459</sup>, die ein sehr ähnliches Inszenieren von Architektur und Figuren kennzeichnet und in der Salome dem bewegten Körperideal ihrer gemalten Version beim „Herodesmahl“ entspricht. Grundsätzlich vermittelt diese Reihe im Detail ein verstärktes Interesse an gestenreichen Haltungen und einer betonten Körpertorsion, die auch mit Hilfe einer fließenden Gewandung entwickelt wird.

Die zweite Gruppe bildet das sogenannte „Apokalypse-Album“ nach dem trecentesken Freskenzyklus von Giusto de Menabuoi im Baptisterium des Paduaner Doms. Zu dieser zusammenhängenden Serie gehören über 30 Blätter, die heute mehrheitlich in Form eines Albums in der Royal Library von Windsor Castle aufbewahrt werden.<sup>460</sup> Weitere Zeichnungen nach diesen Fresken fanden sich noch im Kunsthandel in Paris (Abb. 124)<sup>461</sup> und London (Abb. 125)<sup>462</sup> und im Privatbesitz in Genf (Abb. 126)<sup>463</sup> und Chur (Abb. 127).<sup>464</sup> Trotz dieser

---

London, 'Galleria Portatile'. *The Ralph Holland Collection*, 05.07.2013, S. 21, Nr. 235, m. Farbabb. (mit weiterer Literatur).

<sup>457</sup> Zu der nicht homogenen Gruppe siehe: Rearick 1976, S. 118-120, Nr. 76-78. – Saccomani 1980, S. 71-74. – Santagiustina Poniz 1981, S. 64-65. – Saccomani 1998, S. 591. – Rearick 2001, S. 146.

<sup>458</sup> Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 6716 u. GB 8485.

<sup>459</sup> Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1779 F, Feder in Braun und Spuren schwarzer Kreide auf leicht vergilbtem Papier, 248 x 432 mm. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, Nr. 471. – Rearick 1976, S. 119, Nr. 77. – Santagiustina Poniz 1981, S. 69, unter Anm. 21. – Rearick 2001, S. 146, Anm. 211.

<sup>460</sup> Das Album in Windsor Castle und weitere dazugehörige Zeichnungen besprach Martin Clayton (Head of Prints and Drawings, Royal Collection Trust): Clayton 2004, S. 315-332 (mit weiterer Literatur).

<sup>461</sup> Paris, Paul Prouté S.A., 1996, Nr. 1, Feder in Braun auf Papier, 400 x 248 mm. – Die Zeichnung zeigt den Engel, der dem hl. Johannes erscheint. – Katalog Paul Prouté S.A., Paris, *Dessins, estampes: catalogue "Véronèse"*, 1996, S. 4, Nr. 1, m. Abb. – Siehe die räumliche Lokalisierung der Szene im Freskenzyklus bei: Clayton 2004, S. 332, Scene 42 („*No drawing known.*“).

<sup>462</sup> Ehemals London, Colnaghi/Katrin Bellinger, 2010/2011. – Die Szene aus dem Apokalypse-Zyklus (Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, 393 x 266 mm) zeigt die Vision des Lammes auf dem Berg Sion. – Von der Galerie wurde ich um eine Einordnung des Blattes gebeten, die im Internet publiziert wurde. Mein Dank gilt Florian Härb für sein Interesse an meinem Kommentar (Herbst 2010). – Die Zeichnung tauchte 1987 im französischen Auktionshandel auf (Paris, Hotel Drouôt, 29.06.1987, Nr. 5), befand sich danach in Privatbesitz und gelangte 2010 in eine Auktion von Sotheby's. – Auktionskatalog Sotheby's London, *Old Master & British Drawings*, 06.07.2010, S. 21, Nr. 113, m. Farbabb.

<sup>463</sup> Genf, Sammlung Jean Bonna, Inv. Nr. s.n., Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, 329 x 252 mm. – Die Zeichnung mit einem der „Apokalyptischen Reiter“ konnte ich erstmals 2003 der apokalyptischen Serie (nach den Fresken von Giusto da Menabuoi) für Sotheby's London zuordnen und 2004 ausführlich für Colnaghi besprechen. – Auktionskatalog Sotheby's London, 09.07.2003, *Old Master Drawings*, S. 11, Nr. 4, m. Farbabb. – Ausstellungskatalog Colnaghi, Katrin Bellinger, *Master Drawings 2004*, S. 4, Nr. 1, m. Farbabb. – Siehe außerdem der jüngste Katalog der italienischen Zeichnungen in der Sammlung Jean Bonna: Strasser 2010, S. 110, Nr. 45, m. Farbabb.

<sup>464</sup> Chur, Sammlung Dr. Robert Landolt, Inv. Nr. nicht bekannt, Feder in Dunkelbraun auf weißem Papier, 210 x 262 mm. Die Zeichnung gehörte ursprünglich zur Sammlung von John B. Skippe (Lugt 1529b). – Die Darstellung ist ein Teil der Szene 15 (nach Clayton 2004, S. 323) des apokalyptischen Zyklus und zeigt den sechsten Engel mit der Posaune über den vier Engeln, die am großen Strom Euftrat gefesselt sind. Die Szene ist heute nur schwer in der Freskenabfolge Giusto de Menabuois zu finden; sie befindet sich in der oberen Wölbung des rechten kleinen Fensterbogens. – Vgl. Clayton 2004, S. 323, Scene 15. – Mein Dank gilt Dr. Robert Landolt (1913-2008) für sein wissenschaftliches Interesse an meinem Projekt und seine Einladung, die Campagnola-Zeichnungen im Original zu studieren (April 2006). – Aukt. Kat. Christie's 1958, S. 44, Nr. 55(B). – Eine frühe Landschaftszeichnung Campagnolas aus der Sammlung Dr. Robert Landolt wird im Katalogverzeichnis besprochen (**Kat. Nr. 58**).

neueren Funde scheint sich die Serie nicht vollständig erhalten zu haben. Wahrscheinlich handelte es sich um ein Auftragswerk, mit dem das künstlerische Erbe in Padua am Beispiel Menabuois dokumentiert werden sollte. Möglicherweise hätte das gesamte Konvolut als Vorlage für Druckgraphiken dienen solle, die aber nie erschienen. Diese retrospektive „archäologische“ Neuinterpretation mittelalterlicher Fresken ist zweifellos ein Sonderfall. Das Ensemble bietet auch als Datierungsgrundlage wichtige Anhaltspunkte für Campagnolas Figurenideal und lässt sich stilistisch seiner späten Malerei ab circa 1550 zuordnen.

Die dritte größere Werkgruppe bilden schließlich einige Figurenzeichnungen auf bläulichem Papier mit brauner Feder und verschiedenen Lavierungen, die zwar überwiegend Monatsdarstellungen zum Thema haben; ihre genaue ikonografische Bedeutung blieb jedoch bis heute ungeklärt. Die Gruppe hat sich – bis auf wenige Blätter in New York (Abb. 128, 129)<sup>465</sup> und Turin (Abb. 130)<sup>466</sup> – im Pariser Louvre erhalten und war aufgrund ihrer außergewöhnlichen Qualität vermutlich als mehrteiliges Sammlerstück für ein Album oder vielleicht sogar als gerahmte Bildfolge an der Wand gedacht.<sup>467</sup> Aufgrund ihres besonderen Charakters blieb auch die Autorschaft strittig. Doch wenn sich die Forschung diesen Szenen widmete, kam letztlich nur Campagnola als Zeichner ernsthaft in Frage. Für die Eigenhändigkeit spricht vor allem die gute Vergleichsmöglichkeit gegenüber weiteren, weniger zweifelhaften Blättern in dieser Technik. Darüber hinaus ist auch die Figurenbildung in einigen dieser Darstellungen überwiegend mit Domenicos Malerei ab dem fünften Jahrzehnt vereinbar. Die zeichnerischen Merkmale sprechen letztlich für eine Datierung der „blauen Serie“ ins mittlere sechste Jahrzehnt, an die sich wiederum Einzelblätter stilistisch angliedern lassen.

Nachdem Campagnolas Figurenzeichnungen ab circa 1540 verhältnismäßig zahlreich erhalten blieben, fallen Themen und Funktionen entsprechend unterschiedlich aus. Zunächst lassen sich Blätter herausheben, die mit großer Wahrscheinlichkeit als Entwürfe für Ölgemälde dienten und vornehmlich religiöse Historien behandeln. So entstanden neben der bereits zitierten „Moses-Szene“ (Abb. 103)<sup>468</sup>, die möglicherweise aus der Sammlung Benavides stammt, eine bisher unpublizierte Komposition mit der „Almosenspenden eines Heiligen an die Armen“ in

<sup>465</sup> New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 61: Feder in Braun, braun laviert, weiß gehöht, auf bläulichem Papier, 232 x 127 mm; Inv. Nr. IV, 62: Feder in Braun, braun laviert, weiß gehöht, auf bläulichem Papier, 231 x 121 mm. – Fairfax Murray 1905-1912, IV, s.p., Nr. 61 u. 62, m. Abb. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 129, Nr. 516, 517. – Py 2001, S. 61, Nr. 125.

<sup>466</sup> Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15297, Feder in Braun, braun laviert, weiß gehöht, auf ehemals bläulichem Papier, 250 x 588 mm. – Kat. Slg. Turin 1958, S. 20, Nr. 74, m. Abb. – Santagiustina Poniz 1981, S. 65, Anm. 36, Abb. 4. – Py 2001, S. 61-62, Nr. 127.

<sup>467</sup> Ein weiteres Blatt der Reihe findet sich im Verzeichnis von: Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 124, Nr. 413. – Die technischen und motivischen Angaben („*People fishing*“) deuten darauf hin, dass diese heute verlorene Zeichnung aus der Amsterdamer Sammlung N. Beets wohlmöglich die Vorlage für den Reproduktionsstich Tafel 9D (M. Corneille) im „*Recueil Jabach*“ war. Allerdings merkte das Forscherpaar an, dass es sich nur um die rechte Hälfte einer horizontalen Darstellung handelt, die durch Kopien und Nachstiche bekannt ist. Zu dieser Zeichnung siehe auch: Py 2001, S. 174, Nr. 715. – Bei einem weiteren Blatt, das die „Weinherstellung“ zeigt und im Auktionshandel auftauchte, handelt es sich um eine gleichseitige Kopie der Louvre-Zeichnung Inv. Nr. 4746, die im Zuge des „*Recueil Jabach*“ entstand. – Auktionskatalog Sotheby' London, *Old Master Drawings*, 08.11.2000, S. 11, Nr. 9, m. Abb. – Santagiustina Poniz 1981, S. 65, Anm. 34. – Py 2001, S. 61, Nr. 126.

<sup>468</sup> Santagiustina Poniz 1980, S. 148-149, Abb. 3, Anm. 20.

Privatbesitz (Abb. 131)<sup>469</sup> und die „Auferweckung des Lazarus“ im Londoner Auktionshandel (Abb. 132)<sup>470</sup> Ende der 1530er Jahre oder um 1540. Sie zeigen eine schlanke Figurenbildung und einen Gewandstil, wofür zwar Campagnolas Wettbewerbsbild von 1537 vorauszusetzen, aber noch nicht mit der neuen Manier der Fresken aus der Sala dei Giganti vergleichbar ist.

In die erste Hälfte des sechsten Jahrzehnts ist hingegen die zart quadrierte Darstellung mit „Jesus unter den Schriftgelehrten“ aus der Pierpont Morgan Library (Abb. 133)<sup>471</sup> einzuordnen, die sich in Erzählstil, Aufbau und Figurentypen eng mit „Christi Mahl im Haus des Pharisäers Simon“ (Abb. 115) und den ehemaligen Orgeltüren von 1552 verbinden lässt. Ein zweites Exemplar illustriert die breite Palette von Kompositionsmöglichkeiten für ein Altar- oder Andachtsbild, das Campagnola hier mit kontrolliertem und teilweise skizzenhaftem Strich entwirft. Die „Anbetungsszene“ des Auferstandenen aus München (Abb. 134)<sup>472</sup> ist in Linienführung, Figurenmotiven und Gewandstil eng mit der Strichzeichnung der lavierten Kontraktblätter für die Orgeltüren verwandt und daher auch zeitlich in deren Nähe anzusiedeln.<sup>473</sup>

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, dass Campagnolas Figurenkompositionen ab dem späten vierten Jahrzehnt auch in druckgraphische Unternehmungen mündeten, von denen heute allerdings nur wenige bekannt sind. Das konkreteste Beispiel liefert eine Zeichnung aus dem Londoner Victoria & Albert Museum (Abb. 135)<sup>474</sup>, nach der eine Szene in einem mehrteiligen Frontispiz geschnitten wurde, das eine 1539 veröffentlichte juristische Schrift von Marco Mantova Benavides schmückte.<sup>475</sup> Neben stilistischen Argumenten ist es sehr wahrscheinlich, dass Campagnola für die Titelblätter der Publikationen seines vielleicht wichtigsten Auftraggebers in diesem Jahr und 1541 Entwürfe für die kleinen Holzschnitte lieferte.<sup>476</sup> Ein anderes Blatt legt außerdem die Vermutung nahe, dass sich Campagnola in den späten 1540er und 1550er Jahren weiterhin mit der Druckgraphik beschäftigte – wenngleich aus dieser Zeit keine entsprechenden Werke bekannt sind. Einen Hinweis gibt zumindest eine Zeichnung aus

<sup>469</sup> Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, 147 x 246 mm. – Mein Dank gilt dem privaten Eigentümer für sein wissenschaftliches Interesse an meinem Projekt und die zur Verfügung gestellte digitale Fotografie sowie Nicolas Schwed (Paris) für die freundschaftliche Vermittlung (März 2013).

<sup>470</sup> London, Sotheby's, 10.07.2002, Nr. 82. – Das Blatt (Feder in Braun auf Papier, 235 x 345 mm; Provenienz: Jan Pietersz Zoomer (Lugt 1511); Constantin Raderschatt (Lugt 623) wurde mit Feder in Braun über einer schwach sichtbaren Quadrierung in roter Kreide ausgeführt. – Auktionskatalog Sotheby's London, *Old Master Drawings*, 10.07.2002, S. 10, Nr. 82, m. Farbbabb.

<sup>471</sup> New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 65, Feder in Braun über Quadrierung mit schwarzer Kreide auf cremefarbenem Papier, 154 x 430 mm. – Fairfax Murray 1905-1912, I, s.p., Nr. 65, m. Abb. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 129, Nr. 510. – Saccomani 1980, S. 73, Anm. 76, Abb. 14. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library zugänglich: <http://www.themorgan.org/drawings/item/141050>

<sup>472</sup> München, Staatlichen Graphischen Sammlung, Inv. Nr. 9620.

<sup>473</sup> Für Campagnolas größeren Entwurf für ein Fassadenfresko sei hier auf die von Mancini publizierte Zeichnung verwiesen. – Siehe dazu vorangehende Anm. 392.

<sup>474</sup> London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. CAI.598. – Saccomani 1980, S. 68-69, Anm. 55.

<sup>475</sup> Das Frontispiz von 1539 wurde von Saccomani abgebildet: Saccomani 1980, S. 69, Anm. 53, Abb. 6.

<sup>476</sup> Das Frontispiz von 1541 wurde von Saccomani ebenfalls mit Domenico Campagnola in Verbindung gebracht. Zu diesem hat sich zwar kein Teilentwurf erhalten, doch sein druckgraphischer Stil zeigt die enge Zusammengehörigkeit der beiden Holzschnitte, die überwiegend auf Campagnola als Erfinder schließen lässt und in einzelnen Figuren die aufkommende neue Manier zum Ausdruck bringt. Darüber hinaus verwies sie noch auf ein drittes Titelblatt, das aus dem Jahr 1541 stammt und nach Ansicht Saccomanis ebenfalls auf Campagnola zurückgehen dürfte. – Saccomani 1980, S. 68-69, Anm. 50, Abb. 5 sowie für das dritte Frontispiz: S. 69, Anm. 56.

dem Fitzwilliam Museum von Cambridge (Abb. 136)<sup>477</sup>, die eine bewegte Szene mit der Bundeslade darstellt. Sie veranschaulicht mit Hilfe eines Abklatsches, der mit brauner Feder ergänzt wurde ein gewisses Experimentieren in diesem Medium. Das schwer lesbare Blatt illustriert ein weiteres Mal Campagnolas markanten flüssigen Gewandstil, den man auf seine Malerei unter dem Einfluss der venezianischen Werke Giuseppe Portas und den neuen Zeitstil in Padua beziehen kann und der sich mit weiteren späteren Zeichnungen rund um die erste der oben genannten Werkgruppen verbinden lässt.

Bei den Zeichnungstypen ebenfalls selten anzutreffen sind sorgfältig und komplett ausgeführte Figurenkompositionen – sieht man vom Apokalypse-Album ab. Eines der interessantesten Beispiele ist der in seiner Zeichnungsversion wenig bekannte „Zinsgroschen“, der 2003 in New York auftauchte (Abb. 137, 257) und auf die Sammlungen Jabach und Crozat zurückgeht.<sup>478</sup> Beim hohen Ausführungsgrad des Blattes könnte man annehmen, dass der Künstler vielleicht eines seiner Gemälde wiedergab, das nach 1550 entstand oder ein für sich stehendes Sammlerstück zeichnete. Als dritte Möglichkeit käme noch die Funktion als Stichvorlage in Frage, denn immerhin wurde der „Zinsgroschen“ von Luca Bertelli nach der Erfindung Domenico Campagnolas gegenseitig reproduziert (Abb. 256).<sup>479</sup> Dieser Glücksfall der Erhaltung wirft unweigerlich die Frage auf, ob späte Zeichnungen dieser Qualität hauptsächlich für die druckgraphische Übertragung gedacht waren. Im Falle von Bertellis Radierung könnte man sogar vermuten, dass es eine Zusammenarbeit zwischen Campagnola und dem Stecher gab.<sup>480</sup> Eine weitere Besonderheit im zeichnerischen Werk Campagnolas nach 1540 sind die seltenen Studien von Einzelfiguren, die ihm nach motivischen und stilistischen Gesichtspunkten zuzuordnen sind. Die hier angeführten Beispiele aus den Uffizien (Abb. 138)<sup>481</sup>, dem British

<sup>477</sup> Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. PD.8-2009, Feder in Braun über schwarze Kreide auf Papier, 210 x 391 mm. – Die Provenienz der Zeichnung reicht bis zur Sammlung von Nicholas Lanier (Lugt 2885) und Sir Peter Lely (Lugt 2094) zurück. In neuerer Zeit gehört es dem 6th Lord Methuen (gest. 1994) in Corsham Court und gelangte danach in den Kunsthandel (London, Sotheby's, 03.07.1996, Nr. 31; London, Philips, 06.07.2000, Nr. 124, London, Philips, 09.07.2001, Nr. 120) und wurde schließlich 2009 dem Museum geschenkt. – Saccomani 1980, S. 77, unter Anm. 66. – Zur Zeichnung finden sich Angaben (ohne Abbildung) in der Online Datenbank des Museums: <http://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/177356>

<sup>478</sup> Erfreulicherweise konnte ich das Blatt nach seinem Auftauchen für die Auktion bei Sotheby's besprechen: New York, Sotheby's, 21.01.2003, Nr. 38 (Zeichnung und Radierung). Die technischen Daten zur Zeichnung: Feder in Braun über Spuren von schwarzer Kreide auf cremefarbenem Papier, 314 x 440 mm. – Auktionskatalog Sotheby's New York, *Old Master Drawings*, 21.01.2003, S. 34, Nr. 38, m. Farbbabb.

In der bisherigen Literatur blieb unerwähnt, dass es sich bei dieser Zeichnung um jenes Werk handelt, das bereits im Auktionskatalog der Sammlung Crozat (1741) als Vorlage für den Stich von Bertelli angeführt wurde. – Vgl. Py 2001, S. 174, Nr. 716.

<sup>479</sup> Ein Exemplar von Bertellis Radierung (ca. 340 x 426 mm; in die Platte links unten bezeichnet: „*Dominicus Campagnola inventor / Lucas Bertelius f.*“ sowie am unteren Kapitell einer Säule: „*Reddite, quae sunt Caesaris, Caesaris: et quae sunt Dei, Deo*“) ist in der Online Datenbank des British Museums zugänglich: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249609&partId=1&searchText=Luca+Bertelli&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249609&partId=1&searchText=Luca+Bertelli&page=1)

<sup>480</sup> Zu Luca Bertellis Stichen nach Domenico Campagnola sei hier noch auf den späteren Abschnitt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* verwiesen.

<sup>481</sup> „Hl. Katherina“, Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1775 F, Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, 137 x 198 mm. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, Nr. 469. – Rearick 1976, S. 121-122, Nr. 81. – Saccomani 1980, S. 71, Anm. 67

Museum (Abb. 139)<sup>482</sup> oder der Albertina (Abb. 140)<sup>483</sup> sind aufgrund der Figurenauffassung und der flüssig-teigigen Gewandmodellierung charakteristisch für Campagnolas Handschrift ab den späten 1540er Jahren und wären im malerischen Werkprozess ebenso vorstellbar wie als Skizze für seinen künstlerischen Ideenfundus, auf den er nach Bedarf zurückgriff.

Wenn man sich für die letzten rund zweieinhalb Jahrzehnte noch einen Überblick zur Ikonographie in den Figurenzeichnungen Campagnolas verschafft, geben einerseits die drei oben genannten Werkgruppen die thematischen Schwerpunkte vor. Darüber hinaus bietet sich an, auf die *Rarissima* in seiner späten Periode zu verweisen. Es sind grundsätzlich dominierende, meist christologische Figurenszenen, die noch eine höhere narrative Qualität besitzen und der Landschaftsanteil eher untergeordnet ist. Zu diesen gehört das unpublizierte ovale Blatt mit den „Lesenden Eremiten“ aus einer Privatsammlung (Kat. Nr. 230)<sup>484</sup>, das nicht als eigenständige Landschaft zu betrachten ist, sowie die erzählerische Zusammenkunft der „Heiligen Familie mit dem Johannesknaben“ aus Haarlem (Abb. 141)<sup>485</sup> oder auch die „Begegnung zwischen Christus und der Samariterin“ aus Paris (Abb. 142).<sup>486</sup> Vor allem das bisher nicht beachtete Pariser Blatt ist eine weitere zeichnerische Parallele zu Campagnolas Malerei nach 1550, die sich mit „Christi Mahl im Haus des Pharisäers Simon“ (Abb. 115) und der späteren „Schlüsselübergabe an Petrus“ (Abb. 117) gut illustrieren lässt.

Mythologische Inhalte finden sich in den beiden Jahrzehnten nach 1540 nur selten; nur wenige Blätter haben einen so hohen Ausführungsgrad, dass sie als autonome Sammlerwerke gelten können. Dazu gehören beispielsweise die Kallisto-Szenen nach Ovids Metamorphosen (Kat. Nr.

<sup>482</sup> „Die Allegorie Venedigs“, London, British Museum, Inv. Nr. SL,5236.79, Feder in Dunkelbraun auf leicht gebräuntem Papier, 164 x 222 mm. – Die bisher unveröffentlichte Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=718716&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=718716&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>483</sup> Wien, Albertina, Inv. Nr. 1468, Feder in Braun auf blaugrauem Papier, 180 x 169 mm. – Die traditionelle Zuschreibung der Zeichnung an Tizian ist seit Bartsch nachweisbar und setzte sich noch bis Hadeln fort. Tietze und Tietze-Conrat führten sie bereits in das *Œuvre* Campagnolas („*middle period*“) ein, dem sich auch später Santagiustina Poniz anschloss. – Bartsch 1794, S. 60, Nr. 2. – Hadeln 1924, S. 30, 54, Tafel 14. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 132, Nr. 559. – Santagiustina Poniz 1981, S. 66, Anm. 46. – Kat. Slg. Wien 1992–1997, Bd. II, S. 784, Inv. 1468, m. Abb. – Das Blatt ist in der Online Datenbank der Albertina zugänglich:

[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[1468\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[1468]&showtype=record)

<sup>484</sup> Nachdem das Verhältnis zwischen Figuren und Landschaft relativ ausgeglichen ist, wird das Blatt auch im vorliegenden Verzeichnis (**Kat. Nr. 230**) berücksichtigt. – Mein Dank gilt dem privaten Eigentümer für sein Interesse an meinem Projekt und die zur Verfügung gestellte digitale Fotografie sowie Nicolas Schwed für die freundschaftliche Vermittlung (März 2013).

<sup>485</sup> Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. D 18, Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, 201 x 332 mm. – Tuyl van Serooskerken 2000, S. 409, Nr. 428, m. Abb. – Das Werk aus Haarlem ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

<http://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/kunst/d-018-heilige-familie-met-johannes-de-doper-in-landschap>

Ergänzend siehe außerdem die Besprechung einer Zeichnung („Jahreszeitendarstellung“) aus dem University Art Museum in Princeton (Inv. Nr. x1946-82, **Kat. Nr. 169**).

<sup>486</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4784, Feder in Braun auf beigem Papier, 232 x 400 mm. – Das Werk stammt aus der Sammlung des Comte de Saint-Morys (1743-1795) und wird im Louvre seltsamerweise als Kopie nach Domenico Campagnola geführt. – Die Zeichnung dürfte unpubliziert sein, ist aber in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/7102-Le-Christ-et-la-Samaritaine>

84-88)<sup>487</sup> oder teilweise skizzenhafte Kompositionsentwürfe wie beispielsweise in London (Abb. 143)<sup>488</sup>, Stuttgart (Abb. 144)<sup>489</sup> und im amerikanischen Auktionshandel (Abb. 145).<sup>490</sup> Noch seltener sind rein profane Darstellungen – sieht man von den technisch aufwendigen Monatsbildern ab – bei denen Campagnola als zeichnender Chronist des zeitgenössischen Handwerks und der Landwirtschaft fassbar wird, wie die Blätter in Florenz (Abb. 146)<sup>491</sup> und Chatsworth zeigen (Abb. 147).<sup>492</sup> Das erste Exemplar ist sehr wahrscheinlich als autonome Zeichnung entstanden, die möglicherweise auch druckgraphischen Zwecken hätte dienen sollen; das zweite fungierte vermutlich als Entwurf für ein Deckenfresko, da es zu den Räumlichkeit eines Palazzo oder einer Villa passen würde.

Am Ende dieses Abschnittes sei noch die Frage nach Campagnola als Figurenzeichner in jenen letzten Jahren gestellt, in denen griffige Anhaltspunkte weitgehend fehlen. Das erhaltene Material deutet überwiegend darauf hin, dass man sich seine Handschrift möglicherweise relativ unverändert, ähnlich wie in den frühen und mittleren 1550er Jahren vorstellen sollte. In dieser Zeit dürfte die malerische Entwicklung Campagnolas auch längst zu einer größeren zeichnerischen Freiheit mit stärker aufgelösten Strukturen im Strichbild geführt haben, wie sie in manchen Entwürfen oder Ideenskizzen augenfällig wird. Zu diesen Exemplaren gehörten

<sup>487</sup> Die fünf Blätter befinden sich heute in folgenden Sammlungen: Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum; Paris, Louvre (2 Stück); Edinburgh, National Gallery of Scotland; Detroit, Detroit Institute of Arts. Für diese Reihe siehe **Kat. Nr. 84-88** im vorliegenden Verzeichnis.

<sup>488</sup> „Das Urteil des Midas vor einer Landschaft“, London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.838, Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, 262 x 398 mm. – Das Blatt ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716531&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716531&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>489</sup> Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C 1990-3781, Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, 212 x 334 mm. – Die mythologische Darstellung bezeichnete man als „Badende Nymphen, die den Tod Orpheus beklagen (?)“. – Kat. Slg. Stuttgart 1992, S. 105, Nr. E 38; dort als „Campagnola, Domenico (Nachfolger)“.

<sup>490</sup> Dallas, Heritage Auctions, 24.06.2016, Nr. 68072, Feder in Dunkelbraun über Spuren schwarzer Kreide auf cremefarbenem Papier, 133 x 165 mm. – Die bisher unbekannte Zeichnung zeigt Jason, der mit Hilfe von Medea einen der feuerspeienden kretischen Bullen bändigt.

Ich konnte das Blatt anhand digitaler Aufnahmen für Heritage Auctions besprechen und in das späte zeichnerische Œuvre von Campagnola einordnen. Die stilistischen Beobachtungen und Vergleiche finden sich in: Auktionskatalog Heritage Auctions, Dallas, *Fine European Art*, 24.06.2016, S. 61, Nr. 68072, m. Farbabb. – Mein Dank gilt Crispian Riley-Smith (Crispian Riley-Smith Fine Arts Ltd, Summergill) für die Bekanntmachung mit dem Blatt und sein Interesse an meiner Einschätzung (Dezember 2015).

Die Zeichnung tauchte in den darauffolgenden Monaten noch bei folgenden Auktionen auf: Alexandria (VA), The Potomack Company, 24.09.2016, Nr. 115. – New York, Christie’s, 24.01.2017, Nr 19.

<sup>491</sup> Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1786 F, Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, 254 x 421 mm. – Das Blatt zeigt die Herstellung von Rohseide in einem Gebäude auf dem Land. – Kat. Ausst. Vicenza 2005, S. 330, Nr. 78c, m. Farbabb. – Nach der Zeichnung entstand auch eine Aquatintaradierung von Andrea Scacciati 1766. Siehe dazu: Chiari 1982, S. 180, Nr. 223, m. Abb.

<sup>492</sup> Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 774 (241), Feder in Braun, braun laviert, auf weißem quadriertem Papier, 149 x 274 mm. – Das Blatt ist mit einigen runden Ausnehmungen am Rand zurechtgeschnitten, die insgesamt an einen Deckenspiegel denken lassen. In diesem werden zwei Männer gezeigt, die das Korn vor einem Gehöft dreschen und von einem Putto Hilfe erhalten. Das Werk wurde traditionell unter Tizian geführt, die Zuschreibung wurde allerdings angezweifelt. Jaffé ordnete den Entwurf Domenico Campagnola zu, was stilistisch eher überzeugt, wenngleich zweifelsfreie Blätter dieser Art von seiner Hand gänzlich fehlen. – Jaffé 1994, S. 68, Nr. 774, m. Farbabb. – Kat. Ausst. Vicenza 2005, S. 345, Nr. 90, m. Farbabb. (irrtümlich spiegelverkehrt); dort als „Cerchia di Domenico Campagnola (?)“.

vermutlich nicht nur flüchtig angelegte Figurenmotive wie in den Blättern in Oslo (Abb. 148)<sup>493</sup>, Haarlem (Abb. 149)<sup>494</sup> und Paris (Abb. 150)<sup>495</sup>, sondern auch ein Entwurf auf bläulichem Papier mit Lavierungen in New York (Abb. 151)<sup>496</sup> wie sie bereits sehr ähnlich in den Kontraktzeichnungen für die Orgeltüren von 1552 in Kopenhagen oder in den Monatsdarstellungen typisch waren. Der Landschaftsanteil ist in diesen Blättern entweder nicht vorhanden oder verschwindend gering, was einmal mehr verdeutlicht, dass Campagnolas späte Figurenzeichnungen zumeist einen Bezug zum malerischen Werkprozess nahelegen und nur selten als fertige Sammlerstücke gedacht waren.

Überblickt man das hier vorgestellte Künstlerœuvre, so wirkt es durchaus komplex in der Verwendung der malerischen Gattungen und ist eingebettet in den venezianischen Formenkanon des 16. Jahrhunderts. Nach welchen Kriterien Campagnola selbst seine Schwerpunkte setzte, ist nicht mehr rekonstruierbar. Erhaltung und Auftragslage verzerren gewiss das Bild. Aus heutiger Sicht erscheint er in der Malerei als Gelegenheitsarbeiter, gleichzeitig aber als wichtiger Mann aus der „zweiten Reihe“ hinter den ganz Großen, vor allem hinter Tizian. Es drängt sich die Annahme auf, dass das wichtigste wirtschaftliche Standbein seiner Kunstproduktion in der Druckgraphik und Zeichnung lag. Im kleinen Format konnte Campagnola sein eigentliches Talent entfalten. Indem er die Nische der Landschaftszeichnung für sich entdeckte, schuf er seine ganz persönliche Spezialisierung. Aber erst durch deren Etablierung als bildwürdige Gattung ist die Bezeichnung von Campagnola als erstem Hauptmeister – ja sogar Erfinder – der eigenständigen Landschaftszeichnung gerechtfertigt.

<sup>493</sup> Oslo, Nasjonalmuseet, Inv. Nr. NG.K&H.B.15202, Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, 165 x 126 mm. – Die bisher unbeachtete Skizze zeigt wahrscheinlich den „Evangelisten Markus“ in einer antikisierenden Säulenarchitektur. – Das Blatt ist in der Online Datenbank des Nationalmuseums vorhanden:

<http://samling.nasjonalmuseet.no/en/object/NG.K.H.B.15202>

<sup>494</sup> Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K II 83, Feder in Braun auf leicht gebräuntem Papier, 173 x 116 mm. – Das Blatt zeigt drei stehende Männer mit einem Schwert, die möglicherweise als Apostelgruppe mit Paulus gedacht waren. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 128, Nr. 480 (dort mit „K XX 83“ angeführt). – Santagiustina Poniz 1981, S. 67, Anm. 49. – Tuyl van Serooskerken 2000, S. 415, Nr. 439, m. Abb. – Das Werk aus Haarlem ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

<http://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/kunst/k-ii-083-drie-staande-mannen-van-wie-eeen-met-eeen-zwaard>

<sup>495</sup> Paris, Nicolas Schwed OMD sarl., März 2014, Nr. 2. – Die Ausführung der Zeichnung (Feder in Braun über Spuren schwarzer Kreide auf cremefarbenem Papier, 225 x 153 mm) ist wie bei den anderen Beispielen schwierig zu datieren. Die große technische Freiheit und die Bezüge zu anderen ähnlichen Blättern dürften aber zumindest für eine Entstehung nach 1550 sprechen. – Mein Dank gilt Nicolas Schwed, dem ich bei der Publikation der Zeichnung aus der ehemaligen Sammlung von Jonathan Richardson Senior (1667-1745) behilflich sein konnte (April/September 2012). – Kat. Ausst. Paris 2014 (2), s.p., Nr. 2, m. Farbbild.

<sup>496</sup> New York, W. M. Brady & Co., um 1993. – Die interessante Zeichnung (Feder in Braun, braun laviert, über Spuren von schwarzer Kreide auf Papier, 196 x 172 mm) zeigt „Susanna im Bade und die beiden Alten“ und tauchte 1992 im französischen Auktionshandel auf (Paris, Loudmer, 15.12.1992, Nr. 7). Danach gelangte sie in den Besitz von W.M. Brady & Co (New York) bis man sie schließlich an eine amerikanische Privatsammlung verkaufte (Jahr unbekannt), die möglicherweise nicht mehr der aktuelle Aufbewahrungsort ist. – Zur früheren Auktion in Paris: Auktionskatalog Loudmer Scp., Paris Drouot, *Dessins et tableaux anciens, Eventails, ceramiques, Revolution francaise, astrolabe, objets d'art, bel ameublement*, 15.12.1992, Nr. 7. – Mein Dank gilt Laura Bennett (W.M. Brady & Co., New York) für die zur Verfügung gestellten Angaben und die Fotoaufnahme (März 2015).

## **Campagnola als erster professioneller Landschaftszeichner**

Der Überblick des künstlerischen Œuvres hat bereits gezeigt, dass sich Campagnola für die unterschiedlichsten Genres und Techniken interessierte, deren Schwerpunkte im Laufe seines Lebens durchaus variieren. Die Druckgraphik hatte einen ersten Höhepunkt im Frühwerk – wahrscheinlich weil in diesem Bereich seine ursprüngliche Ausbildung lag. Erst Jahrzehnte später kam er – vielleicht aus wirtschaftlichen Gründen – wieder darauf zurück. Die Malerei scheint Zeit seines Lebens eine Profession gewesen zu sein, der er je nach Gelegenheit und Aufträgen nachkam, vieles davon ist verloren gegangen oder nur mangelhaft dokumentiert. Definiert man Campagnolas Bedeutung anhand dieser malerischen Hinterlassenschaft, so erscheint er als Künstler der Geistlichkeit, des niederen Adels und der Bürger in Padua und Venedig, der – als guter Kenner seiner Zeitgenossen – dennoch nie in die Liga der großen Meister aufsteigen konnte – mit einer Ausnahme: In seinen Landschaftszeichnungen. Diese waren so eindrucksvoll, dass Campagnola in diesem Metier sogar an Tizian heranreichte. So hatte also der mittelmäßige Maler aus Padua doch noch eine Nische am Kunstmarkt gefunden, wo er brillieren und sich einen Namen machen konnte.

Im folgenden Kapitel wird der Weg nachgezeichnet, den Campagnola als professioneller Landschaftszeichner einschlug. Schnell zeigt sich, dass dieser nicht geradlinig verlief und dass sich der Meister nicht in ein Korsett aus Bildtypen zwingen lässt. Bestenfalls können Schwerpunkte aufgezeigt werden, die für die einzelnen Jahrzehnte symptomatisch, aber nie alleine gültig sind. Daher muss stets das gesamte Œuvre entsprechend der erarbeiteten Kategorien durchforstet werden. Eine objektive Orientierung gelingt meist durch Campagnolas leicht zu dechiffrierende Anleihen bei der zeitgenössischen venezianischen Malerei.

### ***Spurensuche in der Malerei***

Überblickt man Domenico Campagnolas Malerei in ihrer Gesamtheit, wird schnell klar, dass landschaftliche Elemente darin eine untergeordnete Rolle spielen. Im Umkehrschluss ergibt sich daraus die Erkenntnis, dass die Tätigkeitsbereiche offenbar auch vom Künstler selbst getrennt aufgefasst wurden: Hier gemalte Historie – eventuell in landschaftlichem Ambiente – dort Landschaftszeichnung, zumeist mit autonomem, selten mit werkvorbereitendem Charakter.

Es wurde bereits festgestellt, dass Domenico in seiner frühen Ausbildung und Entwicklung von der Graphik ausging und die Malerei erst entsprechend der späteren Aufträge eine größere Rolle zu spielen begann. Aber gerade in diesem Zusammenhang stellt sich dem Bearbeiter die interessante Frage nach ersten Berührungspunkten zwischen Malerei und Zeichnung –

hauptsächlich, um die Weichenstellung in dem jungen Künstleroeuvre noch genauer definieren zu können.

Erinnert man sich an Marcantonio Michiels zeitgenössische Sammlungsnotizen, so werden 1537 im Hause von Marco Mantova Benavides „*Li paesi in tele grandi a guazzo, e li altri in fogli a penna sono de man de Domenego Campagnuola*“<sup>497</sup> beschrieben. Diese Erwähnung ist besonders wertvoll, weil sie beide Bereiche – Zeichnung und Malerei – in einem Satz gemeinsam nennt. Demnach hatte Campagnola dort nicht nur Landschaften mit der Feder auf Papier („*in fogli a penna*“) sondern auch Bilder größeren Formats mit „Deckfarben auf Leinwand“ ausgeführt.<sup>498</sup> Vergleicht man die technischen Angaben mit anderen Beschreibungen Michiels<sup>499</sup> wird deutlich, dass im Haus von Benavides keine Landschaften in klassischen Ölfarben auf Leinwand zu sehen waren, sondern Darstellungen in einer Gouache- oder Temperatechnik. An dieser Stelle verliert sich die Spurensuche für diese Werke leider bereits wieder im Dunkeln. Denn nach dem heutigen Kenntnisstand ist von Campagnola keine Landschaftsmalerei in exakt dieser Technik erhalten. Man könnte sich vorstellen, dass die großen Leinwände für Landschaftspanoramen geeignet waren, die vielleicht etwas flüchtiger als in der Ölmalerei ausgeführt waren und eine farblich matte, pastellartige Erscheinung besaßen, die in den Räumlichkeiten des Kunstsammlers ein kleineres Freskenfeld ersetzen konnten oder in Form von Friesen in eine Wandvertäfelung eingelassen waren.

Sieht man von einem landschaftlichen Ausblick auf die Stadt Padua im Wettbewerbsbild von 1537 ab, lassen sich dem Künstler nur drei Landschaftsgemälde mit Vordergrundfiguren zuweisen, die vermutlich Michiels Begriff der „*paesi*“ entsprechen. Waren es doch Kompositionen, die durch einen wohl größeren Landschaftsanteil mit mehr oder weniger bildbestimmenden, figürlichen Themen auffielen. Das autonome, figurenlose Landschaftsgemälde im kleineren oder mittleren Format fand dabei keine ausdrückliche Erwähnung. Somit lassen sich solche Exemplare auch nicht für Campagnola mit Gewissheit belegen. Die drei einzigen, heute erhaltenen gemalten Werke sprechen – im Gegensatz zu den vielen Zeichnungen – eher dagegen, dass sich der Künstler in den malerischen Techniken verbreitet dem Landschaftsthema gewidmet hatte. Zumindest lässt sich aber mit dem stilistisch ungleichen Trio

---

<sup>497</sup> Morelli 1800, S. 25. – Nach der Übersetzung Frimmels: „*Die großen Landschaften in Deckfarben auf Leinwand und die anderen auf Papier mit der Feder [gezeichneten] sind von der Hand des Domenico Campagnola.*“ – Frimmel 1888, S. 30 (Quellentext) / S. 31 (Dt. Übersetzung).

<sup>498</sup> Die deutsche Übersetzung blieb hier beim *terminus technicus* „*a guazzo*“ (*guazzo* = „Lache“) etwas vage, womit einerseits die Gouache gemeint sein kann – also die Maltechnik mit mehr oder weniger deckenden Wasserfarben, die in weiße Farbe eingedickt sind; andererseits könnte „*a guazzo*“ auch für die Verwendung von Temperafarben stehen, deren Pigmente mit einem Bindemittel (Leime, Wasser-Öl-Emulsion) gebunden werden. Im Gegensatz zur Übersetzung blieb Michiel in seinen technischen Angaben zu den Werken (und ihren Bildträgern) der verschiedenen Sammlungen recht genau, sei es aufgrund seiner persönlichen Beobachtungen oder der Hinweise seiner Experten Girolamo Campagnola und Andrea Riccio im Zusammenhang mit Padua.

<sup>499</sup> Weiter Stellen, in denen der Begriff verwendet, von Frimmel aber recht unterschiedlich übersetzt wurde: „*La palla a guazzo...*“ („Das Altarblatt, gemalt in Wasserfarben...“ – S. 26 / 27) – „...*, a guazzo...*“ („... in Leimfarbe...“ – S. 80 / 81) – „*Li quadretti ... piccoli a guazzo...*“ („Die Bildchen ... [ganz] klein in Gouachefarben...“ – S. 86 / 87) – „*La tela a guazzo...*“ („Das Guachegemälde auf Leinwand...“ – S. 94 / 95).

das „Frühe“ und das „Späte“ abgreifen. Hier sind einige typische Facetten von Campagnolas Auffassung enthalten, die auch einige seiner Zeichnungen charakterisieren.

Als frühestes Landschaftsgemälde wurde bereits im letzten Kapitel der „büßende hl. Hieronymus“ (Abb. 35, 36) aus dem italienischen Auktionshandel vorgestellt.<sup>500</sup> Die Komposition zeigt im baumreichen Vordergrund mit teilweise felsigem Terrain Campagnolas Vorliebe für eine detailreiche Beschreibung, wie sie in seinen ungefähr zeitgleichen Zeichnungen um 1517/1518 perfektioniert wurde. Darüber hinaus vermittelt der nach rechts hinten geführte Ausblick auf eine entfernte Stadt eine nur verhalten geöffnete Landschaft in venezianischer Tradition. Sie entspricht dem kulissenhaften Arrangieren des frühen 16. Jahrhunderts und verdeutlicht, dass Campagnola in seinen „ersten“ malerischen Versuchen auf einen bereits in der Zeichnung erlernten Raumtypus zurückgreift. Ebenso bleibt er bei der gleichen Figurenbildung wie in manchen Blättern aus diesen Jahren. Insgesamt setzte der junge Künstler auch in der Malerei auf die bewährten Darstellungsmöglichkeiten seiner zeitgleichen Zeichnungen und folgt damit den giorgionesken Strömungen in Venedig im zweiten Jahrzehnt.

Das zweite Werk ist eine weitere, weitgehend unbekannte Darstellung des hl. Hieronymus, die sich Campagnolas mittlerer Periode zuordnen lässt und sich heute im Allentown Art Museum in Amerika befindet (Öl/Lw., 44,5 x 36,2 cm, nicht bez., Abb. 152)<sup>501</sup>. Dort führt man es unter „Giovanni Battista Moroni (zugeschrieben), um 1520“, nachdem es ursprünglich für die Samuel H. Kress Collection als Werk des Moretto da Brescia erworben worden war.

Neben der landschaftlichen Bildlösung, die das signierte Finarte-Gemälde (Abb. 35, 36) und einzelne Zeichnungen bis circa 1530 voraussetzt, berechtigt vor allem die Ausführung der Eremitenfigur, von Campagnolas Autorschaft auszugehen. Für die farblich kontrastreiche und plastische Auffassung der Draperie dient das bereits besprochene Ölbild aus Philadelphia (Abb. 61) als erster Anknüpfungspunkt; für die Modellierung des nackten Oberkörpers und den atmosphärisch-beschatteten Kopf des Heiligen erweist sich die „Sacra Conversazione“ aus Bologna (Abb. 67) aus den frühen 1530er Jahren als beste Vergleichsmöglichkeit. Hier liefert besonders der Kopf des Josef die überzeugendste Analogie in der malerischen Auffassung.

Im verhältnismäßig kleinen Leinwandbild aus Allentown wird nachvollziehbar, dass Campagnola für ein „paese“ mit dem büßenden Eremiten das bewährte geschlossene Kompositionsschema der Giorgione-Zeit beibehält; gleichzeitig wandelt er die nahe Naturkulisse in eine mächtige, aber etwas unklar beleuchtete Felskulisse mit Baum, die seitlich auf einen Landschaftsprospekt blicken lässt: ein Fluss führt dort an einem Dorf vorbei in die Ferne, wo verblauende Bergkämme und ein bewegter Wolkenhimmel den schmalen Hintergrund

---

<sup>500</sup> Öl/Lw., 71 x 60 cm, rechts unten mit der Signatur auf einem *cartellino*: „DOMINICVS / CAMPAGNO...“ – Siehe auch das vorangehende Überblickskapitel.

<sup>501</sup> Allentown (PA), Allentown Art Museum of the Lehigh Valley, Gift of The Samuel H. Kress Foundation, Inv. Nr. K-190 (oder auch: Inv. Nr. 1960.012.000). – Das Werk ist in den Online Datenbanken der Kress Foundation und des Museums zugänglich: <http://www.kressfoundation.org/collection/ViewCollection.aspx?id=72&artistID=19570> ; <http://collections.allentownartmuseum.org/detail.php?term=Moroni&module=objects&type=keyword&x=0&y=0&kv=832&record=0&module=objects>

stimmungsvoll abschließen. Sieht man von Campagnolas Zeichnungen ab, erinnert die Bildlösung entfernt an Tizians nächtliche Szene mit dem Heiligen (Paris, Louvre)<sup>502</sup> um 1530/31, womit sich noch eine zusätzliche Orientierung für die Datierung des Werks in die erste Hälfte des vierten Jahrzehnts ergibt.<sup>503</sup>

Das dritte erhaltene Gemälde einer „Landschaft mit dem barmherzigen Samariter“ aus dem amerikanischen Lowe Art Museum (Abb. 152a)<sup>504</sup> ist von ähnlicher Größe und in Tempera auf Holz ausgeführt, womit es *nicht* Michiels technischen Angaben entspricht. Offenbar gab es für Campagnola keine besondere Präferenz in den malerischen Mitteln oder dem Bildträger. Die motivischen und stilistischen Merkmale lassen dabei aber keinen Zweifel an seiner Autorschaft. Die Darstellung gewährt zudem einen wertvollen Einblick in seine späte Landschaftsauffassung, die vom reifen Holzschnitt mit der „Wandernden Familie“ (Abb. 168)<sup>505</sup> oder den großen Überschaukompositionen in niederländischer Manier (Kat. Nr. 231, 232)<sup>506</sup> abgeleitet werden kann. Schlussendlich wird das Seherlebnis nur dieses eine Mal durch die Farbgebung in der Naturschilderung bereichert. Die christologische Szene erscheint als Repoussoir, lässt sich stilistisch in die 1540er Jahre einordnen und mit den gezeichneten Darstellungen aus dem Neuen Testament verbinden.<sup>507</sup>

Mit diesen malerischen Werken muss man sich heute leider begnügen, will man das Landschaftsthema in beinahe selbstständiger Form in Campagnolas Œuvre aufspüren. So gering und ernüchternd zwar die Anzahl ist, so nützlich sind die Darstellungsunterschiede zwischen den Entstehungsperioden, da sie mithelfen, die für die Zeichnung wichtigen Landschaftstypen ordnen und in ihrer stilistischen Entwicklung beurteilen zu können.

---

<sup>502</sup> Zu diesem Werk Tizians (Inv. Nr. 750, Öl/Lw., 80 x 102 cm) siehe: Humfrey 2007, S. 138, Nr. 89, m. Farbabb.

<sup>503</sup> Die Hieronymus-Darstellung aus Allentown fand kurze Erwähnung bei: Saccomani 2009, S. 365 (ohne Angaben zum Werk). Die Autorin verband das Bild mit einer von Campagnolas Friesfiguren in Grisaille in der Sala dei Giganti und ging daher von einer späteren Entstehung um 1540 aus.

<sup>504</sup> Coral Gables (FL), University of Miami, Lowe Art Museum, Gift of The Samuel H. Kress Foundation, Inv. Nr. K-1796 (oder auch: Inv. Nr. 61.035.00), 63,5 x 87,3 cm – Im Sammlungskatalog der Samuel H. Kress Foundation (1968) wurde das Gemälde als Werk Domenico Campagnolas geführt. Die Zuschreibung geht zurück auf Berenson (1957) und Roberto Longhi (schriftliche Korrespondenz). In den größeren malerischen Kontext des Künstlers ordnete es Saccomani (1998) ein, die eine Datierung ins sechste Jahrzehnt vorschlug. In jüngster Zeit besprach Michele Danieli das Landschaftsbild in der Ausstellung „Tiziano e la nascita del paesaggio moderno“ und sah dabei die Entstehungszeit ähnlich spät wie Saccomani um 1550-1555. – Berenson 1957, S. 51. – Rusk Shapley 1968, S. 191-192, K 1796, Abb. 443. – Saccomani 1998, S. 591, Abb. 670 (S. 598). – Kat. Ausst. Mailand 2012, S. 166-169, Nr. 32, m. Farbabb.

<sup>505</sup> Rosand – Muraro 1976, S. 162, Nr. 28, m. Abb.

<sup>506</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5526 u. 5527.

<sup>507</sup> Vgl. beispielsweise die Figurenauffassung in folgenden Zeichnungen: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1778 F (**Abb. 119**); London British Museum, Inv. Nr. SL,5237.142.

## **Figurenlose Landschaft, Skizze und Entwurf**

Als Michiel 1537 in der bereits bekannten Textstelle zwischen zwei künstlerischen Techniken für Campagnolas „*paesi*“ unterschied, wurden die auffälligen, große Malereien zuerst genannt und erst danach „*li altri in fogli a penna*“<sup>508</sup> als eine möglicherweise umfangreichere Gruppe, die man vielleicht als gerahmte Werke an der Wand oder verwahrt in einem Album präsentierte. Besondere ikonografische Angaben innerhalb dieser Erwähnung blieben aus, weil jene Darstellungen mit einem auffallenden oder ausschließlichen Landschaftsanteil in der Regel als „*paesi*“ wahrgenommen und zusammengefasst wurden. Michiel dürfte in diesem Moment auf ein Œuvre Campagnolas geblickt haben, das ungefähr die zwei Jahrzehnte zwischen 1517 und 1537 umfasste und bereits den größten Teils seines Repertoires enthielt. Er experimentierte intensiv mit neuen Landschaftstypen, die sich selbst genügten und mitunter ohne Figuren auskamen. Der Typus der nahsichtigen, aus wenigen Motiven bestehenden Darstellung stand im Mittelpunkt. Auf diesen Nucleus konnte Campagnola in seiner weiteren Entwicklung zurückgreifen.

Campagnolas zeichnerische Anfänge um 1515/1516 sind – wie bereits erwähnt – in einer verblüffenden stilistischen Nähe zu seinem Vater und künstlerischem Lehrmeister Giulio Campagnola zu sehen; das Ergebnis sind jene ersten eigenständigen, figurenlosen Landschaften, die man teilweise in der Forschung als nicht vereinbar mit seiner frühen Handschrift sah.<sup>509</sup> Dabei handelt es sich um die beiden außergewöhnlichen Darstellungen aus einer Pariser Privatsammlung (Kat. Nr. 34) und aus Rotterdam (Kat. Nr. 35)<sup>510</sup>, die beispielhaft zeigen, an welchen Vorbildern sich der gerade erst ausgebildete junge Künstler orientierte. Zum einen ist es Giorgione und der Giorgionismus: Dieser Einfluss kommt in den ländlich-idyllischen Motiven der *terra ferma* und in der subtilen Ausführung und Lichtgebung des angehenden Kupferstechers zum Ausdruck und war auch für Giulio Campagnola charakteristisch. Die Pariser Dorfsiedlung am ruhigen Wasserspiegel eines nahen Sees, der sich natürlich in das Gelände fügt, findet aber auch als stimmungsvolles Motiv in Tizians giorgionesker Periode um 1514/1516 ihren malerischen Niederschlag – allerdings nur im Bildhintergrund. In der allegorischen Darstellung der sogenannten „Irdischen und himmlischen Liebe“<sup>511</sup> wird der Ausblick hinter

<sup>508</sup> Vgl. vorangehende Anm. 497.

<sup>509</sup> Zu Campagnolas frühesten Jahren als Zeichner: Rearick 1976, S. 89-93, Nr. 50-54. – Oberhuber 1976, S. 113-120, Nr. 56-64. – Saccomani 1982, S. 81-88. – Rearick 2001, S. 54-58. – Saccomani 2004, S. 203-206.

Im Rahmen der Ausstellung zur Sammlung Ian Woodner in Washington (1995) lehnte Saccomani ihre ursprüngliche Einordnung der Blätter aus der Pariser Privatsammlung (Kat. Nr. 34) und Rotterdam (Inv. Nr. I-339, Kat. Nr. 35) – sowie: New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 59, Kat. Nr. 59) – in Domenicos früheste Jahre ab und sprach sich stattdessen für Spätwerke Giulios aus. – Kat. Ausst. Washington 1995, S. 150, 152. – Saccomani (2004) blieb bis in jüngste Zeit bei dieser Änderung. – Siehe außerdem: Kat. Ausst. Caen 2011, S. 124, unter Nr. 33. – Für Rearick (2001) stand hingegen Domenicos Autorschaft für das Pariser Blatt außer Zweifel. Darüber hinaus gab Gert Jan van der Sman die Rotterdamer Landschaft dem Künstler in seinen Anfängen. – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 84, Nr. II.12.

<sup>510</sup> Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-339.

<sup>511</sup> Rom, Galleria Borghese, Öl/Lw., 118 x 278 cm, Inv. Nr. 147. – Tizians Leinwandbild wird um 1514/1516 datiert. Siehe dazu: Kat. Ausst. Rom 1995. – Kat. Ausst. London 2003, S. 92-94, Nr. 10, m. Abb. – Humfrey 2007, S. 86, Nr. 46. – Brucher 2013, S. 317-323, Abb. 112. – Die Hintergrundlandschaft ist im Detail abgebildet in: Joannides 2001, S. 185-188, Abb. 166, Abb. Hintergrunddetail (S. 191). – Humfrey 2007, S. 86, Nr. 46, m. Abb. u. Detail des Hintergrunds.

dem Figurenpaar als subtile Landschaft gestaltet, die der Komposition räumliche Tiefe verleiht (Abb. 11). Es wäre naheliegend, Giulio Campagnola in der Rolle des Vermittlers solcher Motive zu sehen, stand er doch selbst als Stecher in engem Kontakt mit den venezianischen Meistern und ihren Bilderfindungen.

Darüber hinaus war auch die Landschaftskunst Albrecht Dürers und seines Kreises maßgeblich prägend für Campagnolas frühe Darstellungen, was beispielsweise in dem ebenfalls feinst ausgeführten Blatt aus Rotterdam zu beobachten ist (Kat. Nr. 35). In dieser Komposition wird eine giorgioneske Dorfansicht von mächtigen gestaffelten Gebirgshängen hinterfangen, deren Wald- und Architekturdetails und die abschließenden „weißen“ Bergkämme stark an Dürers Druckgraphik erinnern. Eine vergleichbare alpine Motivik mit elaborierter Binnenzeichnung der Naturelemente ist auch für das „Waldstück mit Ausblick“ in Florenz (Kat. Nr. 4)<sup>512</sup> charakteristisch. In seiner spektakulären Bildlösung und dem hohen Ausführungsgrad darf es als eines der frühesten reinen Landschaftsblätter gelten, die als autonome Werke und erste Sammlerstücke gedacht waren. Außerdem ist das Florentiner Blatt der „Eckstein“ für eine Reihe ähnlicher Darstellungen, bei denen ein Waldstück, eine Gruppe dichter Büsche oder sogar eine größere Felswand als natürlicher „Vorhang“ im Vorder- oder Mittelgrund gedacht sind und eine reizvolle diagonale Blickachse auf das seitliche Hinterland freigeben.<sup>513</sup> Das Kompositionsprinzip dieses Typus’ – das auch Campagnolas wenig später entstandenen gemalten „Hl. Hieronymus“ kennzeichnet – geht auf Giovanni Bellini (Abb. 153)<sup>514</sup> zurück und nimmt bereits die Neuerungen aus Tizians „Flucht nach Ägypten“ oder seinem „Ländlichem Konzert“ auf (Abb. 4, 5).<sup>515</sup>

Aus Campagnolas Frühwerk ist noch eine zweite Gruppe figurenloser Landschaften hervorzuheben, die sein Experimentieren mit dem seltenen Hochformat dokumentiert.<sup>516</sup> Auch für diese Reihe dürften wesentliche Impulse durch die Auseinandersetzung mit der Landschaftskunst nördlich der Alpen zustande gekommen sein. Zu den frühesten Exemplaren zählt die prächtige Gebirgsansicht mit Regenwolken in der Ferne aus Haarlem (Kat. Nr. 5)<sup>517</sup>

<sup>512</sup> Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1407 E.

<sup>513</sup> Vgl. für diesen Typus die variierten Kompositionen in: Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1503 (Kat. Nr. 10); Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1406 E (Kat. Nr. 47) oder Paris, Louvre, Inv. Nr. 5531 (Kat. Nr. 60).

<sup>514</sup> Das kulissenhafte Arrangieren eines nahen und detailliert geschilderten Waldstücks mit einem verhältnismäßig schmalen Hintergrundausblick zeigt sich vorbildhaft in Giovanni Bellinis „Ermordung des hl. Petrus Martyr“. Das Tafelbild wird heute in der National Gallery in London (Öl/Holz, 99,7 x 165,1 cm, Inv. Nr. NG812) aufbewahrt und entstand möglicherweise vor 1505. – Joannides 2001, S. 39, Abb. 26. – Mazzotta 2012, S. 67, Abb. 55. – Das Werk ist in der Online Datenbank der National Gallery zugänglich:

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-bellini-the-assassination-of-saint-peter-martyr>

Eine kleinere Version des Themas wurde noch von Bellinis Werkstatt ausgeführt. Sie befindet sich in der Courtauld Gallery in London (Öl/Holz, 68,1 x 100 cm, Inv. Nr. P.1947.LF.29) und zeigt auf der Rückseite die Jahreszahl 1509. – Das Werk ist in der Online Datenbank der Gallery zugänglich:

<http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/17f6bc64.html>

<sup>515</sup> Zu den beiden frühen Werken von Tizian siehe das vorangehende Überblickskapitel.

<sup>516</sup> Eine besondere Spezialisierung für das landschaftliche Hochformat entwickelte später Girolamo Muziano in seinen Federzeichnungen. – Siehe dazu das Kapitel *Girolamo Muziano: Ein Schüler Campagnolas?*

<sup>517</sup> Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 4.

oder die giorgioneske Dorfansicht aus den Uffizien (Kat. Nr. 13)<sup>518</sup>, die möglicherweise nach einer Vorlage Giulios entstand. Typisch für diese Kompositionen sind die betonten Vertikalen einzelner Bäume im vorderen Gelände, mit denen Campagnola die Eigenheiten des Hochformats und die Strukturierung des Tiefenraums bewältigte. Meist verwendete er die dünnen Bäume als natürliche Repoussoirs, mit denen das Nahe und Ferne miteinander in Beziehung gesetzt wird und beispielsweise eine entfernte Dorfsiedlung eine optische Rahmung erhält. In der weiteren Entwicklung bezog Domenico auch Stadtanlagen in die hochformatigen Landschaften ein, die in ihrem Detailreichtum noch etwas an die präzisen Hintergrundkulissen der Gemälde von Cima da Congeliano und Giovanni Bellini erinnern (Abb. 154).<sup>519</sup> In diesen seltenen Blättern zeichnete Campagnola entweder nach dem bisherigen Schema (Kat. Nr. 40)<sup>520</sup> oder er wählte eine Sonderform wie beispielsweise bei der leicht untersichtigen befestigten Stadt vor einem Gebirge mit aufgehender Sonne (Kat. Nr. 14)<sup>521</sup>. In diesem besonderen Fall erhebt sich vor der Architektur ein auffallend leeres und teilweise felsiges Terrain, aus dem ein größerer Bach herausströmt – ohne dass dabei sein weiterer Verlauf nachvollziehbar wäre.

In die dritte Werkgruppe bis circa 1520 fallen die meisten figurenlosen Zeichnungen Campagnolas. Es sind querformatige Ansichten von Dörfern als Hauptmotiv, die oft im entfernteren Gelände und idyllisch zwischen Bäumen dargestellt werden (Kat. Nr. 25, 26, 39, 43).<sup>522</sup> Der Vordergrund wird häufig als Geländekuppe mit Vegetationsdetails, einzelnen Steinen oder Felsterrain betont und erhält eine seitlich flankierende Busch- oder Baumgruppe als optischen Bezugspunkt, von dem eine diagonale Raumachse ausgeht, die den weiteren Geländeverlauf bestimmt. Das nahe Terrain bleibt dabei häufig leer und fungiert nur in bestimmten Fällen als Schauplatz für figürliche Szenen. Dieser Typus wird im nachfolgenden Kapitel besprochen.

Die Vorbilder für die vorliegenden Dorflandschaften sind schwer zu konkretisieren; bedeutend ist vor allem die Tatsache, dass Campagnola ihre Bildwürdigkeit erkannte und diese Motive bereits in seinen frühen Blättern nützte und variierte. Der unmittelbarste Ideengeber war vermutlich wiederum Giulio Campagnola, dessen zeichnerischen und druckgraphischen Lösungen bekanntlich eine eigenständige Verarbeitung der giorgionesken Landschaftsmotive zeigen. Gemäß der zeitgenössischen Strömungen verwendete Giulio seine Dorfprospekte teilweise für religiöse Figuren Themen oder führte sie in einem hohen Grad als selbstständige kupferstichartige Kompositionen aus, die als Sammlerstücke ebenso geeignet waren wie als

---

<sup>518</sup> Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1324 E.

<sup>519</sup> Vgl. beispielsweise die Architekturdetails in der „Madonna dell’arancio“ von Cima da Conegliano, die um 1496-1498 datiert wird und sich in Venedigs Gallerie dell’Accademia (Öl/Holz, 212 x 139 cm, Inv. Nr. 815) befindet. – Kat. Ausst. Congeliano 2010, S. 132-135, Nr. 19, m. Abb.

<sup>520</sup> Siehe beispielsweise folgende Zeichnung: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 475 P (**Kat. Nr. 40**).

<sup>521</sup> Privatsammlung, U.S.A.

<sup>522</sup> Siehe beispielsweise folgende Zeichnungen: London, British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.113 (**Kat. Nr. 43**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5537 (**Kat. Nr. 39**), Paris, Louvre, Inv. Nr. 5533 (**Kat. Nr. 26**) oder auch die Variante mit einer kleinen Figurenstaffage: Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 434 (**Kat. Nr. 25**).

eigenhändige Stichvorlage (Abb. 18).<sup>523</sup> Vor allem das ihm zugeschriebene Blatt aus den Uffizien (Abb. 21)<sup>524</sup> vereint einige Elemente, die Domenico für seinen Typus der Dorflandschaften übernahm und weiterentwickelte. Die motivischen und kompositorischen Anregungen könnte der junge Zeichner ebenso direkt bei Giorgione und Tizian gefunden haben.

Aus Giorgiones Frühwerk eignen sich beispielsweise die Hintergrundausschnitte der „Feuerprobe des Mose“ in Florenz (Abb. 155)<sup>525</sup> für Campagnolas Adaptierungen. Für die genaue Detailschilderung der Vegetations- und Geländemotive und den betont diagonalen Raumschnitt bietet vor allem die sogenannte „Allendale-Anbetung“ aus Washington (Abb. 2)<sup>526</sup> eines der wichtigsten, bis heute erhaltenen Vorbilder, zu denen weiters auch die Darstellung „Il Tramonto“ (Abb. 156)<sup>527</sup> zu zählen ist. Zweifellos kommt auch Giorgiones „Tempesta“ in der Accademia in Venedig (Abb. 3)<sup>528</sup> eine besondere Bedeutung zu. Interessanterweise lassen sich zwischen diesem – aus heutiger Sicht so sensationellem – Werk und Campagnolas frühen Kompositionen kaum Verbindungen erkennen, am ehesten kann es als allgemeingültiges Vorbild für die künstlerische Auffassung einer venezianischen Landschaft fungieren. Als konkretere Inspirationsquelle für die einzelnen Bildelemente könnte dagegen der weite Hintergrund der „Schlafenden Venus“ aus Dresden (Abb. 157)<sup>529</sup> dienen, der sich vor allem im rechten Bereich des Hintergrunds nur wenig von Campagnolas Dorfansichten unterscheidet.<sup>530</sup>

Mit einer möglichen direkten Orientierung an Tizians Malerei verhält es sich – wie bereits erwähnt – ähnlich. Neben dem erneuerten Bellini-Typus in der „Flucht nach Ägypten“ und einer lyrischen Dorfansicht wie im Hintergrund der „Himmlischen und Irdischen Liebe“ finden sich noch weitere Anknüpfungspunkte für den jungen Zeichner vor 1520.

Motivische und kompositorische Anleihen konnte Domenico wohl bereits aus Tizians frühem Fresko mit dem „Wunder des zornigen Sohnes“ aus dem Antonius-Zyklus (Abb. 7)<sup>531</sup> in der Scuola del Santo beziehen. Die hinterfangende Szenerie ist nicht nur in ihrer farblichen

<sup>523</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4648. – Zu dieser Zeichnung im Œuvre Giulios siehe das vorangehende Überblickskapitel.

<sup>524</sup> Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 463 P. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 505, Nr. 90, m. Farbabb. (S. 103) (mit weiterer Literatur). – Kat. Ausst. Oxford 2015, S. 74, Nr. 8, m. Farbabb. – Hope 2015, S. 41, Abb. 2.8.

<sup>525</sup> Florenz, Uffizien, Öl/Holz, 89 x 72 cm, Inv. Nr. 945, um 1496/1499. – Anderson 1996, S. 291, Abb. 6. – Kat. Ausst. Padua 2010, S. 220-222, Nr. VII.1, m. Abb. – Kat. Ausst. London 2016, S. 76, Nr. 16, m. Abb.

<sup>526</sup> Washington D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Öl/Holz, 90,8 x 110,5 cm, Inv. Nr. 1939.1.289. – Anderson 1996, S. 294-295, Abb. 52. – Kat. Ausst. Wien 2006, S. 116-118, Nr. 17, m. Abb. – Das Werk wird in der National Gallery of Art um 1505/1510 datiert und ist in der Online Datenbank zugänglich:

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.432.html>

<sup>527</sup> Das Gemälde lässt sich auch bezeichnen als „Landschaft mit den Hll. Rochus, Georg und Antonius Abbas“. Es befindet sich heute in der National Gallery von London (Öl/Lw., 73,3 x 91,4 cm, Inv. Nr. NG6307), wo es um 1506/1510 datiert wird. – Anderson 1996, S. 301, Abb. 113. – Kat. Ausst. Wien 2006, S. 160-162, Nr. 29, m. Abb. – Kat. Ausst. Mailand 2012, S. 60-63, m. Abb. – Kat. Ausst. London 2016, S. 83, Nr. 19, m. Abb. – Das Werk ist in der Online Datenbank der National Gallery zugänglich:

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgione-il-tramonto-the-sunset>

<sup>528</sup> Venedig, Gallerie dell'Accademia, Öl/Lw., 82 x 73 cm, Inv. Nr. 915. – Anderson 1996, S. 301-302, Abb. 108. – Kat. Ausst. Padua 2010, S. 222-224, Nr. VII.2, m. Abb. (mit weiterer Literatur). – Kat. Ausst. Mailand 2012, S. 64-67, m. Abb.

<sup>529</sup> Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Öl/Lw., 108,5 x 175 cm, Inv. Nr. 1722. – Anderson 1996, S. 307-309, Abb. 139. – Joannides 2001, S. 179-185, Abb. 156.

<sup>530</sup> Die engste Parallele zu Giorgiones Dorfdarstellung im Dresdner Bild ergibt sich zu Tizians „Noli me tangere“. – Siehe nachfolgende Anm. 534.

<sup>531</sup> Zum Fresko Tizians (340 x 207 cm), das zusammen mit den anderen Szenen der Antonius-Vita für 1511 dokumentiert ist: Joannides 2001, S. 110-114, Abb. 96, 97. – Humfrey 2007, S. 50, Nr. 15B.

Erscheinung ein Paradebeispiel für die giorgioneske Periode des Künstlers sondern auch die Einbettung der Architekturdetails in das leicht schwingende Gelände dürfte Eindruck auf den jungen Campagnola gemacht haben. Hinsichtlich der von ihm gerne verwendeten diagonalen Raumführung finden sich auch weitere Vorbilder in der Tizian zugeschriebenen Szene mit „Orpheus und Eurydike“ (Abb. 158)<sup>532</sup> oder der frühen „Taufe Christi“ (Abb. 159)<sup>533</sup> mit eingeschobenen Vegetationskulissen und dem betonten seitlichen Ausblick auf eine kleine Stadt. Für den Aufbau einer reinen Landschaft – die im Vordergrund mit einem einzelnen Baum strukturiert ist, von dem die tiefenräumliche Staffelung hin zu einer entfernten Dorfsiedlung ausgeht – würde sich sogar eine Komposition wie Tizians „Noli me tangere“ (Abb. 9)<sup>534</sup> eignen. Gemeinsam mit den übrigen Werkbeispielen Tizians dokumentiert diese Darstellung wesentliche Gestaltungsprinzipien der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhundert, die an Giorgiones Malerei anschließen und für Campagnola greifbar waren.

Am Ende dieser Übersicht zu den Typen der frühen selbständigen Landschaften sei noch auf zwei Sonderfälle verwiesen, die bereits Hinweise auf Campagnolas weitere Entwicklung enthalten: Dies ist zum einen die Dorflandschaft aus der New Yorker Shickman Gallery (Kat. Nr. 29)<sup>535</sup>, die durch ein aufgetürmtes, von Häusern besiedeltes Terrain als Hauptsubjekt charakterisiert wird. Die Komposition trägt hier auffällig phantastische Züge, die sich mit der bisherigen giorgionesken Manier nicht mehr zur Deckung bringen lassen. Möglicherweise kommen bei diesem seltsam aufgeworfenen und gleichsam dynamisch geneigten Gelände zusätzlich niederländische Anregungen zum Ausdruck. Den betont phantastischen Gesamtcharakter dieser Landschaft trifft man zwar in den frühen Jahren noch nicht so häufig an; folgerichtig handelt es sich um Anregungen für Campagnolas Bildlösungen ab circa 1530.<sup>536</sup> Dies gilt auch für den zweiten Sonderfall: Gemeint ist eine der vollkommensten Kompositionen aus den Uffizien (Kat. Nr. 48)<sup>537</sup>, die um 1517 zu datieren ist und in der man von einem nahen Baumpaar auf ein mächtiges Gebirge blickt, in dessen vorderste Berghänge sich eine größere Stadt schmiegt. Diese Darstellung verblüfft mit einem Panorama in leichter Überschau, wie es sonst nur in Campagnolas ersten Schaffensjahren, in der signierten „Landschaft mit Reiterschar“

<sup>532</sup> Bergamo, Accademia Carrara, Öl/Holz, 39,6 x 53 cm, Inv. Nr. 547 (oder: 81 LC 00179), um 1514 – Joannides 2001, S. 194-196, Abb. 174. – Humfrey 2007, S. 82, Nr. 42. – Kat. Ausst. Mailand 2012, S. 96-99, Nr. 14, m. Farbabb. (mit weiterer Literatur).

<sup>533</sup> Rom, Pinacoteca Capitolina, Öl/Holz, 115 x 89 cm, Inv. Nr. 41, um 1513/14. – Joannides 2001, S. 170-175, Abb. 151. – Humfrey 2007, S. 75, Nr. 35.

<sup>534</sup> Öl/Lw., 110,5 x 91,9 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. NG270. – Zu Tizians Leinwandbild, das vermutlich um 1513/14 entstand, siehe: Kat. Ausst. London 2003, S. 86, Nr. 7, m. Abb. – Humfrey 2007, S. 74, Nr. 34. – Brucher 2013, S. 241-249, Abb. 69.

<sup>535</sup> Das 1968 in der H. Shickman Gallery aufgetauchte Blatt (ehemals Sammlung Victor Bloch) dürfte Campagnola noch einmal eigenhändig wiederholt haben (Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 437, **Kat. Nr. 30**). Eine dritte Version (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 471 P, **Kat. Nr. X-43**) ist aufgrund der zeichnerischen Merkmale als Abschreibung einzustufen.

<sup>536</sup> Vgl. auch das unruhige und gleichsam wie auf einer Erdkugel gekrümmte Terrain für die Landschaft mit dem hl. Hieronymus (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 496 P, **Kat. Nr. 66**), die mehrmals kopiert wurde.

<sup>537</sup> Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1404 E.

(Kat. Nr. 6)<sup>538</sup> zu beobachten ist. Beide Lösungen wären ohne Dürers Druckgraphik undenkbar und belegen bereits Campagnolas Interesse an spektakulären Raumlösungen im Zuge seiner künftigen Spezialisierung auf großformatige autonome Landschaftszeichnungen; diese werden in den nachfolgenden Jahrzehnten zunehmend mit Vordergrundstaffage entwickelt. Die figurenlose Landschaft ist daher größtenteils dem Frühwerk und dessen experimentellem Charakter zuzuordnen.

Als Ecksteine für die selbstständige und figurenlos ausgeführte Komposition in den späteren Jahrzehnten ist um 1530 zunächst die stark beschnittene Stadtansicht an einem Fluss mit strahlender Sonne zu nennen, die ursprünglich von einer „wild-romantischen“ Kaskade links im Vordergrund als eigentlichem Hauptmotiv dominiert wurde (Kat. Nr. 67 u. Kat. Nr. X-110).<sup>539</sup> Dieses Blatt in Haarlem ist nach heutiger Materialkenntnis die einzige reine Landschaft gleichsam zwischen den beiden Jahrzehnten und kündigt stilistisch bereits die nachfolgenden reifen Holzschnitten an. Seine Ausführung lässt vielleicht sogar an einen druckgraphischen Entwurf denken. Die stilistische Nähe könnte aber ebenso für die exklusive Version eines gezeichneten Unikats sprechen, da solche großformatigen Blätter zunehmend nachgefragt wurden.

Für den Zeitraum zwischen 1540 und 1550 ist festzuhalten, dass Campagnola – wie bereits im vorausgehenden Jahrzehnt – nur in wenigen seiner Landschaften auf die menschliche Figur komplett verzichtete. Beispielsweise zählte in mancher Überschaulandschaft stärker der tiefenräumliche Gesamteindruck und nicht die belebende Staffage im näheren Gelände (Kat. Nr. 247).<sup>540</sup> Als späte Abwandlung der giorgionesken Dorflandschaften könnte man die prächtige Ruinendarstellung aus einer französischen Privatsammlung sehen (Kat. Nr. 137). Sie stellt das verfallene antikisierende Gemäuer noch näher als Sujet in den Mittelpunkt als es früher bei den bäuerlichen Häusergruppen der Fall war. Die Bildlösung ist daher ein klares Bekenntnis zur Kunst der römischen Schule und ihren Vermittlern in Padua wie beispielsweise Lambert Sustris, in dessen Freskenfries der Villa dei Vescovi dieser Typus für Campagnola verfügbar war (Abb. 80, 82). Wie eine Reprise der frühen Landschaften mit seitlicher Baum- und Buschgruppe wirkt hingegen ein weiteres Blatt aus Haarlem (Kat. Nr. 151)<sup>541</sup>, in dem stärkere Helldunkelkontraste zu Gunsten einer gesamtheitlich regelmäßigen und in manchen Bereichen schwingenden Linienführung vernachlässigt werden. Einmal mehr wird damit eine Zeichnung als Äquivalent eines technisch aufwendigeren Holzschnitts angesehen.

---

<sup>538</sup> London, British Museum, Inv. Nr. 1848,1125.10.

<sup>539</sup> Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 3. – Die heute verlorene linke Hälfte des Blattes mit der großen Kaskade zeigt eine Kopie in der Staatlichen Graphischen Sammlung von München (Inv. Nr. 3138, **Kat. Nr. X-110**). Diese Verbindung und die Rekonstruktionsmöglichkeit blieben bisher unentdeckt.

<sup>540</sup> London, Christie's, 04.07.1984, Nr. 2.

<sup>541</sup> Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 82.

Als Abschluss dieser Werkreihe mit späten reinen Landschaftskompositionen sei noch eine bisher nicht beachtete Zeichnung aus dem Auktionshaus Sotheby's angeführt (Kat. Nr. 196).<sup>542</sup> Es ist die spektakuläre Ansicht einer überaus phantastisch geformten Berg- und Tallandschaft, bei der schnell übersehen wird, dass kleinste Staffagefiguren in den linken Mittelgrund integriert wurden, um den Eindruck der beachtlichen Größenverhältnisse zwischen den teilweise überhängenden Geländeformationen und den Gebäuden noch zu steigern. Die Darstellung entstand in den späten 1540er Jahren oder nach 1550 lässt sich aber durch ihren betont phantastischen Charakter mit dem zuvor erwähnten Shickman-Blatt aus der Zeit um 1520 verklammern und illustriert Campagnolas intensive Verarbeitung niederländischer Strömungen in der Nachfolge Joachim Patinirs ab der Mitte des vierten Jahrzehnts.<sup>543</sup>

Wenn man vom zeichnerischen Ausloten der autonomen Landschaft spricht, stellt man sich zwangsläufig vollständig ausgeführte Blätter vor, die als eigenständige Sammlerstücke entstanden oder als detailgetreue Stichvorlagen. Doch wie sollten überhaupt – nach der heutigen Materialkenntnis – die verschiedenen Funktionen in den künstlerischen Anfängen differenziert werden? Ist Campagnola vielleicht auch mit Skizzen greifbar – oder lässt sich bei manchen Blättern auf ihre Funktion als Entwurf schließen?

Die Bezeichnung „Skizze“ trifft streng genommen nur für das Blatt aus der Pariser École (Kat. Nr. 17)<sup>544</sup> zu, das durch die Tatsache, dass es Figuren enthält, dem hier postulierten Typ nur zum Teil entspricht. Zwei rätselhafte Figuren werden vor einer Landschaft mit entferntem Weiler darstellt und entsprechen klar der giorgionesken Auffassung der Frühzeit. Links im Vordergrund ist ein Gebäude samt Vegetation nur mit wenigen geometrischen Strichen angedeutet; die eigentliche kleine Landschaft im Hintergrund besticht durch zart gesetzte Laubbäume als rahmende Motive eines Dorfes. Mit kräftigen, dynamischen Parallel- und Kreuzlagen ist das hügelige Gelände gezeichnet, das im vorderen Abschnitt skizzenhaft ausläuft. Insgesamt ist man überrascht, bei Domenico bereits um oder kurz vor 1517 ein solch spontanes und schöpferisches Blatt vorzufinden.<sup>545</sup>

Im übrigen Frühwerk beschränkt sich die skizzenhafte Ausführung lediglich auf einzelne Partien innerhalb der Darstellung. Dem zitierten Pariser Blatt kommt eine kleine Dorfansicht aus den Uffizien (Kat. Nr. 16)<sup>546</sup> im freieren Duktus noch am nächsten, womit sich auch die Frage stellt, ob es sich in einem solchen Fall um eine umfangreichere Ideenskizze für etwaige Holzschnitte handeln könnte. Größer angelegt, aber stilistisch von ähnlicher Qualität ist die Landschaft mit

---

<sup>542</sup> London, Sotheby's, 28.03.1968, Nr. 65.

<sup>543</sup> Zu den niederländischen Strömungen sei neben Zeichnungen wie der „Landschaft mit dem Raub der Europa“ (**Kat. Nr. 232**) ergänzend auch auf Campagnolas Landschaftsholzschnitt mit Johannes dem Täufer (**Abb. 166**) verwiesen. – Siehe dazu das nachfolgende Unterkapitel zur den späten druckgraphischen Umsetzungen..

<sup>544</sup> Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. E.B.A. n. 59, Recto.

<sup>545</sup> Auf dem Verso des Blattes, das vorbereitende Figurenstudien zur 1517 gestochenen „Enthauptung einer Heiligen (hl. Katherina?)“ zeigt, ist Campagnolas spontaner Federeinsatz noch eindrucksvoller zu beobachten.

<sup>546</sup> Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 476 P.

Figurenstaffage aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 25)<sup>547</sup>. Ihren Reiz vermittelt sie in einem überzeugend flüssigen Strich und in den ungestaltet belassenen und skizzenhaft modellierten Partien. Das zeichnerische Spiel mit loserem Strichfolgen für ausgesparte Geländeabschnitte, die heller beleuchtet sind und mit kräftigen dunklen Details und Schatten in der Landschaft kontrastieren, illustriert schließlich noch eine Ideenskizze aus dem Louvre (Kat. Nr. 26)<sup>548</sup>, bei der Campagnolas summarisches Lineament vermutlich durch Tizians Errungenschaften im Holzschnitt angeregt wurde.

Neben diesen spärlichen Spuren der freieren und skizzenhaften Federführung sind selbst für Campagnolas Anfänge erste Anzeichen zeichnerischer Routine und mangelnder Sorgfalt zu konstatieren. In der Dorfansicht aus dem Rijksmuseum (Kat. Nr. 18)<sup>549</sup>, deren Gelände- und Baumotive ohnehin etwas unglücklich mit der ländlichen Häuserarchitektur arrangiert sind, fällt zwar im vorderen Terrain ein energischer Einsatz mit der Zeichenfeder auf; dieser kann aber nicht über das etwas mechanische Schraffurensystem hinwegtäuschen. Ein Phänomen, das man eigentlich gewohnt ist, in späteren und in größeren Mengen produzierten Landschaften des Künstlers zu sehen. Mit diesen frühen qualitativen Schwankungen ist vermutlich auch eine kleine mit schwarzbrauner Tinte ausgeführte Werkgruppe zu verbinden, die man bisher als Kopien nach Domenico Campagnola ansah. Darin werden sieben Dorf- und Stadtdarstellungen vereint, die durch technische, stilistische und motivische Gemeinsamkeiten verbunden sind. Angesichts des auffällig kräftigen und zuweilen etwas sorglosen Strichsystems zweifelte man aber an Campagnolas Eigenhändigkeit.<sup>550</sup>

Indem nun der Nachweis erbracht ist, dass Campagnola mehr oder minder schnelle Ideenskizzen anfertigte, stellt sich nun die Frage nach dem Vorhandensein der nächsten Stufe der Werkvorbereitung – dem Entwurf.

Der Holzschnitt der „Sacra Conversazione“ von 1517 (Abb. 34)<sup>551</sup> ist dafür das wichtigste Beispiel und zeigt, wie groß die stilistische Nähe zwischen gedrucktem und gezeichnetem Strichbild ist. Daher wäre es naheliegend, die hochformatige Stadtansicht (Kat. Nr. 40)<sup>552</sup> oder die gleichmäßig ausgeführte Buschgruppe mit Blick auf ein Dorf (Kat. Nr. 47)<sup>553</sup> – beide aus den Uffizien – als Entwürfe in einen druckgraphischen Werkprozess einzuordnen. Allerdings ist in solchen Fällen nicht ausgeschlossen, dass Domenico gleichzeitig nach einem exklusiven Unikat strebte, das auch ein graphisches Äquivalent zum Hochdruck darstellte. Denn innerhalb von Campagnolas selbstständigen Landschaftszeichnungen vor 1520 tendiert man eher dazu, die meisten Blätter als fertige Stücke ohne Entwurfsfunktion einzustufen.

---

<sup>547</sup> Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 434.

<sup>548</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5533.

<sup>549</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-T-1958-132.

<sup>550</sup> Die Besprechung dieser Werkgruppe findet sich in **Kat. Nr. 51** (ehemals Sammlung J. Q. van Regteren van Altena).

<sup>551</sup> Dreyer 1971, S. 57, Nr. 32, m. Abb. – Rosand–Muraro 1976, S. 132, Nr. 18, m. Abb. – Santagiustina Poniz 1979, S. 315, Nr. 19. – Kat. Ausst. London 1983, S. 327, P25, m. Abb. – Kat. Slg. Paris 1999, S. 397, 399, Nr. 732, m. Abb.

<sup>552</sup> Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 475 P.

<sup>553</sup> Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1406 E.

Einen Sonderfall bilden in diesem Kontext die Zeichnungen mit einzelnen Bäumen und ihren üppigen Laubkronen, die sogar später um 1530 nochmals im Werk Campagnolas auftauchen wie beispielsweise in einem prächtigen Blatt aus dem Victoria and Albert Museum (Kat. Nr. 45).<sup>554</sup> Das hier sichtbare, regelmäßige Strichbild würde sich ebenfalls für eine Übertragung in den Holzschnitt eignen. Eine solche Verwendung im Druck ist allerdings nicht bekannt. In diesem Medium dürfte es daher für ein solches Einzelmotiv keine allgemeine Wertschätzung gegeben haben. Plausibler erscheint die Annahme, dass Campagnola hier ausführlichere Studien anfertigte – angeregt durch Tizians neuen Stil in Darstellungen wie dem „Opfer Abrahams“ – um das naturalistische Einzelmotiv zu verinnerlichen. Besonders in einem bislang unbekanntem Fall entwickelte Campagnola eine erstaunliche Nähe zum Naturobjekt wie man sie ihm nur in seinen frühen Jahren zutrauen kann. Gemeint ist damit ein Blatt aus dem Auktionshandel, das einen Baum auf einen Felsen wachsend zeigt (Kat. Nr. 44).<sup>555</sup> In weiterer Folge wäre die Baumstudie möglicherweise für den Vordergrund einer autonomen Zeichnung adaptiert worden; ebenso käme eine Umsetzung in einen druckgraphischen Entwurf in Frage (Kat. Nr. 41).<sup>556</sup>

Der Überblick zur reinen Landschaft sei mit einer losen Gruppe abgeschlossen, die im vorliegenden Werkverzeichnis erstmals zusammengestellt wird. Sie versteht sich als Versuch, mit dem erhaltenen Material die Existenz von Skizzen auch in späteren Perioden nachzuweisen. Die Werkreihe ist im Kern überwiegend kleineren Formats, dürfte sich über das vierte Jahrzehnt verteilen und entstand mit seinen spätesten Exemplaren vermutlich um 1540 (Kat. Nr. 102, 105).<sup>557</sup> Für diese Blätter ist ein teilweise recht offenes und immer wieder regelmäßiges Strichgefüge charakteristisch, das – wie schon in der Zeit vor 1520 – die engen zeichnerischen Parallelen dokumentiert. Außerdem zeigen sie auch einige Partien, die überraschend flott und teilweise skizzenhaft umgesetzt sind. Wie überhaupt der Grad der Ausführung in den nicht sehr großen Kompositionen verbreitet unvollständig ist und nicht durch sorgfältige Ausführung besticht. Die stilistischen und motivischen Merkmale berechtigen dazu, die Autorschaft Campagnolas anzunehmen, der zweifellos auch in den fortgeschrittenen und späten Perioden auf Ideenskizzen oder Teilentwürfe zurückgriff. Die zeichnerische Qualität ist in diesen

<sup>554</sup> London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. Dyce 567. – Zu einer erweiterten Reihe lassen sich noch folgende Zeichnungen zählen: Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. Nr. D. 2269 (**Kat. Nr. 46**); London, Sotheby's, 01.07.1971, Nr. 4 (**Kat. Nr. 44**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 123 (**Kat. Nr. 42**); London, British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.113 (**Kat. Nr. 43**). – Zu den Blättern dieses Typus um 1530 gehören: Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1998.56 (**Kat. Nr. 68**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4769 (**Kat. Nr. 69**).

<sup>555</sup> London, Sotheby's, 01.07.1971, Nr. 4.

<sup>556</sup> London, Sotheby's, 15.06.1983, Nr. 24.

<sup>557</sup> Mailand, Finarte, 04.12.1986, Nr. 36 – Cape Town, Iziko Museums of South Africa, Inv. Nr. 322 – Zu der erweiterten losen Werkgruppe zählen außerdem folgende Zeichnungen: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5593 u. 5545 (**Kat. Nr. 101, 116**); New York, Mia N. Weiner, Herbst 1988, Nr. 5 (**Kat. Nr. 103**); Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C 90/3696 (**Kat. Nr. 104**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16063 (**Kat. Nr. 106**); Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 4770 u. RL 4773 (**Kat. Nr. 107, 115**); Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4611, 4602 u. 4608 (**Kat. Nr. 108, 109, 118**); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1982.34 (**Kat. Nr. 110**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4766 (**Kat. Nr. 111**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 762 (261) (**Kat. Nr. 112**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 8 (**Kat. Nr. 113**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1633 (**Kat. Nr. 114**); Oslo, Nationalgalerie, Inv. Nr. NG.K&H.B. 15203 (**Kat. Nr. 117**); Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 2093 (**Kat. Nr. 119**).

Darstellungen jedoch schwankend und mit den elaborierten fertigen Landschaftsblättern nicht vergleichbar.

Dieser Aspekt bei Campagnola als reifem Spezialisten entspricht zweifellos nicht den üblichen Sehgewohnheiten und ist nur schwer greifbar, lässt sich aber auch an weiteren Einzelblättern zeigen. Herausragend ist die ovale Komposition einer Flusslandschaft mit einem kleinen Wehr in Windsor Castle (Kat. Nr. 167)<sup>558</sup>, die vielleicht sogar eine Freskomalerei der 1540er Jahre vorbereitete, oder die delikate Skizze eines Weilers an einem Gewässer aus Oslo (Kat. Nr. 117)<sup>559</sup>, die mit erstaunlich wenigen Strichen angelegt ist und der Ansicht so etwas wie Luftigkeit verleiht.

Campagnolas Experiment mit der reinen Landschaft lässt sich für seine späte Zeit kaum noch nachweisen. Erwähnenswert ist allerdings die flüssig angelegte Ruinenkomposition auf blauem Papier aus dem Louvre (Kat. Nr. 125)<sup>560</sup>, die er möglicherweise als Ideenblatt nützte; wie auch die Baumgruppe mit einem Ausblick auf ein Dorf aus der Collection Frits Lugt (Kat. Nr. 152)<sup>561</sup>, die er ebenfalls auf blauem Grund anlegte. Sie ist nur in den Hauptmotiven sorgfältig ausgeführt und dürfte daher ebenfalls nicht als selbstständiges Sammlerwerk in Frage gekommen sein.

Die zusammengestellten Beispiele vermitteln den Eindruck, in ihrem Erscheinungsbild als figurenlose Landschaft und in ihrer Funktion von der Skizze über den Entwurf bis zum eigenständigen Verkaufsprodukt zu oszillieren. Klare Grenzen lassen sich nicht ziehen, die Typen nicht eindeutig festlegen. Selbst wenn der Schwerpunkt der Erhaltung im Bereich des Frühwerks liegt, beweisen später zu datierende Blätter, dass Variabilität und Vielfalt erhalten bleiben.

### ***Bewahrer der Tradition: Landschaft und Figur***

Die Druckgraphik von 1517/1518 dokumentierte eindrucksvoll, dass Campagnola zu Beginn seiner künstlerischen Entwicklung religiöse Historien und profane Sujets bevorzugte, die der Landschaft nur wenig Platz ließen. Die gewählten Kompositionen richteten sich im Wesentlichen nach der zeitgenössischen Malerei und ihren Neuerungen. Dazu gehörten vorwiegend venezianische Themen mit Heiligen, seltener auch christologische Szenen. In den jüngsten Strömungen waren auch vermehrt Bildthemen gefragt, die aus der antiken Literatur oder den

---

<sup>558</sup> Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 4771. – Die Landschaft ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/1/collection/904771/a-landscape-with-a-stream>

<sup>559</sup> Oslo, Nationalgalerie, Inv. Nr. NG.K&H.B. 15203. – Die unpublizierte Zeichnung findet sich in der Online Datenbank des Museums:

<http://samling.nasjonalmuseet.no/no/object/NG.K.H.B.15203>.

<sup>560</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4779. – Die wenig beachtete Zeichnung aus dem Louvre findet sich in der Online Datenbank des Museums:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/5/7097-Edifice-ruine-dans-un-paysage-max>.

<sup>561</sup> Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 7218.

pastoralen Texten des 15. und frühen 16. Jahrhunderts stammten und für die bildende Kunst entdeckt wurden. In der Zeit Giorgiones und des jungen Tizian zeigte man daher oft Figurenszenen mit komplexem, erzählerischem Gehalt, die meist in enger Verbindung mit ihrer landschaftlichen Umgebung standen. Manchmal wurden auch Sujets verbildlicht, die bis heute nicht benannt werden können. Ihre rätselhafte Ikonographie in Kombination mit einer Landschaft sind ebenfalls symptomatisch für Giorgione und seine Nachfolge. Für diese Darstellungen verwendete man verbreitet ein mittleres bis kleines Gemäldeformat. In der Druckgraphik und Zeichnung fielen die Blätter technisch bedingt noch kleiner aus, wurden aber für die stimmungsvollen Szenen dennoch kongenial genützt.

In Campagnolas Zeichnungen bis circa 1520 spielt das Figurenmotiv vor einem mehr oder weniger ausführlichen Landschaftshintergrund noch eine untergeordnete Rolle. Denn quantitativ dominieren in dieser Zeit die mit Architekturen angereicherten selbständigen oder reinen Landschaftsdarstellungen. Sieht man von Campagnolas „einmaligem“ Interesse für die mantegnesken Motive eines Bacchanals vor einem waldigen „Vorhang“ ab, zeigen seine ersten eigenständigen Zeichnungen sowohl traditionelle als auch moderne Figurentypen. Als bevorzugtes Sujet kann die verbreitete Darstellung des hl. Hieronymus gelten, dessen Büsserszene in unterschiedlichen Landschaften platziert werden konnte. Der religiöse Inhalt stand dabei traditionell im Vordergrund und bot gleichzeitig die Möglichkeit, für die den Heiligen umgebende „Wildnis“ Anleihen entweder bei Albrecht Dürer zu nehmen (Kat. Nr. 3)<sup>562</sup> oder ihren Charakter stärker der Landschaft der *terra ferma* anzupassen (Kat. Nr. 11, 24).<sup>563</sup>

Campagnolas Figurendarstellung in der Landschaft beginnt mit einem innovativen Blatt, das ihn ganz am Puls der Zeit zeigt: die subtile Entwurfszeichnung der „Liegenden Nympe“ (Kat. Nr. 2)<sup>564</sup> entstand für den ungleich kontrastreicheren Kupferstich von 1517, der zu den wichtigsten Varianten dieses Typus in der venezianischen Kunst gehört und wohlmöglich Palma Vecchio bei seinen gemalten Versionen beeinflusste. In die weitere giorgioneske Entwicklung reihen sich die beiden Blätter mit den lagernden und knienden Knaben aus London und Wien (Kat. Nr. 19, 20) ein.<sup>565</sup> Ihre teilweise skizzenhaften Qualitäten sind außergewöhnlich und dokumentieren Campagnolas intensive Auseinandersetzung mit prominenten Vordergrundfiguren, die zu weiteren, möglicherweise selbst erfundenen Motiven führt. Da aufgrund der Skizzenhaftigkeit auf erklärende Details oder Attribute verzichtet wurde, ist eine genaue ikonographische Bestimmung meist unmöglich.

---

<sup>562</sup> Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 13567.

<sup>563</sup> Vgl. die beiden Darstellungen: London, Christie's, 02.07.1991, Nr. 75; Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 8504.

<sup>564</sup> London, British Museum, Inv. Nr. 1896,0602.1.

<sup>565</sup> London, British Museum, Inv. Nr. Cracherode Ff,1.65; Wien, Albertina, Inv. Nr. 24364.

In Domenicos früher giorgionesker Phase sind besonders die vier signierten Zeichnungen aus London, Washington und Weimar als eigene Werkgruppe hervorzuheben (Kat. Nr. 6, 21-23).<sup>566</sup> Sie lässt sich nicht nur durch die höchstwahrscheinlich eigenhändige Signatur zusammenschließen sondern auch durch ein hohes Maß an figürlicher Erzählung, die in drei der vier Kompositionen vermittelt wird. Ein abweichendes Erscheinungsbild besitzt die Darstellung mit den Reitern an einer Meeresbucht nach dem Vorbild Dürers (Kat. Nr. 6) und definiert bereits eine Vorstufe der Panoramalandschaft, in der die Figuren zur Staffage werden. Die restlichen drei Sujets sind vor allem in der pastoralen Bildwelt der Giorgione-Nachfolge verwurzelt oder decken – wie schon im Falle der Hieronymus-Varianten – den ikonographisch konservativeren Bereich ab. Dabei ist die „Stigmatisation des hl. Franziskus“ (Kat. Nr. 23) für die venezianische Ikonographie eher ungewöhnlich und dürfte sich ebenfalls an nördlich der Alpen entstandenen Bildtypen orientieren.<sup>567</sup> Interessanterweise geht Campagnolas Version Tizians Neuformulierung des Themas im Holzschnitt um einige Jahre voraus.<sup>568</sup> Ganz offensichtlich waren diese vier Zeichnungen – neben anderen heute nicht mehr erhaltenen signierten Blättern – als exklusive Unikate gedacht, die sich von den mehrfach aufgelegten Stichen abheben und ein gängiges Motivrepertoire abdecken sollten. Ihr hoher Ausführungsgrad und die auffällige Signatur – sehr ähnlich zu den *cartellini* in den Druckgraphiken der Jahre 1517/1518 oder auch zu Giulios Signatur in dessen vorausgehenden Stichen – lassen vermuten, dass Domenico solche Werke als Auftrags- oder Präsentationsarbeiten und seine Signatur als Markenzeichen beim Sammlerpublikum bekannt machen wollte.<sup>569</sup> Aufgrund ihrer kompositorischen und stilistischen Unterschiede ist allerdings anzunehmen, dass die vier Blätter nicht zur gleichen Zeit entstanden und der auffällige Namenszug im Bereich des Himmels nicht *a priori* intendiert war. Wohl möglich, dass der Künstler vor allem dem Wunsch eines zahlenden Kunden entsprach, die Authentizität des Werkes mit der Signatur zu bestätigen und es mit seinem Namen zu veredeln.<sup>570</sup> Der große Maßstab der Figuren und ihre Präsenz im Landschaftsvordergrund

<sup>566</sup> London, British Museum, Inv. Nr. 1848,1125.10 und Inv. Nr. 1895,0915.836; Washington D.C., National Gallery of Art, Rosenwald Collection, Inv. Nr. 1950.20.1; Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv. Nr. KK 9177.

<sup>567</sup> Möglicherweise sind die Vorläufer für Campagnolas ausgefallenes Blatt in den niederländischen Darstellungen in der Nachfolge Jan van Eycks zu sehen. Sie zeigen die Figurenszene meist vor oder in einem größeren Landschaftsprospekt. Als Beispiel eignet sich die „Stigmatisation des hl. Franziskus“ (um 1500) vom Meister von Hoogstraeten (Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. 1617). Auf die grundsätzliche Bildlösung greift etwas später noch Joos van Cleve in der Lunette seines Altars mit der „Beweinung Christ“ zurück, der um 1520 entstand und sich heute in Paris (Louvre, Inv. Nr. Inv. 1996) befindet. Was die Betonung der Landschaft für das Heiligenthema betrifft, käme aber ebenso eine Anregung aus der Donauschule in Frage; exemplarisch kommt dies in der kleinformatigen „Stigmatisation des hl. Franziskus“ von Albrecht Altdorfer zum Ausdruck, die zusammen mit dem Pendant, der „Buße des hl. Hieronymus“ 1507 entstand und sich heute in der Berliner Gemäldegalerie (Inv. Nr. 638) befindet.

<sup>568</sup> Zu Tizians späterer Darstellung im Holzschnitt: Dreyer 1971, S. 50-51, Nr. 18, m. Abb. – Rosand–Muraro 1976, S. 150, Nr. 23, m. Abb. – Siehe außerdem das hochformatige Gemälde mit der Stigmatisation des Heiligen aus dem Museo regionale Agostino Pepoli in Trapani (Öl/Lw., 280 x 190 cm, Inv. Nr. unbekannt), das Humfrey im Werkkatalog Tizians um 1525 datierte. – Humfrey 2007, S. 130, Nr. 81.

<sup>569</sup> Vgl. die Einschätzungen von Oberhuber und Rearick oder auch die zusammenfassenden Beobachtungen zur Signatur und den vier Blättern anhand der Darstellung mit den „Zwei jungen Männern“ in der jüngsten Ausstellung zur Giorgione-Zeit: Kat. Ausst. Paris 1993, S. 514, Nr. 107. – Rearick 2001, S. 55, 56, 58. – Kat. Ausst. London 2016, S. 95, Nr. 26.

<sup>570</sup> Vgl. zu diesem Aspekt auch: Rearick 2001, S. 55-56.

lassen sich von Domenicos Druckgraphik ableiten und sind in dieser Form in den nachfolgenden Jahrzehnten nur noch selten zu beobachten.

Zunächst hat sich aber die giorgioneske Phase in weiteren Darstellungen fortgesetzt, die erneut religiöse und profane Erzählungen zum Inhalt hatten. Noch enger mit dem signierten Quartett verbunden ist die „Taufe Christi“ aus New York (Kat. Nr. 62)<sup>571</sup>, bei der die landschaftliche Idylle gleichberechtigt zum skizzenhaften Figurenpaar geschildert wird. Mit großer Dramatik inszenierte Domenico hingegen den „schlafenden Christus im Sturm“ aus Uppsala (Kat. Nr. 61).<sup>572</sup> Dieses Bildthema ist in seinem Œuvre einmalig. In überaus dynamischem Strich wird das Boot mit Christus und den Aposteln auf bewegter See, vor einem teilweise phantastischen Landschaftshintergrund gezeigt, was wiederum eine zisalpine Herkunft vermuten lässt.

Im Zuge seiner malerischen Anfänge in Padua ab spätestens 1523 dürfte sich Domenico verstärkt für die größere Figurenform interessiert haben, die je nach Sujet nur mit wenig Landschaftsanteil ausstaffiert wurde. Dies lässt sich gut anhand einiger Zeichnungen mit mythologischem Inhalt beobachten, die vermutlich unter dem Eindruck von Tizians Malerei dieser Zeit entstanden.<sup>573</sup> Von diesen Exemplaren vermitteln das „Urteil des Paris“ im Louvre (Kat. Nr. 63)<sup>574</sup> und die „Liegende Venus“ in Windsor Castle (Kat. Nr. 64)<sup>575</sup> noch am deutlichsten eine Verbindung zwischen figürlicher Erzählung und landschaftlicher Umgebung. Die „Badenden Nymphen“ in Florenz (Kat. Nr. 65)<sup>576</sup> befinden sich hingegen – im wohl spätesten Blatt dieser Reihe – in einem ungewöhnlich kompletten Naturidyll mit alpinem Ausblick und wurden wohlmöglich durch die Malerei Palma Vecchios angeregt.

Nahezu unbeachtet blieb bisher der schwierig zu datierende „Liegende Philosoph“, der sich ebenfalls in den Uffizien (Kat. Nr. 31)<sup>577</sup> befindet. Die bildbestimmende Figur erscheint ohne klaren Erzählgehalt im Vordergrund einer ausführlichen Landschaftsdarstellung und kann als wichtiges Bindeglied zwischen den signierten Blättern und den sehr ähnlichen Darstellungen des vierten Jahrzehnts gesehen werden. Hier lässt sich schon das dominierende Kompositionsschema von Domenicos Reifezeit erahnen, das aus heutiger Sicht mit dem hl. Hieronymus aus Cleveland (Kat. Nr. 70)<sup>578</sup> um 1530 idealtypisch eingeleitet wird. Campagnola fand in diesem Werk zu einer gefälligeren Auffassung des Eremitenthemas, das nun seine

---

<sup>571</sup> New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 63.

<sup>572</sup> Uppsala, Universitetsbiblioteket, Inv. Nr. 9698.

<sup>573</sup> Siehe dazu die Figurenblätter aus Hamburg (Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21474), Princeton (University Art Museum, Inv. Nr. x1946-81) oder Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 5163). – Das Hamburger Blatt ist in der Online Datenbank der Hamburger Kunsthalle zugänglich:

[http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/domenico-campagnola/das-urteil-des-midas?search=Domenico%20Campagnola&get\\_filter=work\\_search&offset=3](http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/domenico-campagnola/das-urteil-des-midas?search=Domenico%20Campagnola&get_filter=work_search&offset=3)

Die Zeichnung aus Princeton findet sich in der Datenbank des University Art Museum:

<http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/5893>

<sup>574</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5519.

<sup>575</sup> Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 6657.

<sup>576</sup> Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 481 P.

<sup>577</sup> Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 474 P.

<sup>578</sup> Cleveland, Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557.

eigentliche, kontemplative Qualität verloren hat und fast genrehafte Züge trägt. Der Bedeutungsverlust der Heiligenfigur zeigt sich dabei auch im kleineren Maßstab und wird zum willkommenen Anlass für einen umso größeren Landschaftsprospekt, der zum eigentlichen Hauptdarsteller wird. Die betonte Verbindung zwischen dem mächtigen Baummotiv mit dem Heiligen und dem musterbuchartigen Löwen ist für die gesamte Bildanlage nicht zufällig gewählt, da das Blatt sehr wahrscheinlich unter dem Eindruck von Tizians zweiter Holzschnittphase ab circa 1525 entstand.<sup>579</sup>

Die Clevelander Komposition steht für Campagnolas beginnende reife Auffassung von Figur und Landschaft, wie sie noch durch einige weitere Werke der 1530er Jahre charakterisiert wird. Diese Darstellungen kommen schließlich ganz ohne Baummotiv aus und zeigen meist variierte profane Figurensujets.<sup>580</sup> Dabei wird immer wieder der genrehafte Charakter der Vordergrundszone betont, für die Campagnola gerne idyllisch-pastorale Figurenpaare verwendete. Der anschließende Landschaftsraum ist oft weitläufig angelegt, in manchen Fällen sogar in einer Überschau nach niederländischem Vorbild, das aufgrund mancher Details in der Nachfolge Joachim Patinirs angesiedelt werden kann (Kat. Nr. 72).<sup>581</sup> Ihre technische Umsetzung lässt vermuten, dass es sich um fertige Blätter handelt, die als Sammlerstücke in Frage kommen. Aufgrund ihrer stilistischen Nähe zu den reifen Holzschnitten ist aber nicht auszuschließen, dass manche von ihnen auch als Vorlagen für weitere großformatige Druckgraphiken gedacht waren. In besonderen Fällen entwickelte Campagnola dieses Kompositionsprinzip um 1540 und danach zu seinen komplettesten Bildanlagen, die man als „venezianische Weltlandschaften“ bezeichnen könnte. Die teilweise zentralen Vordergrundfiguren fungieren als größere profane Repoussoirs, die den Blick des Betrachters primär in die Landschaft führen sollen. Ihr konkreter Inhalt bleibt überwiegend unklar (Kat. Nr. 134).<sup>582</sup> Herausragend sind für diesen Typus die beiden großen „Weltlandschaften“ aus dem Louvre (Kat. Nr. 231, 232)<sup>583</sup>, in denen Campagnola spektakuläre Raumlösungen zeigt, die niederländischen Werken sehr ähnlich sind. Vor allem die „Entführung der Europa“ (Kat. Nr. 232) dürfte auf ein Vorbild zurückgehen, das bei Matthijs Cock (Abb. 160)<sup>584</sup> und dessen Umkreis zu vermuten ist. Campagnola nützte dieses niederländische Prinzip aber auch für ein christologisches und erzählerisch konkreteres Sujet. In der später entstandenen „Versuchung Christi“ aus Truro (Kat. Nr. 248)<sup>585</sup> verliert zwar die Hauptfigur etwas an Größe, ihre Bedeutung steht aber im Gleichgewicht mit einem Landschaftsaufbau, der

<sup>579</sup> Zu Tizians zweiten Periode im Holzschnitt: Dreyer 1971, S. 50-52, Nr. 18-20, m. Abb. – Rosand-Muraro 1976, S. 138-139 u. S. 140-153, Nr. 21-24, m. Abb.

<sup>580</sup> Zu dieser Reihe gehören beispielsweise noch: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 478 P, 479 P und 480 P (**Kat Nr. 73, 74, 80**).

<sup>581</sup> Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 752 (268).

<sup>582</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5532.

<sup>583</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5526 und 5527.

<sup>584</sup> Das mögliche Vorbild zeigt ein mit 1541 datiertes Blatt, das Matthijs Cock (um 1509-1548) zugeschrieben wird und das sich heute ebenfalls im Louvre (Inv. Nr. 20723) erhalten hat. – Franz 1969, Textband, S. 142, Bildband, S. 85, Abb. 157. – Kat. Ausst. Berlin 1975 (2), S. 114, Nr. 142, Abb. 49. – D’Haene 2012, S. 300, Abb. 14, S. 320, Appendix, Nr. A6. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/110956-Enlevement-dEurope>

<sup>585</sup> Truro, Royal Cornwall Museum, Inv. Nr. 1928.324.

in seinen schroffen Felsformen und der prächtigen Weitläufigkeit abermals zu den Blättern in der Art einer Weltlandschaft zu zählen ist. Und auch in diesem Fall ließ sich Campagnola für seine Bildlösung von der Darstellungstradition nördlich der Alpen beeinflussen.

Diese Exemplare mit Weltlandschaftscharakter, die ab circa 1540 und noch im sechsten Jahrzehnt entstanden, kennzeichnet ein hoher Ausführungsgrad und zeichnerische Merkmale, die für die Autonomie dieser qualitätvollen Blätter sprechen. Gleichzeitig machen sie – wie schon im Frühwerk – deutlich, dass Campagnola auf diese Weise eine exklusive Variante für seine Käufer gefunden hatte. Auch aus Sicht des Künstlers erhielten solche Zeichnungen wahrscheinlich gegenüber der druckgraphischen Umsetzung den Vorzug, weil ihr Herstellungsprozess kürzer war und keine technischen Hilfsmittel oder Mitarbeiter notwendig waren. Ab Mitte des fünften und im sechsten Jahrzehnt ließ Campagnola für den Typus der Weltlandschaft allerdings keine besondere Präferenz mehr erkennen. Gleichzeitig finden sich weitere Facetten in der erzählerischen Inszenierung von Landschaft und Figur. Zum einen setzte der Zeichner nach wie vor auf die reife niederländische Auffassung der 1530er Jahre, mit der er Darstellungen wie die „Alte Frau mit Spinnrocken und Ziegenherde“ (Kat. Nr. 95)<sup>586</sup> vor einer weiten Überschaullandschaft als Pastorale gleichsam nobilitierte. Für religiöse Ikonographien bevorzugte Campagnola in den späten Jahren Heiligenfiguren, die zwar als willkommener Anlass für eine Landschaftsschilderung dienten, dabei aber auch in unterschiedlichem Maßstab gezeigt werden konnten (Kat. Nr. 168, 229).<sup>587</sup> Im Gegensatz dazu behaupten sich Kompositionen wie die „Flucht nach Ägypten“ (Kat. Nr. 89)<sup>588</sup> kaum mehr in ihrem religiösen Inhalt; ihre Protagonisten werden von den Landschaftszügen, die sie umgeben, ähnlich vereinnahmt wie schon im vierten Jahrzehnt. Aus dieser Zeit übernahm Campagnola auch das stark aufeinander bezogene Figurenpaar als auffällige Vordergrundszene, das meist profanen Charakter hat und nur vereinzelt für religiöse Sujets adaptiert wurde (Kat. Nr. 230).<sup>589</sup>

Von großer Seltenheit ist in den späten Landschaften allerdings die mythologische Historie. In dieser Gattung besitzen die beiden Nymphen- oder Venusdarstellungen (Kat. Nr. 82, 83)<sup>590</sup> jener Periode zudem kaum erzählerische Qualitäten. Einzig in den Kallisto-Szenen (Kat. Nr. 84-88)<sup>591</sup>, die vermutlich als zusammenhängende Serie zu sehen sind, verbildlichte Campagnola einige prominente Episoden aus Ovids Metamorphosen. Je nach Darstellungstradition beließ er die Hauptfiguren verhältnismäßig groß und ordneten ihnen den Landschaftsanteil eher unter. Nur in zwei Szenen (Detroit, Cambridge) ist die Naturschilderung zumindest gleichberechtigt oder

---

<sup>586</sup> Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962.

<sup>587</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4783; Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 4774.

<sup>588</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4725.

<sup>589</sup> Privatsammlung – Die Zeichnung ist bisher unpubliziert. – Vgl. außerdem die Zeichnung mit dem „Prophet Elias und der Witwe vor der Stadt Zarpai“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4782, **Kat. Nr. 165**).

<sup>590</sup> Paris, Ader-Tajan, 27.11.1992, Nr. 37. – St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. OR-5807.

<sup>591</sup> Die Blätter befinden sich in folgenden Sammlungen: Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263; Paris, Louvre, Inv. Nr. 4787 u. 4788; Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911; Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1.

sogar dominierend. Trotz des schwankenden Größenmaßstabs der Protagonisten liefern diese Mythologien eine überaus wichtige Verbindung zu Campagnolas spätem, malerischem Figurenstil, der sich mit den Orgelverkleidungen von 1552 (Abb. 108-110) genauer datieren lässt. Außerdem finden sich für seinen Erzählstil gewisse Parallelen in der Malerei von Bonifacio de Pitati, der die mythologische Historie ähnlich in die Landschaft integrierte und die Figurenszenen zudem in höfisches Gewand kleidete (Abb. 161, 162).<sup>592</sup> Campagnola blieb deutlicher beim modernen Stil des fünften Jahrzehnts nach dem Vorbild Portas; seine erzählerische Lösung steht auch Bonifacios Diana-Episode durchaus nahe. Ein vergleichbar deutliches höfisches Element kommt vor allem in den Jagddarstellungen aus Haarlem (Kat. Nr. 92)<sup>593</sup> und London (Kat. Nr. 93)<sup>594</sup> zum Ausdruck; sie bleiben jedoch in ihrer inhaltlichen Bedeutung diffus und sind daher mehr zu den zahlreichen Landschaften mit mittelgroßen bis kleinen Staffagefiguren zu zählen.

Für die hier angeführte späte Werkentwicklung ist wiederum typisch, dass Campagnolas Zeichnungen durch eine überwiegend sorgfältige Ausführung überzeugen und als selbstständige Blätter zu verstehen sind; wahrscheinlich waren sie beim Sammlerpublikum aufgrund ihrer Eigenschaft als Unikate längst begehrter als seine vervielfältigten Druckgraphiken.

### ***Die Zeichnung als Massenprodukt***

Wenn man versucht, Campagnolas künstlerisches Profil als professioneller Landschaftszeichner zu definieren, genügt es nicht, einige elaborierte Blätter und wenige Skizzen zu erfassen; in erster Linie hat er als Begründer des Handwerkszweiges der „Zeichnung als Massenprodukt“ zu gelten.

Die autonomen Landschaften als Sammlungsgegenstand machen im zeichnerischen Œuvre Campagnolas den größten Teil aus. Für diese Blätter scheint es eine starke Nachfrage gegeben zu haben. Dieser Umstand impliziert auch einen chronologischen Aspekt. Ab den 1530er Jahren ist Campagnola nach Marcantonio Michiel als Spezialist seines Genres in Padua dokumentiert. Diese Zeit dürfte den eigentlichen Höhepunkt in Campagnolas Schaffen markieren – und wie es aussieht, lies sich diese Erfolgswelle prolongieren. Denn eine Vielzahl seiner Landschaften fällt ins fünfte und sechste Jahrzehnt und bildet damit sein Spätwerk.

---

<sup>592</sup> Vgl. die beiden Gemälde mit „Diana und Actaeon“, die man auch Lambert Sustris zuschreibt: Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II, Öl/Lw., 98,4 x 186 cm, Inv. Nr. RCIN 402917; Oxford, Christ Church, University of Oxford, Öl/Lw., 102,5 x 133,7 cm, Inv. Nr. JBS 91. – Shearman 1983, S. 53-54, Nr. 48, Tafel 45. – Kat. Slg. Oxford 1967, S. 73-74, Nr. 91, Tafel 81.

<sup>593</sup> Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 117. – Für das Blatt aus Haarlem (**Kat. Nr. 92**) vermutete Tuyll van Serooskerken, dass es ein Paar mit der Fassung aus London (**Kat. Nr. 93**) gebildet hat. Aufgrund der unterschiedlich sorgfältigen Ausführung sind für diesen Vorschlag gewisse Zweifel angebracht: Tuyll van Serooskerken 2000, S. 409-410, Nr. 429, m. Abb.

<sup>594</sup> London, British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.112.

Die Bezeichnung der Landschaftsblätter als „Massenprodukt“ lässt sich vorrangig mit Qualitätskriterien begründen. Die Werke sind zwar durch eine überwiegend sorgfältige und regelmäßige Ausführung gekennzeichnet, können aber über ein routiniert-mechanisches Strichbild, das sich im Laufe der Jahrzehnte steigert, nicht hinwegtäuschen. Erste Anzeichen für diese Entwicklung waren erstaunlicherweise schon im Frühwerk auszumachen, das für die höchste Qualitätsstufe steht.<sup>595</sup> Die Gründe dafür sind unterschiedlich und nicht nur mit dem künstlerischen Potential des Zeichners zu erklären. Zunächst dürfte Campagnola ab dem vierten Jahrzehnt den zeichnerischen Prozess auf Kosten der Kreativität beschleunigt haben, um die Produktion zu erhöhen und die Nachfrage zu stillen. Die Zeichnungen waren nicht Teil einer größeren Werkgenese sondern als eigenständige Blätter für ein versiertes und zahlendes Publikum gedacht, für das eine Signatur wie in früheren Jahren nicht mehr notwendig war, da Campagnolas „landschaftliche Marke“ wohl mittlerweile einen Wiedererkennungswert besaß. Quantitativ und stilistisch ist diese Entwicklung mit seiner ausführenden Hand vereinbar und setzt nicht die Existenz einer Werkstatt voraus, die meist in der Forschung als Begründung für die gesteigerte Produktion angenommen wurde. Die schwankende Qualität sollte vielmehr als individuelles Merkmal von Campagnolas künstlerischem Profil gesehen werden und wird im Kontext der katalogisierten Blätter und in ihrer Verbindungen untereinander deutlich.

Die beachtliche Quantität und der beschleunigte Zeichnungsprozess werfen schließlich auch die Frage nach den Bildinhalten dieser späten Landschaften auf. Mit der wachsenden Routine und der gesteigerten Produktion vernachlässigte Campagnola mehr denn je eine spezifische, bedeutsame Ikonographie, wie sie noch im vorangegangenen Abschnitt zu beobachten war. Kreativität und Ideenreichtum für Figurenszenen im nahen Gelände waren offensichtlich nicht mehr nötig und führten schließlich dazu, dass Campagnola ab den 1540er Jahren Landschaften mit nahezu anonymer Staffage bevorzugte, die in ihrer Austauschbarkeit eine wesentliche Facette des Massenprodukts ausmachte. In dieser Entwicklung werden die Figuren insgesamt kleiner, verabschieden sich regelrecht aus dem Vordergrund, wandern manchmal noch hinter die erste Hügelkuppe, werden aber überwiegend in das entferntere Gelände verlegt, wo sie noch stärker der Landschaft einverleibt werden und nur mehr als belebendes pastorales oder profanes Detail wirken. In dieser Phase wählte Campagnola den Landschaftscharakter recht beliebig und störte sich auch nicht an leeren Vordergründen, die sich zwangsläufig daraus ergaben.

Die ersten Vorboten für den quantitativ stärksten Landschaftstypus mit kleinen oder mittelgroßen Staffagefiguren finden sich bei Campagnola bereits vor 1520. Denn die Bildsprache Giorgiones bestand vor allem in einer natürlichen Verbindung zwischen der menschlichen Figur und seiner landschaftlichen Umgebung. Oft verblieben die Sujets dabei zwar noch im Vordergrund, dienten aber weniger der Erzählung sondern mehr der Stimmung. Ebenso

---

<sup>595</sup> Vgl. den Vordergrundbereich in der bereits angeführten Zeichnung aus Amsterdam (Rijksmuseum) (**Kat. Nr. 18**) oder die eher routinierten Blätter in stilistischer Nähe zur „Stadtansicht“, die ehemals zur Sammlung van Regteren Altena gehörte. Siehe: **Kat. Nr. 51**.

verteilt sich die Figuren als belebende Staffage auch im entfernteren Gelände. Diese Auffassung zeigte sich als Typus bereits in Campagnolas signierter Zeichnung mit der Reiterschar (Kat. Nr. 6).<sup>596</sup> Selbst im Bereich religiöser Themen kam es fortschreitend ebenfalls zu einer Unterordnung der Hauptfigur. Exemplarisch steht dafür eine seiner Hieronymus-Darstellungen, die vermutlich im ausgehenden dritten Jahrzehnt oder etwas später entstand und sich heute in den Uffizien befindet (Kat. Nr. 66).<sup>597</sup> Sie zeigt den Eremiten eher beiläufig am entfernten Ufer sitzend, um seine Füße im Wasser zu kühlen, während der Löwe in der Nähe ein Tier reißt und somit zusätzlich das vordere Terrain belebt. Darüber hinaus sind die Geländeformen eigenwillig aufgebaut und im Hintergrund ins Phantastische gesteigert. Für den spätgiorgionesken Erzählstil findet sich eine ähnliche Entwicklung in der Malerei von Paris Bordone. Auch in dessen Gemälde mit demselben Heiligen, das sich in Philadelphia befindet (Abb. 163),<sup>598</sup> entbehrt die Szene nicht einer genrehaften und – was den Löwen betrifft – fast schon humoristischen Qualität. Die Landschaft ist ebenfalls etwas unruhig aufgebaut und zeigt zusätzlich noch eine rätselhafte Figurenszene mit einem Drachen. Campagnolas bizarrer Hintergrund dürfte hingegen eher durch seinen frühen Hang zum Phantastischen und mögliche niederländische Vorbilder zu erklären sein, die bereits in der Malerei und anderen Gattungen verfügbar waren.

In der weiteren Entwicklung der religiösen Motive finden sich zwar auffälligere mittelgroße Hauptfiguren in Darstellungen, die noch einen narrativen Charakter vermitteln (Kat. Nr. 161, 170);<sup>599</sup> in den späteren Jahrzehnten sind der Eremit oder die Heilige Familie (Kat. Nr. 128)<sup>600</sup> nur mehr eine zeichnerische Anmerkung in der Landschaft, die ikonografisch nicht auf den ersten Blick sinnfällig wird.<sup>601</sup> Die pastoralen und profanen Figuren werden bereits im vierten Jahrzehnt immer wieder verkleinert in näheren Geländezügen gezeigt oder sind eine entfernte

<sup>596</sup> London, British Museum, Inv. Nr. 1848,1125.10. – Vgl. außerdem die teilweise versteckten Figurendetails in den Zeichnungen von: Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1503 (**Kat. Nr. 10**); Privatsammlung (**Kat. Nr. 27**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5585 (**Kat. Nr. 55**); Bayonne, Musée Bonnat, Inv. Nr. 1760 (**Kat. Nr. 8**).

<sup>597</sup> Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 496 P.

<sup>598</sup> Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, Inv. Nr. Cat. 206. – Das Gemälde wurde meist um 1520-1525 datiert: Kat. Ausst. Paris 1993, S. 481, Nr. 85, m. Farbabb. (S. 99). – Das Werk ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101954.html?mulR=1027452477|2>

<sup>599</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4772; London, Courtauld Gallery, Inv. Nr. D.1952.RW.2099. – Die Zeichnung aus dem Louvre mit dem „Hl. Hieronymus“ blieb trotz seines stilistisch recht griffigen Erscheinungsbildes bisher unberücksichtigt. Zudem blieb auch eine anonyme Radierung (**Kat. 161a**) nach der Darstellung unentdeckt, die sich im Dresdner Kupferstichkabinett (Klebeband A 963,3 Tizian V, Inv. Nr. A 88970) oder auch in der Wiener Albertina (Klebeband HB 27.1, fol. 74) erhalten hat. Die Zeichnung Campagnolas ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7090-Paysage-avec-saint-gerome-a-genoux-a-lentree-dune-grotte>

Die Landschaft aus der Courtauld Gallery (**Kat. Nr. 170**) zeigt wahrscheinlich die Heilige Familie vor der Flucht nach Ägypten und wurde im 17. Jahrhundert von Lucas van Uden als Tizian nachgestochen. – Zu van Udens Stichen nach Campagnola siehe den Abschnitt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>600</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5540. – Bisher ist das Blatt unveröffentlicht geblieben und befindet sich in der Online Datenbank des Louvre:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7904-Paysage-boise-avec-un-lac-et-la-Fuite-en-Egypte>

<sup>601</sup> Vgl. auch eine weitere Darstellung mit dem „Hl. Hieronymus“ in: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 759 (911), (**Kat. Nr. 155**).

flüchtige Staffage, während der Vordergrund verwaist und nur noch durch einen Baumstumpf und andere Vegetationsdetails ausgeschmückt wird (Kat. Nr. 75, 102).<sup>602</sup>

Im fünften und sechsten Jahrzehnt lassen sich schließlich noch zwei Typen zu größeren Werkgruppen zusammenfassen, die zu Campagnolas erfolgreichsten späten Schilderungen gehören:

Die erste Gruppe vereint Landschaften mit Flussschleifen, Meeresküsten oder Gewässerbuchten, die in der Nachfolge von Sustris' Fresken im Odeo Cornaro in Padua und in der Villa dei Vescovi in Luvigliano sehr beliebt gewesen sein dürften (Abb. 76-78). Campagnola folgte in diesen Blättern meist dem Prinzip einer Überschau in niederländischer Art. Dabei dienten sämtliche Details als kleine Anhaltspunkte in der Landschaft, um den tiefenräumlichen Effekt von Weitläufigkeit mit einem fast unendlich fernen Horizont zu erzielen. Dieser Kompositions Idee waren auch die pastoralen Figuren untergeordnet, die nur mehr im kleinen Maßstab auf die menschliche Existenz als Teil der großen Überschau hinwiesen. Mit einer besonderen Nähe zum niederländischen Vorbild zeichnen sich in dieser Reihe zwei Darstellungen aus Paris und Kansas City aus (Kat. Nr. 245, 249).<sup>603</sup> Sie erinnern in den schroffen und teilweise phantastischen Bergformen an die Landschaftsauffassung Patinirs und seiner Nachfolge; vor allem das amerikanische Blatt dürfte in einigen Partien ein Gemälde aus diesem Künstlerkreis nachahmen. Als zweite Werkgruppe lassen sich ab den 1540er Jahren Landschaften zusammenfassen, die mehr oder weniger auffällige Ruinenmotive zeigen und ihren wohl wichtigsten künstlerischen Impuls durch die Fresken von Lambert Sustris in der Villa dei Vescovi erhielten. In einem Fall stellte Campagnola einer mächtigen Ruine noch die mittelgroße Szene einer rastenden Familie wie eine „Ruhe auf der Flucht“ gegenüber (Kat. Nr. 135, 136)<sup>604</sup>, doch in den meisten Exemplaren erhebt sich die verfallene antike Architektur als auffälliges Motiv im entfernten Gelände, das mit profanen Figuren und Tieren idyllisch staffiert wird. Die Ruine erscheint dabei manchmal als phantastisches Monument einer vergangenen Zeit, das Campagnola mit der nachempfundenen ländlichen Gegend der *terra ferma* reizvoll kombinierte. Wie in den Küstenlandschaften und ihren Variationen gehört die Figur ohne erzählerische Funktion zum beliebigen Inventar einer Ruinenlandschaft; für deren Gesamtwirkung wählte Campagnola

---

<sup>602</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5538 (**Kat. Nr. 75**); Mailand, Finarte, 04.12.1986, Nr. 36 (**Kat. Nr. 102**).

<sup>603</sup> Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1052; Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12.

<sup>604</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4756; London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85. – Bisher blieb unentdeckt, dass sich die große Ruinenlandschaft in zwei identischen Fassungen erhalten hat. Das Blatt in Paris (396 x 672 mm, **Kat. Nr. 135**) befindet sich zwar in schlechtem Erhaltungszustand, dürfte aber ebenso von Campagnola stammen wie die ungleich besser lesbare Fassung aus London (403 x 677 mm, **Kat. Nr. 136**). Im Kontext des vorliegenden Verzeichnisses wird deutlich, dass es sich bei dem Paar um einen Fall der Eigenwiederholung des Künstlers handeln dürfte.

Die unveröffentlichte Landschaft aus dem Louvre ist in der Datenbank des Museums vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/7074-Paysage-avec-un-homme-couche-pres-dune-femme-qui-allait-un-enfant>

manchmal stattliche Blattformate – gleichsam als Äquivalent zu einem kleinen Gemälde oder einem größeren Holzschnitt (Kat. Nr. 143, 144).<sup>605</sup>

Neben diesen Gruppen lassen sich aus Campagnolas breitem Motivvokabular der späten Jahrzehnte noch ein paar weitere Aspekte hervorheben, die seine Kompositionen mit Staffage gut charakterisieren. Ein Großteil der Zeichnungen zeigt – neben kleineren und größeren pastoralen Szenen<sup>606</sup> – vor allem bäuerliches Volk wie es die Landschaft durchwandert oder seiner täglichen Arbeit nachgeht (Kat. Nr. 197, 212).<sup>607</sup> In wenigen Fällen verwendete Campagnola dafür mittelgroße Figuren für genrehafte Szenen, die noch an seinen Erzählstil des vierten Jahrzehnts anschließen und in die Landschaft einführen (Kat. Nr. 195).<sup>608</sup> Zu den auffälligeren profanen Motiven gehören außerdem Darstellungen mit Jägern (Kat. Nr. 157)<sup>609</sup>, die das Durchqueren des Geländes sinnfällig machen, oder oftmals bewaffnete Reiter, die zwar Bewegung in die Landschaft bringen aber in ihrem kriegerischen Auftreten kein besonders dramatisches Moment vermitteln und zum Genre *en miniature* werden (Kat. Nr. 177).<sup>610</sup>

### ***Späte druckgraphische Umsetzungen***

Domenico Campagnolas Profil als Landschaftszeichner wäre unvollständig, würde man seine druckgraphischen Umsetzungen ausklammern. Die Druckgraphik steht den stilistischen Facetten der Zeichnung zwar am nächsten, bringt jedoch auch die allgemeine Problematik der Eigenhändigkeit bei der Umsetzung mit sich. Welches Werk gilt durch eine Signatur und Datierung in der Druckplatte als eigenhändig und gesichert gegenüber Abzügen, die nur zugeschrieben werden können, da ihnen Bezeichnungen des Künstlers fehlen, ebenso wie den meisten Zeichnungen? Deren Eigenhändigkeit wird üblicherweise mit kritischen Vergleichen von Komposition, Motiven und Modellierung überprüft. Es ist auch die einzig verbleibende

---

<sup>605</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4753 (392 x 673 mm, **Kat. Nr. 143**) und. Inv. Nr. 4764 (394 x 672 mm, **Kat. Nr. 144**). – Die beiden Landschaften gehören zu den größten erhaltenen Blättern, die Campagnola zugeordnet werden können.

<sup>606</sup> Vgl. beispielsweise folgende Zeichnungen: Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16057 (**Kat. Nr. 194**); New York, Sotheby's, 27.01.2016, Nr. 18 (**Kat. Nr. 183**); Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 9590 (**Kat. Nr. 204**).

<sup>607</sup> Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 873; Los Angeles, Hammer Museum, Inv. Nr. 1986.1.3. – Vgl. außerdem folgende Darstellungen: Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384 (**Kat. Nr. 222**); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0317 (**Kat. Nr. 182**); Northampton, Smith College Museum of Art, Inv. Nr. SC 1946:13-3 (**Kat. Nr. 174**); Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21109 (**Kat. Nr. 221**).

<sup>608</sup> Bloomington, Indiana University Art Museum, Inv. Nr. 57.2. – Siehe auch beispielsweise die Zeichnungen in: Wien, Albertina, Inv. Nr. 1505 (**Kat. Nr. 164**); San Francisco, de Young / Legion, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39 (**Kat. Nr. 190**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4768 (Figuren „ausradiert“) (**Kat. Nr. 201**).

<sup>609</sup> Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 09.1SDR43-d1. – Vgl. außerdem die Darstellungen in: Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0312 (**Kat. Nr. 149**); Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1954.12.222 (**Kat. Nr. 223**).

<sup>610</sup> Mailand, Finarte, 22.11.2000, Nr. 24. – Vgl. außerdem die Darstellungen in: London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6 (**Kat. Nr. 147**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1637 (**Kat. Nr. 213**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058 (**Kat. Nr. 184**).

Methode, mit der Campagnolas Personalstil rekonstruiert und in weiterer Folge auf seine reife und späte druckgraphische Tätigkeit angewandt werden kann.

Insgesamt stehen Campagnolas bereits besprochenem, druckgraphischem Frühwerk von 1517/1518 nur wenige Exemplare gegenüber, die sich ab circa 1530 über die Jahrzehnte verteilen und die aufgrund ihrer unterschiedlichen oder fehlenden Bezeichnungen als zugeschriebene Werke gelten müssen. Dieses ungleiche Verhältnis wirft zunächst die Frage auf, welcher Intention Campagnola als Stecher folgte und welcher Rolle dabei der Landschaft zukam. Mit der homogenen Kupferstichreihe und den wenigen Holzschnitten der Frühzeit kommt man zu dem Schluss, dass Campagnola zu Beginn die Landschaft nur ausgiebig in der Zeichnung anwandte, aber anhand der großen Vorbilder Giorgione und Dürer auslotete. Sieht man von dem zugeschriebenen Kupferstich mit der Dorfansicht ab (Abb. 164), der vermutlich nicht für den Handel bestimmt war, gab es damit auch keine größere druckgraphische Verbreitung der selbstständigen Landschaftsdarstellung.

Mit dem Umzug nach Padua, der Konzentration auf die Malerei und der Suche nach lukrativen Aufträgen scheint Campagnola die Druckgraphik vorerst nicht weiter verfolgt zu haben. Der entscheidende Impuls für eine Fortsetzung dieser Gattung dürfte von Tizians zweiter Holzschnittphase ausgegangen sein, die um 1525 bis 1530 angesetzt wird. Die drei ihm zugeschriebenen Druckgraphiken mit dem sogenannten „Milchmädchen“ (Abb. 169) und die beiden Heiligendarstellungen mit Hieronymus und Franziskus (Abb. 170, 171) zeigen die ausführlichsten Landschaften, wie man sie bestenfalls noch in Tizians seltenen Zeichnungen – nicht aber in der Malerei – antrifft.<sup>611</sup> Tizian verlieh, vor allem beim büßenden Eremiten, dem Landschaftsmotiv eine außergewöhnliche Bildwürdigkeit.

Campagnolas künstlerische Reaktion erfolgte fast unmittelbar um 1530 oder etwas später, beispielsweise in der bereits erwähnten Zeichnung aus Cleveland (Kat. Nr. 70)<sup>612</sup> und in einem ersten reifen, mit „DOMINCVS / CAMP“ (im I. Zustand) signierten Holzschnitt (Abb. 165)<sup>613</sup>, wo der hl. Hieronymus zum genrehaften Bewohner einer voralpinen Landschaft wird. Die beiden Werke machen außerdem deutlich, dass die Druckgraphik bereits Domenicos weiterentwickelten Zeichenstil wiedergibt, der zwar nun nicht mehr an graphischer Überfrachtung leidet, aber wahrscheinlich nach Niccolò Boldrini als gefragtem Holzschneider verlangte, der bereits für Tizians Drucke tätig gewesen sein dürfte.<sup>614</sup> Auffällig ist ein mittlerweile regelmäßiges Lineament und nahezu gleichwertiges Differenzieren der Motive und

---

<sup>611</sup> Die drei Holzschnitte wurde unterschiedlich oft besprochen: Dreyer. 1971, S. 50-52, Nr. 18-20 – Rosand-Muraro 1976, S. 140-145, Nr. 21, S. 146-149, Nr. 22, S. 150-151, Nr. 23. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 619-620, Nr. 210, 211. – Kat. Ausst. Venedig 1999, S. 484, Nr. 136. – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 122, Nr. III.11.

<sup>612</sup> Cleveland, Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557.

<sup>613</sup> Chennevières-Montaiglon 1851-1860, Bd. 6, S. 311. – Dreyer 1971, S. 58, Nr. 35. – Rosand-Muraro 1976, S. 158, Nr. 26. – Santagiustina Poniz 1979, S. 316, Nr. 22. – Zucker 1980, Abb. S. 269, Zucker 1984, S. 515, Nr. .017. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 620-621, Nr. 212.

<sup>614</sup> Die Forschung nahm überwiegend Niccolò Boldrini als Formschneider an, der nach Tizians Vorlage den Holzschnitt mit dem hl. Hieronymus umsetzte. Den Holzschnitt datierten Rosand und Muraro um 1525-1530. Siehe dazu: Dreyer 1971, S. 51, Nr. 19 – Rosand-Muraro 1976, S. 146-148, Nr. 22. – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 122, Nr. III.11.

Oberflächen. Das Strichbild wirkt deutlich durchlichteter als in der Frühzeit und kommt in seinen dekorativen Linienwerten stärker zum Ausdruck. Die Wiedergabe einer reifen Vorlage Campagnolas spiegelt sich auch im Format von 283 x 461 mm wider, das nun wenig größer ist als das übliche Blattmaß seiner fortgeschrittenen Landschaftszeichnungen, aber mit einer einzigen Druckplatte bewältigt wurde.

In einer stilistischen und drucktechnisch engen Verbindung zum „Hieronymus“ steht vor allem der Holzschnitt Boldrini mit „Johannes dem Täufer“, der mit der Bezeichnung „*Nich° B.V.T.*“ („*Nich[olo] B[oldrini] V[icentino] T[aglio]*“) (Abb. 166)<sup>615</sup> zu den wenigen gesicherten Werken des Holzschnegers gehört und wohl an niederländischen Inventionen inspiriert ist.<sup>616</sup>

Als weiteres wichtiges Blatt mit einer spektakulären Aussicht ist die „Wandernde Familie“, zu nennen, die im I. Zustand mit einer Buchstabenkombination bezeichnet ist (Abb. 168)<sup>617</sup>, die auf Campagnolas Namen schließen lässt. In beiden Blättern verliert das Figurenmotiv an inhaltlicher Bedeutung und wird als genrehafte Szene einer breiten Landschaftskulisse untergeordnet; erneut werden die alpinen Panoramen variiert und jenseits der „wandernden Familie“ sogar mit einer Überschau gesteigert, die einen höheren Horizont nach dem niederländischen Prinzip aufweist. Auch bei diesen Holzschnitten ist zu vermuten, dass Boldrini in einer direkten Zusammenarbeit mit Campagnola für die Umsetzung der Vorlagen für den Druck zuständig war. Die Blätter zeigen nun ein etwas größeres Format als der „hl. Hieronymus“.

Der vierte reife Holzschnitt mit dem „Drehleier-Spieler“ (Abb. 167)<sup>618</sup>, der aufgrund seiner kompositorischen und stilistischen Merkmale zu Campagnolas Schaffensphase nach 1530 gehört, zeigt am deutlichsten das durchschnittliche Querformat einer zeichnerischen Vorlage. Allerdings gibt es keinerlei Bezeichnung hinsichtlich Boldrini als möglichem Schneider und auch kein Signaturkürzel in der Platte für Campagnola als Erfinder. Die hohe Qualität der druckgraphischen Übertragung könnte aber ein weiteres Mal für Boldrini sprechen, während die Erfindung der Szene aufgrund der Nähe zu den Zeichnungen ohne Zweifel Campagnola zu geben ist. Die Entstehungszeit lässt sich auf den Zeitraum zwischen den späten 1530er Jahren bis um

<sup>615</sup> Diesen seltenen Holzschnitt (306 x 426 mm) berücksichtigte die Forschung kaum: Rosand – Muraro 1976, S. 160, Nr. 27. – Bereits verzeichnet wurde das Werk von Mariette: Chennevières-Montaiglon 1851-1860, Bd. 6, S. 311.

<sup>616</sup> Die Bilderfindung von Campagnolas Holzschnitt überrascht, weil es nicht die Predigt des Täufers zum Inhalt hat sondern Johannes als genrehafte Rückenfigur zeigt. Er erwartet eine Menschengruppe, die sich im Mittelgrund – teilweise mit Booten – nähert und seiner Predigt folgen wird. Der landschaftliche Aufbau und die Ikonografie dürften auf niederländische Vorbilder mit der Predigt des Täufers verweisen; dabei ist vor allem ein Typus des vierten Jahrzehnt von Interesse, der wahrscheinlich von Lambert Sustris erfolgreich eingeführt wurde. Es handelt sich dabei um ein relativ großes Ölgemälde auf Holz (110,3 x 151,2 cm), das die Predigt des Täufers vor einer weitläufigen Flusslandschaft zeigt und sich heute im Central Museum Utrecht (Inv. Nr. 20808) befindet. Lange Zeit galt es als Werk von Jan van Scorel und wurde erst ab den 1990er Jahren Lambert Sustris zugeschrieben; wahrscheinlich stammt es aus dessen frühen Jahren von circa 1530-1535. Außerdem gibt es noch eine eng verwandte Komposition, die ebenfalls Lambert Sustris zugeordnet wird und sich sogar in verschiedenen Versionen erhalten hat. Es ist eine Temperamalerei auf Pergament (38 x 60 cm), die vermutlich ebenfalls von Sustris stammt und um 1540 datiert wird. Das Bild tauchte in jüngerer Zeit bei Antichità Pietro Scarpa in Venedig auf. – Zu den beiden Werken siehe: Kat. Ausst. Lodève 2000, S. 30, Nr. 13, m. Farbabb. – Kat. Slg. Utrecht 2011, S. 299-303, Nr. 39, m. Farbabb.

<sup>617</sup> Dreyer 1971, S. 57, Nr. 33. – Rosand–Muraro 1976, S. 162, Nr. 28.

<sup>618</sup> Rosand – Muraro 1976, S. 164-165, Nr. 29. – Siehe ergänzend Mariettes Anmerkungen zum Holzschnitt im *Abeceario* (Bd. 6, S. 312), die in den Anmerkungen des Kapitels *Valentin Lefèvres „Opera Selectiora“ von 1682* zitiert werden. Vgl. außerdem: Galichon 1864, S. 548, Nr. 12.

1540 eingrenzen und entspricht weitgehend der Überschaullandschaft mit der wandernden Familie.

Nimmt man nun dieses Quartett als besten Anhaltspunkt für Campagnolas reife druckgraphische Umsetzungen, stellt sich die Frage nach der Funktion der Blätter. Die geringe Anzahl authentischer Holzschnitte könnte ein unglücklicher Zufall sein oder als Indiz gelten, dass der Künstler ab circa 1530 nur noch vereinzelt Versuche unternahm, erfolgreiche Kompositionen druckgraphisch zu vervielfältigen. Die meisten Formate wurden dafür etwas vergrößert und dürften als gerahmte Wandbilder gedacht gewesen sein. Die profanen und religiösen Sujets hielten sich dabei die Waage. Insgesamt lassen sich also einige Aktivitäten im Bereich des Holzschnittes nachweisen, während der Kupferstich Campagnolas Strichbild offenbar nicht mehr entsprach und er ihn daher aufgab. Weiters lässt sich vermuten, dass die druckgraphischen Techniken ab einem gewissen Zeitpunkt zu arbeitsintensiv waren – selbst wenn man von einer regelmäßigen Zusammenarbeit mit einem Holzschneider wie Boldrini ausgeht. Gleichzeitig verzeichnete Campagnola als Spezialist für Landschaftszeichnungen offenbar spätestens ab dem vierten Jahrzehnt eine starke Nachfrage, die sowohl mit phantasievollen und sorgfältigen aber auch mit etwas einfallsarmen und routinierten Unikaten gestillt wurde.

Abschließend seien noch zwei kaum bekannte Werke angeführt, mit deren Hilfe man einen Einblick in die weitere Entwicklung der späten Jahrzehnte gewinnt:

Die Pinacoteca Nazionale in Bologna bewahrt einen Holzschnitt (Abb. 172), den Tietze und Tietze-Conrat erstmals 1939 mit Campagnola in Verbindung brachten. Der querformatige Abzug hat sich als Unikat erhalten und entspricht den durchschnittlichen Maßen einer Landschaftszeichnung des Künstlers.<sup>619</sup> Die Darstellung mit dem figurenlosen Vordergrund, ihrer tiefenräumlichen Struktur und den spezifischen landschaftlichen Details lässt sich problemlos Domenico Campagnola zuschreiben. Die fast gänzliche Vernachlässigung der menschlichen Figur – sieht man von den entfernten galoppierenden Reitern ab – und die mit einer feuerähnlichen Rauchsäule dramatisierte Dorfansicht sind typisch für seine Inszenierungen ab dem fünften Jahrzehnt. Das belebende Detail der Reiterschar verwendete der Künstler bereits seit den ersten Schaffensjahren und wird von ihm auch in nachfolgenden Jahrzehnten in den Mittelgrund integriert (Kat. Nr. 73, 147).<sup>620</sup> Aber selbst dieses beliebte Motiv wird ab den 1540er Jahren – wie im vorliegenden Unikat – häufig zu einem entfernten

---

<sup>619</sup> Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. Nr. PN 4320, 215 x 375 mm. – Tietze und Tietze-Conrat entdeckten den Holzschnitt als Beispiel für zunehmend nachgefragte Reproduktionen von Landschaften Campagnolas und führten den Abzug in ihrem Kurzkatalog an. Außerdem hielten sie es für möglich, dass Boldrini die Vorlage in die Druckplatte geschnitten habe. – Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 463, Anhang, S. 469, Nr. 12, m. Abb. – Santagiustina Poniz 1979, S. 318, unter „Opere Attribuite“, Nr. 49 (ohne weitere Angaben). Der Holzschnitt wurde seitdem nicht mehr in der Forschung beachtet. Das Unikat wird in der Sammlung unter „Anonym“ geführt und stammt(e) aus dem Band „Stampe venetiane di Ticiano Vecelli da Cadore“. – Mein Dank gilt Elena Rossoni (Diretrice, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Pinacoteca Nazionale, Bologna) für die geduldige Sichtung des Werks in den großen Beständen des Gabinetto und für die wenigen vorhandenen Angaben (Februar 2014).

<sup>620</sup> Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 478 P; London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6.

Figurenkürzel, das eher beiläufig die Landschaftszüge belebt. Zudem wirken die galoppierenden Pferde manchmal im Geländeverlauf nicht ganz stimmig aufeinander bezogen (Kat. Nr. 184).<sup>621</sup> Dieses Phänomen ist auch in der vorliegenden Druckgraphik zu beobachten und geht vermutlich auf eine relativ flotte Ausführung der verlorenen Druckvorlage zurück, die in einigen Partien Campagnolas typische Routine vermuten lässt und eine Entstehung ab dem späten fünften Jahrzehnt nahelegt.<sup>622</sup> Es zeichnet diesen Holzschnitt aus, dass der ursprüngliche Federstrich der Vorlage recht flüssig wiedergegeben wird und offenbar kongenial von einem Schneider auf die Druckplatte übertragen wurde. Aufgrund dieser motivischen und zeichnerischen Aspekte könnte man somit mit einer gewissen Überzeugung annehmen, dass Campagnola diesen Holzschnitt komplett selbstständig ausgeführt hat. Möglicherweise handelt es sich hier sogar um eine der letzten druckgraphischen Umsetzungen, die nach 1540 von der Massenproduktion der gezeichneten Originale abgelöst wurden. Nachdem es sich aber bei dem druckgraphischen Blatt um ein Unikat handelt, war die Darstellung vielleicht nur ein Experiment oder für keine größere Auflage gedacht, wie man sie bei den reifen Blättern durchaus noch vermuten könnte.

Die zweite Zuschreibung aus dem Bereich der Druckgraphik illustriert nicht nur Campagnolas Spätwerk um 1550/1555 sondern betrifft zudem die Radiertechnik, die für den Künstler eigentlich gar nicht belegt ist. Das Blatt misst 256 x 397 mm, ist nur in einem Zustand bekannt und unten mittig – in der beleuchteten Partie eines Felsens – mit „D·C·“ monogrammiert. Das Blatt gilt daher heute als Rarissimum<sup>623</sup> der graphischen Kabinette, wurde aber bereits von Mariette<sup>624</sup> und Heineken<sup>625</sup> unter den Druckgraphiken Campagnolas geführt und als „tres excellent paysage rare“<sup>626</sup> eingestuft. Mariette nahm aber nicht nur dessen Autorschaft an; er stellte auch fest, dass Campagnola jener „Schüler“ Tizians sei, der am besten Landschaften zeichnen könne – und zwar so gut, dass sie kaum von denen des Meisters zu unterscheiden

<sup>621</sup> Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058. – Die Zeichnung aus Berlin ist unveröffentlicht. Unentdeckt blieb bisher, dass sie als Tafel Nr. 1 der Landschaftsserie von Herman de Neyt seitenverkehrt nachgestochen wurde. In diesem Konvolut ist sie außerdem die einzige Reproduktion, die neben der moralisierenden Beischrift noch mit der Bezeichnung „H. de Neyt excudit“ den Antwerpener Maler, Verleger und Kunsthändler Herman de Neyt (1588-1642) als Herausgeber nennt. – Zur Stichfolge siehe den Abschnitt *Herman de Neyt und sein radiertes Landschaftskonvolut (ca. 1630/1642)* im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. Zur Reiterschar als entferntes Detail vgl. außerdem die Blätter in: Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12 (**Kat. Nr. 249**); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0313 (**Kat. Nr. 148**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 8 (**Kat. Nr. 113**).

<sup>622</sup> Neben dem Motiv der galoppierenden Reiter ist die zügig-routinierte Ausführung ebenfalls mit der Berliner Darstellung (**Kat. Nr. 184**) sehr gut zu vergleichen. – Siehe die obige Anm. 621.

<sup>623</sup> Ein weiterer Abzug der Radierung befindet sich im Blanton Museum of Art (The University of Texas, Austin, The Leo Steinberg Collection, Inv. Nr. 2002.1681), der in der Online Datenbank des Museums zugänglich ist: <http://collection.blantonmuseum.org/Obj11074?sid=26&x=2435>. – Ein mäßig erhaltenes und beschnittenes Exemplar bewahrt die Wiener Albertina in einem der Klebebände zu Tizian (Inv. Nr. HB 27.3, fol. 69, Nr. 419); ebenso befindet sich noch eine weitere Abzug in Rom (Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. Nr. F.C. 85964).

<sup>624</sup> Mariette 1740-1770, S. 295, unter Nr. 69.

<sup>625</sup> Heineken 1789, S. 547.

<sup>626</sup> Die Bezeichnung ist Teil der kleinen Randnotizen zur Nr. 69 in seinem Manuskript. – Mariette 1740-1770, S. 295, Nr. 69.

wären.<sup>627</sup> Der Forschung des 20. Jahrhunderts wurde das Werk vor allem durch den gut erhaltenen Abzug (Abb. 173)<sup>628</sup> aus der Stichsammlung des Marchese Luigi Malaspina di Sannazzaro (1754-1838) bekannt, der 1824 seine außergewöhnlichen Bestände selbst katalogisierte.<sup>629</sup>

Das Blatt besitzt das durchschnittliche Querformat einer Landschaft Campagnolas und entspricht in der Bildanlage und im wiedergegebenen Federstrich seiner künstlerischen Entwicklung ab circa 1540.<sup>630</sup> Diese grundsätzliche Einordnung zeigt sich kompositorisch vor allem im geöffneten Landschaftsraum, der mit einem leicht erhöhten Vordergrund ohne Figuren auskommt und nur noch von kleiner menschlicher Staffage ab dem Mittelgrund belebt wird. Der eigentliche Hauptdarsteller – eine entfernte Stadt mit mächtigem Turm an einem Gewässer – wird von Campagnola wohl ab dem Holzschnitt mit der „wandernden Familie“ (Abb. 168) verwendet und in der Zeichnung variiert (Kat. Nr. 95).<sup>631</sup> Auch für die auffälligen Staffagen links und rechts im Gelände ergeben sich Verbindungen zu Campagnolas späten Federzeichnungen. Die idyllische Szene mit den zwei Hirten, die ihre Schafsherde hüten, findet sich in erhaltenen Blättern um 1550 wieder (Kat. Nr. 158).<sup>632</sup> Außergewöhnlich ist jedoch der Ochsenkarren, der mit einem Holzfass beladen ist und von einem Bauern in Richtung Stadt geführt wird. Dieses genrehafte Motiv verwendete Campagnola mehrmals und variierte dabei mitunter sein Aussehen. Die Position des querstehenden Fuhrwerks erhöht seine Lesbarkeit und vermittelt gleichzeitig ein ansteigendes Gelände, wie es sich auch in einer stilistisch verwandten Darstellung aus Oxford (Kat. Nr. 176)<sup>633</sup> beobachten lässt. Ein identischer, von Ochsen gezogener Karren belebt ebenfalls den Mittelgrund in zeitlich verwandten Blättern, die sich heute in Braunschweig (Kat. Nr. 211)<sup>634</sup> und Paris (Kat. Nr. 138)<sup>635</sup> befinden. Campagnola integrierte das Motiv sogar in eine der großen Überschaullandschaften und zeigt es dort fragmentiert und von hinten am rechten Bildrand (Kat. Nr. 231).<sup>636</sup>

Sprechen diese Aspekte und die Übernahme des lebendigen Federstrichs in die Druckgraphik für die Eigenhändigkeit, scheint die Form des Monogramms im vorderen Felsen eher untypisch zu sein. Auch wenn Campagnola in den frühen Jahren besonderen Wert auf eine variable Signatur

<sup>627</sup> „(...) il est dessiné et gravé à l'eau forte par Dominique Campagnola celui de tous les disciples du Titien qui a le mieux touché le paysage, il a de mesme de ses desseins qui sont si bien dans la maniere de son maistre, qu'il est difficile d'en faire les différences.“ – Mariette 1740-1770, S. 295, unter Nr. 69. – Allgemein zu Mariettes Kennerschaft in Bezug auf Campagnola siehe das Kapitel *Quellen, Kunsthistoriographie und Forschung*.

<sup>628</sup> Inv. Nr. St Mal 1679 – Malaspina 1824, Bd. 2, S. 48 – Châtelet 1956, S. 258, m. Abb. 147 – Santagiustina Poniz 1979, S. 309, 317, Nr. 27. – Mein Dank gilt Davide Tolomelli (Musei Civici del Castello Visconteo, Pavia) für die Sichtung der Radierung und die zur Verfügung gestellte digitale Abbildung (Februar 2016).

<sup>629</sup> Heute bildet Malaspinas Stich- und Gemäldesammlung die Pinacoteca Malaspina in den Musei Civici del Castello Visconteo von Pavia.

<sup>630</sup> Bisher wurde die Komposition zu früh, um 1530 datiert. – Santagiustina Poniz 1979, S. 317, Nr. 27.

<sup>631</sup> Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962.

<sup>632</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4781. – Vgl. auch ein spätes Blatt in: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262), **(Kat. Nr. 178)**.

<sup>633</sup> Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0314.

<sup>634</sup> Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1631.

<sup>635</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4757.

<sup>636</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5527.

in der Druckplatte oder Zeichnung legte, gibt es dafür in den späteren Jahrzehnten keine Anzeichen mehr – sieht man von den reifen Holzschnitten ab, von denen drei zumindest Campagnola als Erfinder nennen. Glücklicherweise gibt es aber für das Monogramm in der Radierung eine wichtige Vergleichsmöglichkeit im Bereich der Zeichnung. Es ist die große „Landschaft mit der Flucht nach Ägypten“ in Paris (Kat. Nr. 89)<sup>637</sup>, die aufgrund ihres Figurenstils um 1550 oder etwas später zu datieren ist. In der rechten unteren Ecke trägt sie das Monogramm „·D·C·“ (Kat. Nr. 89a). Im Original ist festzustellen, dass diese Bezeichnung nicht nachträglich eingefügt wurde und sich – wie auf einem *cartellino* – klar absetzt. Somit wäre vorstellbar, dass Campagnola auch einen seltenen oder vielleicht einmaligen Versuch in der Radiertechnik mit seinen Initialen versehen wollte.<sup>638</sup>

Die besondere Stellung der monogrammierten Radierung wird noch durch einen anderen Werkkontext deutlich: Für den „Recueil Jabach“ stach Charles Massé etliche Zeichnungen nach, von denen man einige Tizian zuschrieb. Aus dieser Reihe wird auf Tafel 14C eine Landschaft reproduziert (Abb. 174)<sup>639</sup>, die weitgehend identisch mit der seltenen Radierung ist. Einzig durch den nahen zentralen Baum hinter dem teilweise hell beleuchteten Felsen unterscheiden sich die beiden Darstellungen. Nachdem Massé – wie auch seine Stecherkollegen – die Vorlagen meist recht genau wiedergaben und lediglich kleine figürliche Staffagen oder winzige Vögel am Himmel ergänzten, ist davon auszugehen, dass die ursprüngliche, heute verlorene Zeichnung eben diese Komposition zeigte und vermutlich ebenfalls von Campagnola stammte, der ein ähnliches Schema bereits in einem früheren Blatt verwendete (Kat. Nr. 101).<sup>640</sup> Die Ausrichtung der Landschaft verhielt sich allerdings gegenseitig zur Zeichnung, die auf die Radierplatte gesetzt wurde. Ob die Vorlage für den Recueil vielleicht erst nach der gedruckten Radierung entstanden ist, lässt sich nicht mehr beantworten. Das enge Verhältnis der beiden Darstellungen könnte aber zumindest dokumentieren, dass Campagnola in manchen Fällen die Landschaftsprospekte nur geringfügig abänderte und somit eine Fülle von Variationen schaffen konnte, von denen vermutlich ursprünglich weit mehr existierten.

Diese „Fülle an Variationen“ kann als eines der wichtigsten Charakteristika seiner Landschaftszeichnungen gelten. Bereits im hier versuchten Überblick wie auch im Werkverzeichnis wird

<sup>637</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4725 – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7043-Paysage-avec-la-Fuite-en-Egypte>

<sup>638</sup> Neben den motivischen und stilistischen Merkmalen spricht auch für eine späte Datierung der Radierung um 1550 oder später, dass diese druckgraphische Technik aus heutiger Sicht bei den italienischen Künstlern während der ersten Jahrhunderthälfte wenig verbreitet war, sieht man von Parmigianino und Andrea Schiavone ab.

<sup>639</sup> Chiari 1982, S. 126, Nr. 123, m. Abb. – Raimbault 2010, S. 274. – Der „Recueil Jabach“ wird im Kapitel zur Rezeption näher besprochen.

<sup>640</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5593. – Im Vergleichswerk fungiert ebenfalls der einzelne Baum im erhöhten Vordergrund als Bezugspunkt für sämtliche tiefenräumliche Schichtungen des Geländes. Das landschaftliche Panorama wird jedoch noch stärker geweitet und mehr in die Ferne gerückt. Diese Zeichnung stach Massé ebenfalls für den „Recueil Jabach“ gegenseitig – mit kleinen figürlichen Ergänzungen – nach (Tafel 37 B) und wurde bereits damals Campagnola zugeschrieben.

Als spätes weiterentwickeltes Kompositionsschema könnte man noch die bereits im obigen Abschnitt zitierte Landschaft aus Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0314, **Kat. Nr. 176**) mit dem auffälligen Ochsenkarrenmotiv heranziehen, die wahrscheinlich in zeitlicher Nähe zur Vorlage der Radierung entstand.

deutlich, dass das Œuvre keine klaren Grenzziehungen zulässt: Zu sehr ist es von verschmelzenden Typen, fließenden Übergängen, Wiederaufnahmen älterer Ideen gekennzeichnet. Und all das selbst dann noch, nachdem die Trennung zwischen authentischen Werken und denen des Umkreises bereits vollzogen ist.

Das Problem dieser Grenzziehung betrifft auch die Treffsicherheit von Datierungen. Es kann nicht genug betont werden, dass das Material keine eindeutigen Abfolgen zulässt. Im Werkverzeichnis wird daher – wie bereits angekündigt – auf Gruppenbildung durch motivische Verwandtschaft und Orientierung an den Figurenzeichnungen gesetzt. In dem Bestreben, weitere Strukturen zu schaffen, erfolgt im nachfolgenden Kapitel eine möglichst klare Herauslösung zweier Künstlerpersönlichkeiten aus Campagnolas Werkzusammenhang. Die Forschung hat zu dieser Sichtweise aus dem Blickwinkel Campagnolas bisher noch nicht ausreichend Stellung genommen.

## **Die Zeitgenossen: Stefano dall’Arzere und Girolamo Muziano**

Um das künstlerische Profil von Domenico Campagnola weiter zu schärfen, bedarf es der stilkritischen Abgrenzung – zumindest gegenüber jenen Zeitgenossen, die namentlich bekannt sind. In den letzten Jahrzehnten wurden die Maler Lambert Sustris und Gualtiero Padovano (Gualtiero dall’Arzere) von der Forschung genauer untersucht; ihre nur vage vorhandene Verbindung zu Campagnola ist weitgehend geklärt.<sup>641</sup>

Ganz anders verhält es sich bei Campagnolas unmittelbaren Zeitgenossen Stefano dall’ Arzere und Girolamo Muziano. Vor allem im Bereich der Zeichnung wurde die klare Trennung zu Campagnola bisher noch nicht vollzogen, hier sind noch viele Fragen offen.

Im Fall von Stefano dall’Arzere beginnen die Schwierigkeiten schon bei der Rekonstruktion des Œuvres, die – trotz einiger Studien seit den 1990er Jahren – noch weitgehend aussteht. Grund dafür ist zum einen die schlechte Datenlage, zum anderen die enge Sichtweise der Forschung, die Campagnolas künstlerischen Umkreis bisher zu wenig einbezog. Aufgrund der Tatsache, dass Stefanos Werk keine reinen Landschaftskompositionen enthält, wäre er an dieser Stelle gar nicht zu besprechen. Da er aber als derjenige Künstler gilt, der seinem Meister am nächsten kommt und durch dessen Kenntnis auch Campagnola an Profil gewinnt, ist seine Besprechung in einem eigenen Abschnitt gerechtfertigt.

Ganz anders verhält es sich bei Girolamo Muziano, der in den Landschaftszeichnungen Campagnola am nächsten kommt und bis heute mit ihm verwechselt wird. Von seinem Œuvre interessiert hier hauptsächlich das Frühwerk der 1550er Jahre. Durch seinen Umzug nach Rom verlagerte sich seine Tätigkeit vermehrt auf Figuren und dekorative Freskenmalerei. Seine Anfänge in Padua und Venedig in den Jahren zwischen 1544 und 1549 liegen bisher jedoch weitgehend im Dunkeln. In dieser kurzen Periode dürften bereits Landschaftszeichnungen entstanden sein, die sich an Campagnola orientierten und zum Teil erst aus dessen Œuvre herausgelöst werden müssen. Somit gilt es, Muzianos Position als zweiter, bedeutender Landschaftszeichner neben Campagnola zu definieren.

---

<sup>641</sup> Die frühen Studien zu Lambert Sustris lieferte Alessandro Ballarin: Ballarin 1963, S. 61-81. – Ballarin 1963 (2), S. 335-366. – Ballarin 1966, S. 244-249. – Ballarin 1968, S. 115-126. – Zu den wichtigsten jüngeren Besprechungen gehören: Meijer 1993, S. 3-16. – Mancini 1993, insbesondere S. 1-52 (zum künstlerischen Schaffen von Sustris in Padua und den von ihm mitbeeinflussten 1540er Jahren in der Stadt). – Saccomani 1998, S. 556, 564, 565, 568, 569, 571, 573, 576, 577, 578, 580, 581, 582, 591. – Dacos 2001, S. 17-21 u. S. 55-65 – Mancini 2001, S. 11-29. – Dacos 2002, S. 38-51. – Sgarbi 2003, S. 1-16 (zum Odeo Cornaro) u. S. 81-86 (zur Restaurierung). – Kat. Ausst. Mantua 2004, S. 240-249, Nr. 74-78. – Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 182, 184-185, 186, Nr. 77-79. – Bodon 2009, S. 43, 48, 205. – Saccomani 2009, S. 358, 359, 363, 364, 368, 369, 370, 371, 372. – Borromeo Dina 2012, S. 54-82. – Fischer 2014, insbesondere S. 77-100, 129-143, 159-161 u. 166-168.

Für Gualtiero Padovano sei hier auf folgende Beiträge verwiesen: Crosato Larcher 1989, S. 29-36. – Kasten 1992 (2), S. 360. – Mancini 1993, S. 28, 31-33, 38-39, 73-78, 105-106. – Lehmann Jacobsen 1996. – Mancini 1997, S. 208-230. – Saccomani 1998, S. 556, 569, 570, 573, 576, 578, 581. – Bodon 2009, S. 43, 48, 224, 283. – Saccomani 2009, S. 360, 362-363, 366, 368, 369, 370, 371, 372. – Fischer 2014, insbesondere S. 76-79, 90-92, 100-110 u. 130-158. – Fischer 2014 (2), S. 48-58.

## Stefano dall’Arzere: Sein künstlerisches Profil als Zeichner

Das kunsthistorische Bild von Stefano dall’Arzere ist eng mit Domenico Campagnola verknüpft – und damit ein wenig vergleichbar mit dessen Rezeption in Abhängigkeit von Tizian. Wie im Falle Campagnolas weisen Biographie und Werkchronologie beträchtliche Lücken auf. Dieser Umstand zeigt sich bereits in den Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts und schlägt sich sowohl in den überlieferten Angaben zu seiner Person als auch in den frühen kennerschaftlichen Beobachtungen seit dem 18. Jahrhundert nieder. Selbst in der frühen Forschung des 19. Jahrhunderts blieb das Wissen um Stefano dall’Arzere noch beschränkt, das erst im Laufe des 20. Jahrhunderts konsequenter zusammengetragen und kritisch hinterfragt wurde.

### *Biographische Daten und Forschungsstand*

Die bekannten Quellen geben nur über einen Teil seiner Biographie Aufschluss und betreffen wahrscheinlich etwas mehr als die Hälfte seiner Lebenszeit. Die Geburtsdaten sind bis heute unsicher. Vermutlich wurde er in Padua selbst oder in dessen Nähe, im Gebiet von Merlara um 1505 geboren, wo er später nachweislich Land besaß.<sup>642</sup> Sein Familienname könnte von der „*contrada dell’arzer novo e vecchio*“ abgeleitet sein.<sup>643</sup> Zumindest lassen die wenigen Signaturen („*Stephanus Patavinus F.*“ oder „*STE.P.F.*“)<sup>644</sup> seiner späten Gemälde vermuten, dass Stefano von Beginn an mit Padua verbunden war, wo es auch einen *Borgo dell’Arzere* gab, von dem der Familienname der Maler Battista und Gualtiero dall’Arzere abstammt. Trotz dieser Namensgleichheit deuten die Quellen darauf hin, dass kein Verwandtschaftsverhältnis zwischen den beiden Familien bestand.<sup>645</sup>

Stefano ist erstmals 1540 für die heute verlorene „*ante del nuovo organo*“ – die Orgelverkleidung – in der Basilica del Santo dokumentiert, wo er nochmals 1541 und 1552 tätig war.<sup>646</sup> Im Jahr

---

<sup>642</sup> In der Forschung des frühen 20. Jahrhunderts waren die Geburts- und Todesdaten von Stefano dall’Arzere noch völlig unbekannt, man vermutete ihn als Maler in Padua um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Später tendierte man eher zu einem Geburtsjahr um 1515 oder sogar um 1520. Ballarin nahm aufgrund seiner Rekonstruktion des Frühwerks von Stefano dall’Arzere an, dass er um 1505 oder wenig später geboren wurde. – Moschetti 1908, S. 169. – Venturi 1934, S. 22. – Grossato 1966, S. 219. – Bevilacqua 1986, S. 44. – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 163. – Kasten 1992, S. 360.

<sup>643</sup> Zu übersetzen mit „alter und neuer Damm“. – Kasten 1992, S. 360.

<sup>644</sup> Die heute nicht mehr sichtbare Signatur „*Stephanus Patavinus F.*“ gehörte zum Gemälde „Madonna mit Kind thronend und den Hll. Hieronymus und Sebastian“, das sich heute vor der rechtsseitigen Apsis in S. Maria dei Servi befindet (**Abb. 176**). Brandolese (1795) zitierte Stefanos Signatur erstmals, ebenso Moschini (1817). Bei Ferrari (1734) gibt es hingegen keine Angaben dazu und Rossetti (1765, 1780) ordnete das Werk ausschließlich Domenico Campagnola zu. – Ferrari 1734, S. 193 – Rossetti 1765, S. 257. – Rossetti 1780, S. 265. – Brandolese 1795, S. 66. – Moschini 1817, S. 161. Siehe außerdem die Studie von: Saccomani 2012 (2), S. 127, Anm. 37, Abb. 17 (in Farbe). Die zweite Signatur in der abgekürzten Form „*STE.P.F.*“ hinterließ Stefano auf der großen „Kreuzigung“ (**Abb. 191**), die für S. Giovanni di Verdara entstand und heute zum Bestand der Musei Civici von Padua gehört (Inv. Nr. 629). – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 168-169, Nr. 85, m. Abb.

<sup>645</sup> Kasten 1992, S. 360-361. – Ruffini 2008, S. 40, Anm. 15.

<sup>646</sup> Sartori 1976, S. 79 (Dokumente vom 24.12.1540 u. 11.06.1541). Am 02.07.1552 schloss Stefano einen Kontrakt mit der Familie de Lazara für das Gemälde mit der „Auferstehung Christi“ (**Abb. 190**) im Santo ab, für das ihm 48 Dukaten bezahlt wurden. – Kasten 1992, S. 361.

1548 urteilten „*i pittori Domenico Campagnola e Geronimo Cesaro*“ als „*arbitri*“<sup>647</sup> über einen „*panello fatto dal pittor Stefano dall'Arzere per la scuola di S. Giacomo e Cristoforo*“ und bemaßen seinen Verdienst für den Auftrag der Bruderschaft mit 34 Goldscudi.<sup>648</sup> Im gleichen Jahr 1548 fand sich sein Name in der kunsttheoretischen Abhandlung des *Dialogo della Pittura* von Paolo Pino in einer Aufzählung lebender italienischer Maler, die das Erbe ebenfalls angeführter verstorbener Größen übernahmen. Bemerkenswert ist diese Stelle nicht nur durch seine unmittelbare Nennung nach „*Domenico Campagnolla*“ sondern auch durch die Bezeichnung „*Stefano dall'argine giovane Padoano*“. Es dürfte kein Zufall sein, dass beide hintereinander als Künstler gleicher Herkunft genannt wurden; dabei könnte der Zusatz „*giovane Padoano*“ nicht nur ein Alters- und Herkunftshinweis sein, sondern vielleicht ein Indiz dafür, dass man Stefano in einer gewisse Hierarchie zu Campagnola sah.<sup>649</sup> Zumindest dokumentiert diese Erwähnung, dass Stefano schon eine Zeit lang künstlerisch erfolgreich gewesen sein muss um von Paolo Pino genannt und als „*Padoano*“ bezeichnet zu werden – wie schon früher Domenico als „*Veneziano*“.<sup>650</sup>

Zwölf Jahre später zählte der Paduanische Geistliche und zuverlässige Chronist, Bernardino Scardeone in seiner bereits zitierten Schrift aus dem Jahr 1560 die beiden Künstler unmittelbar hintereinander zu den „*clari pictores*“ seiner Zeit.<sup>651</sup> Für „*Stephano ab Aggere*“ hob er die „*tabula majoris altaris*“ in der Kirche von S. Maria dei Servi hervor (Abb. 175), die sich heute in einer Privatsammlung befindet.<sup>652</sup> Bei Campagnola war es bekanntlich das Hauptaltarbild von S. Anna, das sich heute in Loreo befindet.<sup>653</sup>

Bereits im 17. Jahrhundert und noch vor Ridolfis *Maraviglie* von 1648 führte Angelo Portenari den Künstler in der Schrift *Della Felicità di Padova* von 1623 schlicht unter „*Stefano pittore*“ und ergänzte dessen malerisches Œuvre – nun retrospektiv – mit dem Hinweis: „*(...) dipinte l'anno 1550 da Stefano Padovano pittore nelli suoi tempi famoso le bellissime figure delli santi Pietro e Paolo, e delli profeti Mose e Giosue.*“<sup>654</sup> Portenari lieferte mit diesen Werken in der Chiesa degli

<sup>647</sup> Zu übersetzen mit „Gutachter“ oder „Sachverständiger“.

<sup>648</sup> Sartori 1976, S. 53 (Dokument vom 10.12.1548).

<sup>649</sup> Ruffini untersuchte eine Vasari-Ausgabe von 1550 (Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Inv. Nr. 1987 441 1-2), die von zwei Anonymen nach 1560 handschriftlich ergänzt und kommentiert wurde. Einige ihrer Notizen an den Rändern der gedruckten Seiten erwähnen Domenico Campagnola; an einer Stelle findet sich sogar eine Künstleraufzählung mit Campagnola und Stefano dall'Arzere, die dem Abschnitt bei Paolo Pino ähnlich ist: „*Michielanzolo Bonaroti, Raphael d'Urbino commo Titiano, Jacomo Tentoreto, Paulo Veroneze, el Saviati, Bonifacio, Lorenzo Loto, Rocho Marchonio, Domenego Campagnola, qual ha fato molto opere, fra le altre una tavola in Sant'Agostino di Padoa et in Sala del Podestà, un'altra Stephano padoano ancora, et fra' Marcho maraveglia commo in più lochi si vegono le sue opere divine.*“ – Für die weitere Kommentierung siehe: Ruffini 2008, S. 26, Abb. 13., Anm. 19.

<sup>650</sup> Die Bezeichnung „*Domenico Veneziano allevato da Iulio Campagnuola*“ verwendete Michiel bei seiner Beschreibung der Kunstsammlung von Alvise Cornaro. – Morelli 1800, S. 11. – Frimmel 1888, S. 12.

<sup>651</sup> Scardeone 1560, S. 373.

<sup>652</sup> Erst in der jüngeren Forschung publizierte Mancini das ehemalige Hochaltarbild der Kirche, das von der Kunsthistoriografie bis ins frühe 19. Jahrhundert Stefano zugeordnet wurde. – Mancini 1997, S. 185-208. – Siehe außerdem: Saccomani 1998, S. 562, Abb. 655, (S. 585). – Saccomani 2012 (2), S. 124, Abb. 16 (in Farbe).

<sup>653</sup> Noè 1996, S. 113-125. – Das Altarbild fand bereits Erwähnung im Kapitel *Campagnola im Überblick*.

<sup>654</sup> Portenari 1623, S. 448 (Chiesa degli Eremitani), S. 461 (S. Maria dei Servi).

Eremitani (Abb. 177)<sup>655</sup> der Forschung eine zuverlässige und wichtige Orientierung bezüglich der Chronologie; gleichzeitig hatte er als erster Kenntnis von der Ausstattung im ehemaligen Kapitelsaal von S. Maria del Parto, die er lobend erwähnte und Domenico Campagnola zuordnete:

*„(...) sopra la chiesa il capitolo (...) il cui soffitato adornarono di bellissime pitture fatto da huomini eccellenti, & in particolare vi si vede S. Sebastiano molto stimato dalli professori dell’arte, qual dicono essere di mano di Domenico Campagnola pittore famosissimo del suo tempo.“<sup>656</sup>*

Diese Zuschreibung wechselte aber im 18. Jahrhundert mit der Datierung „1531“<sup>657</sup> noch mehrmals und führte zu einer wesentlichen Verwechslung der Malstile beider Künstler, so dass man lange Zeit keine ausreichende Kenntnis von Stefanos frühem Hauptwerk hatte. Erst im späten 20. Jahrhundert unternahm man für diese Periode einen umfassenden Rekonstruktionsversuch und schrieb die noch erhaltenen „*tavole del soffitto*“ (Abb. 178-182) überzeugend Stefano dall’Arzere zu. Sie werden in den folgenden Abschnitten als Ausgangspunkt dienen.

Wie bereits angedeutet, war Carlo Ridolfi der Nächste, der das künstlerische Bild Stefanos erweiterte. Dabei folgte sein Kurzporträt einmal mehr unmittelbar nach dem von Domenico Campagnola.<sup>658</sup> Ridolfi tendierte dazu, ihn in erster Linie als geschickten Freskanten zu definieren: „*Fu pratico delle cose a fresco (...)*“ – und schrieb ihm neben bereits bekannten Werken sogar Fassadenmalereien zu, die heute verloren sind.<sup>659</sup> Diese Bedeutung als Freskant unterstrich später auch Giacomo Zabarella in seiner Schrift *Aula Heroum sive fasti Romanorum (...)* von 1674, indem er „*(...) Gualtherio, Campaniola, Stephano ab Aggere, & alijs ipsius avi claris pictoribus confectis*“ als ausführendes Malertrio der neuen Fresken der Sala dei Giganti nannte.<sup>660</sup>

Die italienischen Kunsthistoriographen des 18. Jahrhunderts schrieben noch weitere Werke in Padua „*Stefanino dall’Arzere*“ zu und versuchten sich auch vereinzelt in der Charakterisierung seines Malstils wie beispielsweise Giovanni Battista Rossetti 1765 in Bezug auf die Fresken in der Chiesa degli Eremitani: „*(...) di una maniera grandiosa, e robusta da Stefano dall’Arzere (...)*.“<sup>661</sup> Dennoch wechselte etwa für die Fresken in der Scoletta del Carmine<sup>662</sup> oder – wie

<sup>655</sup> Von den freskierten Apostel- und Prophetenfiguren in der Eremitani-Kirche hat sich heute nur mehr die Darstellung des Petrus fragmentiert erhalten. Das Fresko mit dem Paulus wurde 1944 durch einen Bombentreffer zerstört.

<sup>656</sup> Portenari 1623, S. 493. – Vgl. Rossetti spätere Notiz und (irrtümliche) Campagnola-Zuschreibung und sein Lob für den hl. Sebastian und Johannes den Täufer. – Rossetti 1765, S. 259-260.

<sup>657</sup> Zur Datierung siehe nachfolgende Anm. 667.

<sup>658</sup> Ridolfi 1648, Parte I, S. 74.

<sup>659</sup> Ridolfi 1648, Parte I, S. 74: „*(...) al Ponte di Santa Sofia si veggono di costui alcuni gran Giganti fulminanti da Giove (...)*.“

<sup>660</sup> Zabarella 1674, S. 1.

<sup>661</sup> Rossetti 1765, S. 160 oder ergänzend dazu: Rossetti 1780, S. 158-159.

bereits erwähnt – im Fall des *Soffitto* von S. Maria del Parto die Autorschaft zwischen Domenico und Stefano. So führte zwar Girolamo Ferrari 1734 diese Ausstattung als „(...) *bellissima pittura di Steffano Dall'Arzere*“<sup>663</sup> an, doch Rossetti beschrieb sie 1765 wiederum als Werk Campagnolas mit folgenden Worten, die aus heutiger Sicht aber für seinen Künstlerkollegen Stefano sprechen:

*„Vi sono in esso delle figure di particolar merito, come il S. Sebastiano, il S.S. Giovambatista, ec. in cui s'ammira la grandiosa maniera del disegno, l'ottima intelligenza della notomia ec.; e nelle teste tutte una singolare bellezza, e verità d' idee, non meno, che una gran forza di colorito.“*<sup>664</sup>  
(Abb. 179, 180)

Bemerkenswert ist in diesem Kontext Rossettis spätere Charakterisierung von Stefanos Stil aus dem Jahr 1780. Er bespricht ein mehrfiguriges Fresko (?) – mit Gottvater, Christus, flankierenden Engeln und den vier Evangelisten – in der heute nicht mehr erhaltenen „*Chiesa delle Monache di Betelemme*“, das Ridolfi nur kursorisch erwähnte<sup>665</sup>: „(...) *tutto dipinto da Stefano dall'Arzere, Pittore di buon disegno, di gran carattere, robusto, e forte, la tinta delle carnagioni è presso che cotta, o sia d' un rosso carico, e grossolano.*“<sup>666</sup>

Das bisherige Wissen um den *Soffitto* von S. Maria del Parto reicherte Brandolese 1795 noch mit der Datierung 1531 an, die er im Ensemble entdeckte<sup>667</sup>, und blieb bei einer Ausführung durch Campagnola.<sup>668</sup> Der Autor bewunderte in einzelnen Figuren und in den dargestellten Köpfen „(...) *una singolar bellezza, e verità d' idee. Anche gli arabeschi a chiaroscuro sono eccellentemente condotti.*“<sup>669</sup> Trotz der Fehlzuschreibung an Campagnola beurteilte Brandolese das Schaffen von Stefano dall'Arzere ähnlich gut wie im Kurzporträt im Anhang seiner Schrift.<sup>670</sup>

---

<sup>662</sup> Zur (irrtümlichen) Campagnola-Zuschreibung: Rossetti 1780, S. 113. – Siehe zur Ausstattung der Scoletta del Carmine und den Fresken von Stefano dall'Arzere in der jüngeren Forschung: Spiazzi 1988, S. 65-88 – Saccomani 1998, S. 601, Abb. 678, (S. 606).

<sup>663</sup> Ferrari 1734, S. 194.

<sup>664</sup> Rossetti 1765, S. 259-260.

<sup>665</sup> Ridolfi 1648, Parte I., S. 74: „(...) *e sotto il Portico della Chiesa delle Monache di Betelemme colori gli Evangelisti.*“

<sup>666</sup> Rossetti 1780, S. 100.

<sup>667</sup> Brandolese 1795, S. 67-68: „(...) *l'anno 1531, leggendovi questa data ripartita in due piccoli comparti sopra la prima finestra entrando a man dritta.*“

<sup>668</sup> Brandolese 1795, S. 68: „(...) *queste eccellenti opere fatte in gioventù dal nostro Pittore, nelle quali spicca sopra tutto un gran sapore, ed un ammirabile freschezza nel colorito.*“ – Vgl. dazu die vorausgehende Wortwahl von Rossetti 1765, S. 260.

<sup>669</sup> Brandolese 1795, S. 68.

<sup>670</sup> Brandolese beschrieb den Künstler zusammenfassend wie folgt: „*dall'Arzere, Stefano, Pit. Pad. chiamato talora Stefan Padovano. Dipinse con gran franchezza, e pratica specialmente a fresco. Il suo carattere è piuttosto grande, ed ebbe buon disegno. Le sue fisionomie, le sue carnagioni non anno nobiltà, e sono per lo più grossolane: possiamo tuttavia riporlo giustamente tra i nostri buoni Pittori del XVI Sec. intorno la metà del quale egli vivea.*“ – Brandolese 1795, S. 261.

Die Autoren des 19. Jahrhunderts übernahmen teilweise die alten Bewertungen und ergänzten das Œuvre noch mit weiteren Angaben und Werken.<sup>671</sup> Exemplarisch zeigt sich dies 1858 bei Pietrucci, der für das kunsthistorische Urteil auch eigene Worte fand:

*„(...) detto anche Stefano da Padova lavorò molto in patria tanto a fresco che ad olio, e fu pittore de' più famigerati che ricordino la bella epoca di Tiziano e Giorgione. Quantunque un pò grossolano nelle fisionomie e troppo rossiccio nelle carnagioni, il suo disegno è corretto, i suoi lavori sono robusti, pieni di fuoco, di espressione, di genio.“*<sup>672</sup>

Im Einzelnen wurde beispielsweise die signierte „Kreuzigung“ (ehemals S. Giovanni da Verdara) mit folgenden Worten gelobt: *„(...) opera giudiziosamente inventata, con grande studio e con nobiltà forse insolita eseguita.“*<sup>673</sup>

Die Forschung des 20. Jahrhunderts widmete sich dem malerischen Schaffen Stefanos bis in die 1970er Jahre recht unterschiedlich<sup>674</sup>; vor allem im Bereich der Fresken veröffentlichte Lucio Grossato 1966 einen wichtigen Überblick zu den Werken in Padua.<sup>675</sup> Ergänzt wurden seine Erkenntnisse 1976 durch die große Ausstellung *„Dopo Mantegna“*, in der man Paduas künstlerische Blüte im späten 15. und 16. Jahrhundert neu beleuchtete. Dabei richtete sich das Interesse auch auf die malerisch reiche Zeit der 1530er und 1540er Jahre, für die man die These einer *„scuola pittorica“* diskutierte, zu der auch Stefano dall'Arzere gezählt wurde.<sup>676</sup> Nach dem ersten umfassenden und aktualisierten Porträt des Künstlers im *Dizionario Biografico degli Italiani*<sup>677</sup> nahm man schließlich 1991 die Ausstellung *„Da Bellini a Tintoretto“*, zum Anlass, sein malerisches Œuvre kritischer zu hinterfragen und für die Zeit vor 1540 chronologisch zu ordnen.<sup>678</sup> Die herausragende wissenschaftliche Leistung war dabei die Wiederentdeckung der erhaltenen Fragmente für den *Soffitto* von S. Maria del Parto von 1531<sup>679</sup>, die Alessandro

---

<sup>671</sup> Moschini ergänzte das malerische Œuvre Stefanos und lehnte seine Bewertung ebenfalls an die alte Kunsthistoriografie an: *„Il modo del suo dipingere era franco e di pratica. Il carattere n'è grandioso anzi che no; buono il disegno: ma rossiccie ne sono le carni, e grossolane le fisionomie.“* – Moschini 1826, S. 78-79.

<sup>672</sup> Pietrucci 1858, S. 89.

<sup>673</sup> Pietrucci 1858, S. 90.

<sup>674</sup> Als wissenschaftliche Ausgangssituation dienten meist: Moschetti 1908, S. 169-170. – Venturi 1934, S. 22-31. – Später diskutierte Mason Rinaldi ungewöhnlich offen die mögliche Autorschaft für das Fresko mit dem „Begräbnis des hl. Rochus“, das sich im Oratorio di San Rocco in Padua befindet und traditionell Stefano gegeben wird. Mason Rinaldo vermutete hinter der Ausführung den schwer fassbaren Maler Jan Stephan van Calcar in seiner Paduaner Zeit in der zweiten Hälfte des vierten Jahrzehnts. Diese Zuschreibung setzte sich bis heute nicht durch obwohl sich das Fresko nicht recht stimmig in die frühe Entwicklung von Stefano einordnen lässt. – Mason Rinaldi 1966, S. 241-242. – Ballarin 1991, S. 159-164.

<sup>675</sup> Siehe die Kapitel zu Domenico Campagnola und Stefano dall'Arzere: Grossato 1966, S. 153-198 (Campagnola), S. 219-237 (Stefano dall'Arzere).

<sup>676</sup> Die These diskutierte Puppi in seinem Aufsatz *„Committenza e ideologia urbana nella pittura Padovana del '500: L'anno quaranta e l'ipotesi di una „scuola“* in: Kat. Ausst. Padua, 1976, S. 69-72. – Zu Stefano dall'Arzere siehe das Kurzporträt und die Besprechung eines der Fresken im Oratorio di S. Bovo von Loredana Olivato: Kat. Ausst. Padua, 1976, S. 94.

<sup>677</sup> Bevilacqua 1986, S. 44-46.

<sup>678</sup> Die Werkauswahl für Stefano dall'Arzere: Kat. Ausst. Padua 1991, S. 159-170, Nr. 79-86.

<sup>679</sup> Die Fragmente der ursprünglich sehr umfangreichen Ausstattung haben sich heute in den Gallerie dell'Accademia (Venedig) und in S. Maria della Pieve (Castelfranco) erhalten. – Kat. Slg. Venedig 1962, S. 101-103, Nr. 167a-t, m. Abb. – Vier prächtige Figurentafeln des *soffitto* tauchten noch im italienischen Kunsthandel auf, darunter auch die in der Kunsthistoriografie mehrmals gelobten Darstellungen des hl. Sebastian oder Johannes des Täufers. Diese Gruppe

Ballarin in Stefanos Frühwerk einordnen konnte (Abb. 178-182).<sup>680</sup> Damit verbunden war auch eine nicht weniger aufsehenerregende Neuentdeckung des Künstlers als Zeichner.<sup>681</sup> Im Zentrum dieser ersten Zusammenstellung standen zahlreiche Figurenstudien, die man bis dahin Campagnola zugeschrieben hatte und die sich in verschiedenen Museen erhalten haben (Abb. 183-186).<sup>682</sup> Nicht jeder der Zuschreibungs- und Datierungsvorschläge überzeugte gänzlich und wurde in Hinblick auf strittige Werke Campagnolas hinterfragt.<sup>683</sup> Nichtsdestotrotz machte Ballarins Studie den Weg frei für weitere Überlegungen zu Stefano als Maler und Zeichner, die schließlich Vincenzo Mancini anstrebte und für die späten Perioden weitere Zeichnungen Campagnola ab- und Stefano dall'Arzere zuschrieb.<sup>684</sup>

Nachfolgend fanden sich allerdings auch skeptische Stimmen in Bezug auf die neu gebildete „Studiengruppe“, da die Qualität der Blätter schwankt oder man Stefano deren Ausführung generell nicht zutraute.<sup>685</sup> Gleichzeitig wurde bisher noch zu wenig berücksichtigt, dass es Berührungspunkte mit Zeichnungen Campagnolas aus den frühen 1520er Jahren gibt (Abb. 54, 59).<sup>686</sup> Diese Skizzen verdeutlichen, dass auch er mittlerweile ein feines Gespür für die

---

wurde von Francesco Frangi zumindest mit s/w-Fotografien publiziert. – Frangi 1989, S. 20-29. – Zu ausgewählten Tafeln aus den Gallerie dell'Accademia (Venedig) siehe: Saccomani 1979, S. 43-49.

<sup>680</sup> Der Ausgangspunkt für Ballarins umfassenden Aufsatz waren die beiden Apostel-Darstellungen (Padua, Musei Civici, Inv. Nr. 471 u. 474): Kat. Ausst. Padua 1991, S. 159-164, Nr. 79 u. 80, m. Abb.

<sup>681</sup> Kat. Ausst. Padua 1991, S. 159-160 – Saccomani ergänzte Ballarins Ausführungen mit zugeschriebenen Zeichnungen: Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1998.226 (ehemals Slg. John Skippe); London, Sotheby's, 21.10.1976, Nr. 33; Paris, Louvre, Inv. Nr. 4724 u. 4731; New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 59. – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 169-170, unter Nr. 86.

<sup>682</sup> Zu dieser Gruppe werden folgende Zeichnungen gezählt: Bassano del Grappa, Museo Civico, Inv. Nr. Riva 371; Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 5105, 5106, 2174 (oder 5109); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 771 (745); Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 682 E, 690 E, 692 E, 693 E, 696 E, 697 E, 1451 E, 1755 F, 1763 F, (sowie von Rearick (1976) wenig überzeugend dazu gezählt: Inv. Nr. 15101 F); Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 4174; Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. Nr. F.C. 125854; Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1971.17.1 u. 1971.17.2 sowie als Erweiterung oder neuere Ergänzung: Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 367; New York, Sotheby's, 25.01.2012, Nr. 8 (ehemals Slg. John Skippe); Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. WA1938.91; New York-London, Colnaghi, 2000, Nr. 1.

Zur intensiven und wechselhaften Auseinandersetzung mit diesen Studienblättern im Laufe der letzten vier Jahrzehnte siehe: Rearick 1976, S. 94-108, Nr. 56-65. – Oberhuber 1976, S. 108-112, Nr. 51-54, S. 130, Nr. 75. – Saccomani 1979, S. 43-49. – Wethey 1987, S. 182-186, Nr. A-8, A-9, A-11, A-14, A-14a, A-14b, A-14c u. S. 210-211. – Frangi 1989, S. 24. – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 159-160. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 518-519, Nr. 115-116. – Dacos 2001, S. 58-59. – Kat. Ausst. Florenz 2001, S. 430-439, Nr. 101, 102 (von Giovanni Agosti mit einer genauen Zusammenfassung der relevanten Werke und bisherigen Forschung). – Kat. Ausst. New York 2000, s.p., Nr. 1. – Kat. Ausst. New York 2001 (2), s.p., Nr. 9. – Rearick 2001, S. 58 u. Anm. 80 (S. 214). – Saccomani 2007, S. 85-90. – Kat. Ausst. Frankfurt 2006, S. 54-56, Nr. 12. – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 176-177, Nr. 56. – Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. 257-258, Nr. 86. – Kat. Ausst. Oxford 2015, S. 82, Nr. 14.

<sup>683</sup> Das beste Beispiel für weiterhin unterschiedliche Forschungspositionen sind die Freskenfelder der Orgelempore in S. Maria in Vanzo. Angesichts der Zwickelfelder, der *Soffitto*-Tafeln von 1531 sowie einzelner Zeichnungen der „Studiengruppe“ kommt für die Fresken des Parapet ebenfalls nur Stefano als Ausführer in Frage. – Dal Pozzolo 1996, S. 209. – Siehe dazu das Überblickskapitel zu Domenico Campagnola. – Einen erweiternden Aspekt erhält diese Zuschreibungsfrage durch die jüngst vorgestellten Freskenfragmente mit singenden Engeln in der Kirche S. Maria dei Servi, die Saccomani für Werke Stefanos um 1530 hielt. – Saccomani 2012, S. 117-118, Abb. 11, 12. – In diesem Fall hingegen wäre Campagnolas Figurenauffassung in den Kopftypen wahrscheinlicher als Stefanos und könnte damit eine „parallele“ künstlerische Erscheinung im Œuvre Campagnolas sein.

<sup>684</sup> Mancini besprach zunächst die biographischen Anhaltspunkte von Stefano dall'Arzere mit weiteren Dokumenten (Mancini 1990) und schrieb dem Künstler in einem weiteren Aufsatz folgende Zeichnungen als späte Werke zu: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1773 F (Feder in Braun, 157 x 150 mm, **Abb. 212**) und Inv. Nr. 1774 F (Feder in Braun, 135 x 150 mm, **Abb. 213**). – Mancini 1990, S. 281-299. – Mancini 1994, S. 123-129. – Mancini 1997, S. 185-208.

<sup>685</sup> Rearick 2001, S. 58 u. S. 213, Anm. 80.

<sup>686</sup> Als Ecksteine für Campagnolas zeichnerisches Profil, das mit der „Studiengruppe“ und Stefanos frühem Strichbild eng verbunden ist, sind der „Römische Soldat auf seinem galoppierenden Pferd“ (New York, Tobey Collection, **Abb. 54**) und die „Auferstehung Christi“ (London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.837, **Abb. 59**) heranzuziehen. –

menschliche Anatomie entwickelt hatte und modellierende Hell-Dunkel-Kontraste anwandte. In den frühen Jahren in Padua betrieben offenbar beide Meister ein intensives zeichnerisches Studium in stilistischer Abhängigkeit voneinander – wobei Campagnola für Stefano der Gebende gewesen sein dürfte.

Die jüngste wissenschaftliche Beschäftigung mit diesen Blättern im Oxforder Ausstellungskatalog von 2015 zeigt aber immer noch eine gewisse Hilflosigkeit: Einige qualitätsvolle Zeichnungen konnten nicht mit Stefanos Stilprofil in Deckung gebracht werden, weshalb man sie im „*Studio of Domenico Campagnola*“ beließ<sup>687</sup> – obwohl die „Werkstattfrage“ generell kaum zu beantworten und die Existenz einer konkreten Arbeitsgemeinschaft eher zu verneinen ist.<sup>688</sup> Gleichzeitig wurde die Autorschaft einzelner Studien durch die traditionelle Zuschreibung an „Domenico Campagnola“ völlig verkannt, weil diese Blätter stilistisch überzeugend mit einzelnen *Soffitto*-Tafeln Stefanos von 1531 in Verbindung zu bringen und generell nicht mit Campagnolas Handschrift zu vereinbaren sind.<sup>689</sup>

---

Saccomani 1991, S. 35, Anm. 19, Abb. 10. – Kat. Ausst. New York 2010, S. 34-36, Nr. 9, m. Farbabb., insbesondere für das Londoner Blatt: Anm. 7, Abb. 9.4. Zu diesen beiden Blättern siehe auch den Abschnitt *Padua: Künstlerische Etablierung und Erfolg* im Rahmen des Kapitels *Campagnola im Überblick*.

<sup>687</sup> Siehe die jüngste Besprechung eines der Studienblätter (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 692 E): Kat. Ausst. Oxford 2015, S. 82, Nr. 14, m. Farbabb.

<sup>688</sup> Rearick kommentierte zur Zeichnung mit dem „Raub der Europa“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5526, **Kat. Nr. 232**), dass Tietze und Tietze-Conrat das Pariser Blatt wegen seiner Schwächen zu Unrecht für ein Atelierwerk hielten, weil Campagnola im eigentlichen Sinn weder Atelier noch Lehrlinge hatte. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 622, Nr. 214.

<sup>689</sup> Die engste und überzeugendste Verbindung zwischen dem *Soffitto* und einer der Studien ergibt sich zwischen dem gemalten „Johannes dem Täufer“ und dem „Hl. Sebastian“ (**Abb. 179, 180**) und dem „Lagernden männliche Akt in einer Landschaft“ (Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 5106, **Abb. 184**) Nicht nur motivisch vereint sie die gleiche Auffassung und Verwendung eines auffälligen Dreiviertelprofils, bei dem das rechte Auge stark betont wird; vor allem die Differenzierung der nackten muskulösen Oberfläche wird trotz technischer Unterschiede analog aufgefasst und mit feinen Schraffuren und Kreuzlagen ausgeführt, die selbst in der s/w-Abbildung der beiden *Soffitto*-Tafeln noch gut zu beobachten sind. Selbst den teilweise fächerartigen Laubdetails entspricht die Berliner Studie zeichnerisch. – Vgl. hierzu den Kommentar von Christophe Brouard zu der Berliner Zeichnung, der sie trotz der evidenten stilistischen Analogien für ein Werk Campagnolas um 1527-1529 hielt: Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 176-177, Nr. 56, m. Farbabb.

In einem anderen Fall stellte man den „Männlichen Rückenakt“ aus dem Frankfurter Städel (Inv. Nr. 4174) als Werk Campagnolas um 1520/1525 aus und besprach überblicksmäßig die Studienblätter. Dabei stellte man fest, dass einige Blätter eine „geringere Stringenz und anatomische Genauigkeit“ besitzen, ohne entscheiden zu können, „worauf diese Unterschiede zurückgehen“. Allerdings legte man sich fest, dass „bei nur geringer Variation die Zeichenweise kaum auf die Tätigkeit unterschiedlicher Meister zurückzuführen ist“. Als einzelnen Künstler schloss man aber Stefano dall'Arzere schlicht mit dem wenig überzeugenden Hauptargument aus, dass eine skizzenhaftere und technisch nicht vergleichbare Zeichnung aus Cambridge (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1998.226, **Abb. 216**) – die wahrscheinlich als Entwurf für ein Altarbild um 1559 (heute: Padua, Musei Civici, Inv. Nr. 2322) diene – „so stark von der Frankfurter Aktdarstellung abweicht“.

Darüber hinaus zitierte man im Frankfurter Katalog Ballarins Rekonstruktionsversuch von Stefanos Frühwerk und bezeichnete den auf Holztafeln gemalten *Soffitto* von S. Maria del Parto, der bereits in der Kunsthistoriografie mit „1531“ datiert wurde, als „wohl 1530 entstandene Freskodekoration“ (!). Angesichts dieser falschen Bestimmung gewinnt man den Eindruck, dass man sich nicht um Klarheit in Stefanos Œuvre bemüht hat. – Siehe dazu: Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. 258, Nr. 86 u. Anm. 3.

### ***Als Zeichner im Schatten Campagnolas***

Stefano dall’Arzere war nur wenig jünger als Domenico Campagnola und gesicherte Dokumente haben sich ebenso lückenhaft erhalten wie bei seinem Kollegen. Dies betrifft in erster Linie die Perioden vor dem Jahr 1540, in dem Stefano bereits zur führenden Künstlerriege Paduas zählte und einige Fresken für die Sala dei Giganti ausführte (Abb. 87).<sup>690</sup> Durch die mangelnden gesicherten Anhaltspunkte lassen sich die Werke innerhalb der 1520er und 1530er Jahre als erweitertes Frühwerk zusammenfassen. Dem steht ein relativ gut überschaubares und dokumentiertes Spätwerk, vor allem ab 1550, gegenüber.<sup>691</sup>

Außerdem wird deutlich, dass man Stefano dall’Arzere zwar in den alten Schriften erwähnte und bewunderte, ohne ihn mit einem Mäzen oder Sammler explizit in Verbindung bringen zu können.<sup>692</sup> Erkannte man seine Gemälde nicht oder war Stefano dall’Arzere nicht auf „Sammlerstücke“ spezialisiert? Im Laufe der Jahrhunderte wird zudem deutlich, dass die Erinnerung an seine Autorschaft verblasste und sein Malstil – wie bereits erwähnt – teilweise mit Campagnola verwechselt wurde. Dieser Umstand erinnert zwar ein wenig an das Verhältnis Campagnola-Tizian, das allerdings weitaus komplexer ist und die Gattung der Zeichnung miteinbezieht; dennoch dürfte in den früheren Phasen von Stefanos Entwicklung eine Nähe zu Campagnola bestanden haben. Naheliegende Fragen sind daher, ob Stefano dall’Arzere von Campagnola eine künstlerische Ausbildung erhielt oder ob er mit ihm lediglich näher bekannt war und es ihm gelang, sich einen Überblick über sein Werk zu verschaffen.<sup>693</sup> Um diese Fragen beantworten zu können, sollte man zunächst Stefanos malerisches Profil und dessen Entwicklung beurteilen.

In den meisten ihm zugeschriebenen und gesicherten Werken zeigt sich Stefano in der monumentalen Figurenform früh beeinflusst von der venezianischen Darstellungstradition und den Protagonisten dieser Periode, von Tizian oder Pordenone. Dabei lassen vor allem die kontrastreiche Lichtführung und das Kolorit eine Nähe zur oberitalienisch-brescianischen Auffassung erkennen, in der die menschliche Figur im Allgemeinen konturbetonter und graphischer dargestellt wurde. Mit diesen Merkmalen ist Stefano dem Malstil Campagnolas zwischen den 1520er Jahren und circa 1537 – seinem Wettbewerbsbild – grundsätzlich verwandt; es fehlen jedoch die nachweislich konkreten Übernahmen aus dessen Gemälden. Darüber hinaus unterscheidet sich Stefano gegenüber Domenico im mehrfach erwähnten *Soffitto*

---

<sup>690</sup> Zur Ausstattung der Sala dei Giganti und Stefanos möglichem Anteil daran: Bodon 2009, S. 366, 368, 371, 372.

<sup>691</sup> Saccomani 1998, S. 590, Abb. 660, S. 592, Abb. 662, S. 603, Abb. 675, S. 605, Abb. 677, S. 606, Abb. 678.

<sup>692</sup> Bei Michiel finden sich hierzu keine Angaben. – Vgl. in diesem Kontext die Feststellung von: Saccomani 2009, S. 361.

<sup>693</sup> In der Forschung des frühen 20. Jahrhunderts bezeichnete man Stefano dall’Arzere entweder als Schüler Tizians – zusammen mit den „Mitschülern“ Domenico Campagnola und Gualtiero Padovano – oder auch als „*condiscipolo e collaboratore di Domenico Campagnola*“. – Moschetti 1908, S. 169. – Venturi 1934, S. 22. – In der jüngeren Forschung ging man bei Stefano entweder von der Ausbildung in einer Campagnola-Werkstatt („*formato nella bottega di Domenico Campagnola dopo il 1520...*“) aus oder etwas allgemeiner vom „*decisivo contatto con Domenico*“. – Ballarin 1991, S. 162. – Dal Pozzolo 1996, S. 209.

durch eine besondere Vorliebe für die präzise und harte Modellierung der Gewänder und der männlichen Akte, die mit detailreich typisierten Köpfen kombiniert werden. Die bereits in der Kunsthistoriografie angesprochene farbliche Wirkung der Tafeln muss hingegen unbeachtet bleiben, da Farbabbildungen fehlen und die meisten Stücke im Depot der Gallerie dell’Accademia (Abb. 178) nicht einmal für Studienzwecke zugänglich sind.<sup>694</sup>

Diese stilistisch individuelle und markante Facette Stefanos in der Körper- und Gesichtsbildung wurde schon von den frühen Autoren bewundert und ist auch noch aus heutiger Sicht wesentlich für die Unterscheidung von seinen Zeitgenossen.

Auch Stefano dall’Arzere dürfte sich mit den Fresken in der Sala dei Giganti (Abb. 87) dem immer stärker aufkommenden neuen Zeitstil *all’antica* nach dem römischen Vorbild Francesco Salviatis und seines Schülers Giuseppe Porta angenähert haben. Im Detail kann man diese Änderung in einer gewissen Längung der Figur bei den ihm zugeschriebenen Grisailen oder den Gemälden der 1540er Jahre beobachten.<sup>695</sup> Diese Tendenz scheint sich aber in den überwiegend sakralen Bildern des Malers nicht zwangsläufig durchgesetzt zu haben. So ist die Ausführung des 1542 datierten Altarbildes für S. Mattia – heute im Dom von Portogruaro (Abb. 189) – noch

<sup>694</sup> Siehe vorangehende Anm. 679.

<sup>695</sup> Exemplarisch illustrieren diese Veränderung das Triptychon von S. Tommaso in Albignasego (bei Padua), das man um 1543 datiert, oder die drei Deckentafeln für den Palazzo Mocenigo (heute: Padua, Musei Civici, Inv. Nr. s.n.), die wohl später im fünften Jahrzehnt entstanden. – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 166-168, Nr. 82-84, m. Abb. – Saccomani 1998, S. 584-585, Abb. 657 (S. 587) u. S. 585, 588, Abb. 659 (S. 589).

Im Bereich der Zeichnung lässt sich die gewandelte Figurenauffassung in der relativ großen Darstellung vom „Urteil des Salomon“ (London, Sotheby’s, 21.10.1976, Nr. 33; Feder in Braun, braun laviert, weiß gehöht, 330 x 275 mm, **Abb. 215**) gut beobachten. Das Blatt ist bereits als Werk Stefano dall’Arzeres anerkannt und besitzt technisch interessante Merkmale; es ist auf bläulichem Papier mit der wesentlichen Strichzeichnung, braunen Lavierungen und Weißhöhungen ausgeführt und verrät ausnahmsweise nichts von den sonst so dichten und präzisen Modellierungen des Künstlers. Die aufschlussreiche Zeichnung fungierte vermutlich als Entwurf für eine Malerei.

Für die Technik mit Lavierungen und Weißhöhungen gibt es weitere Beispiele, die man Stefanos späten Perioden zuschreibt (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4724 u. 4731; New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 59; Cambridge (Mass.), Harvard Art Museums/Fogg Museum, Inv. Nr. 1998.226). Am überzeugendsten ist die Autorschaft Stefanos im Fall des bläulichem Blattes aus Cambridge (Feder in Braun, braun laviert, weiß gehöht, 241 x 185 mm, **Abb. 216**), mit dem der Künstler sehr wahrscheinlich die Komposition für sein Gemälde (ehemals Oratorio di S. Barbara; heute: Padua, Musei Civici, Inv. Nr. 2322) entwarf, das vermutlich gegen Ende der 1550er Jahre entstand. Sieht man von den malerischen Lavierungen und Höhungen ab, erinnert das skizzenhafte Stichbild an die früheren „Notizen“ (London, Bonhams, 30.04.2014, Nr. 299 (**Abb. 217**); London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.819 (**Abb. 218**); Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1502, **Abb. 220**) – die im Rahmen des vorliegenden Kapitels erstmals Stefano zugeschrieben werden – und rundet diese eher unbekannt Seite des Künstlers ab. Zu den neu zugeschriebenen Skizzen siehe nachfolgende Anm. 702. – Zum Blatt aus Cambridge: Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 39, Nr. 52, Tafel LXXXII,1. – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 169-179, unter Nr. 86. – Saccomani 1998, S. 567, S. 588 Abb. 658 (S. 588), S. 601, Abb. 679 (S. 606). – Saccomani 2009, S. 370. – Kat. Ausst. Frankfurt 2006, S. 56, Anm. 4. – Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. 258, Anm. 3.

Ergänzend sei an dieser Stelle noch eine Figurenstudie mit einem für Stefano seltenen profanen Sujet angeführt. Sie zeigt eine stattliche „Herme“ (London, Kate Ganz Ltd., 1991, Nr. 1; Feder in Braun, 183 x 140 mm, **Abb. 214**), deren körperliche Auffassung sich motivisch mit dem Detail am rechten Rand der Urteils-Darstellung deckt und auch ohne Zweifel hinsichtlich des dichten und präzisen Strichbilds zu Stefanos Entwicklung als Zeichner passt. Die Entstehungszeit fällt vermutlich in die frühen oder mittleren 1540er Jahre als der Paduaner Zeitgeschmack *all’antica* immer stärker in den verschiedenen Fresken und Gemälden zur Geltung kam. Die Zeichnung mit der „Herme“ publizierte Kate Ganz noch unter Tizian (!) um 1520-1525 – nach Konrad Oberhuber – was später Rearick (1991) zu Recht anzweifelte und stattdessen an Domenico Campagnola in den späten 1530er Jahren und bis circa 1540 dachte. Ganz zitierte in ihrem Katalogtext auch Rearick und David Rosand, die das Figurenblatt Domenico Campagnola gaben und es in das dritte Jahrzehnt datierten. – Zu diesem Blatt siehe: Oberhuber 1987, S. 19. – Kat. Ausst. New York 1991, S. 10, 141-142, Nr. 1, m. Abb. (S. 11). – Rearick 1991, S. 13, Anm. 28, Abb. 4.

mehr dem vierten Jahrzehnt verpflichtet.<sup>696</sup> Die betont plastische Gewandmodellierung, die genaue Differenzierung variiert Kopftypen und ihre auffälligen Schrägansichten bleiben jedoch Konstanten in Stefanos Malstil wie sie sich schon um 1531 fassen ließen.

Seine Fähigkeiten in der Wiedergabe der kräftigen und teilweise manierierten Anatomie mit harten Oberflächenwerten zeigen sich nochmals herausragend in der Figur des „Hl. Petrus“ der Chiesa degli Eremitani von 1550 (Abb. 177), der Auferstehung Christi in der Basilica del Santo von 1552 (Abb. 190) und der großen signierten Kreuzigung (ehemals S. Giovanni da Verdara) (Abb. 191), wahrscheinlich aus den frühen 1550er Jahren.<sup>697</sup> In seinem späten Hauptwerk, den Fresken in der Scoletta del Carmine (Abb. 192, 209), die wohl in den 1560er Jahren entstanden, ist erneut die Figurenlängung mit verhältnismäßig kleinen Köpfen und teilweise üppiger Draperie zu erkennen; die bisherigen Charakteristika jedoch bleiben relativ unverändert.<sup>698</sup> Wie schon bei Campagnola schwankt auch bei Stefano dall’Arzere die Qualität seiner Malerei ab circa 1550. Als sein spätestes überliefertes Werk gilt das „Bildnis der Maria Mussato“ von 1573, das sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in der Casa Lazara in Padua befand. Das Werk ist heute verschollen und dürfte – angesichts der Fähigkeiten des Malers – wohl nicht das einzige Porträt von seiner Hand gewesen sein.<sup>699</sup>

Stefano dall’Arzere, dessen Ehefrau Angela hieß und der drei Söhne hatte, verzichtete 1568 auf das Amt des *Massaro* seiner Zunft; seine letzte Erwähnung zu Lebzeiten fällt in den März 1576. Fünf Jahre später, im Mai 1581 wird er als verstorben erwähnt.<sup>700</sup>

Insgesamt ergaben Stefanos Gemälde und Fresken also eine durchaus nachvollziehbare Entwicklung und sind aufgrund ihrer stilistischen Merkmale relativ gut zu erkennen. Die Kehrseite seines relativ griffigen Personalstils ist daher weniger die Zuschreibungsfrage als das Problem der Chronologie bei undokumentierten Werken. Zudem liefern die erhaltenen Malereien keine besonderen Anhaltspunkte für ein mögliches Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Domenico und Stefano.

Konkreter fallen hingegen die Indizien im Bereich der Zeichnung aus: Aufgrund der bisher veröffentlichten Zuschreibungen und des im Zuge der Katalogerstellung gesichteten Materials bleiben Stefanos Merkmale in dieser Technik ähnlich unverändert wie sein Malstil; somit ergeben sich auch hier vor allem Datierungsfragen. Grundsätzlich stellte Stefano die

---

<sup>696</sup> Zu diesem Altarbild, das als chronologischer Fixpunkt für die malerische und zeichnerische Entwicklung von Stefano sehr nützlich ist: Spiazzi 1992, S. 114, Abb. 12 – Saccomani 1998, S. 584, Abb. 656 (S. 586) – Saccomani 2009, S. 368.

<sup>697</sup> Zu diesen Werken: Kat. Ausst. Padua 1991, S. 168-169, Nr. 85, m. Abb. – Mancini 1994, S. 123, Abb. 3, 4 – Saccomani 1998, S. 598, 599, Abb. 660 (S. 590), Abb. 662 (S. 592), Abb. 675 (S. 603). – Saccomani 2009, S. 368.

<sup>698</sup> Spiazzi 1988, S. 83- 88, Abb. 21-26. – Saccomani 1998, S. 600, Abb. 678 (S. 606).

<sup>699</sup> Grossato 1966, S. 234, Anm. 38. – Kasten 1992, S. 361. – Auf Stefanos Begabung als Porträtmaler lassen nicht nur Figurendetails in seinen Gemälden schließen, sondern auch die bereits oben erwähnten zwei Zeichnungen aus der Zeit um 1550. Mancini hielt die beiden Blätter aus den Uffizien (Inv. Nr. 1773 F u. 1774 F, **Abb. 212, 213**) für Studien zu möglichen Heiligen (Vorschlag für 1773 F: hl. Antonius?). Die detaillierte und plastische Differenzierung der unterschiedlichen Kopftypen eines alten Bärtigen würde sich ebenso gut für ein Porträt in der naturalistischen oberitalienisch-brescianischen Auffassung eignen. – Siehe vorangegangene Anm. 684.

<sup>700</sup> Sartori 1976, S. 80. – Kasten 1992, S. 361. – Mancini 1994, S. 295.

Federzeichnung in den Dienst seiner Malerei. Die ihm zugeschriebenen Blätter fungierten in erster Linie als Ideen- oder Kompositionsskizzen, manche sind genauer ausgeführt und mit Entwürfen vergleichbar, lassen sich aber nicht als autonome Zeichnungen bestimmen.

Im Zuge einer frühen Auseinandersetzung mit Tizians heutiger „Pala Vaticana“ (Abb. 193)<sup>701</sup> und deren Komposition für das Madonnenfresko im Palazzo Ducale (Abb. 194)<sup>702</sup> – beide aus der

<sup>701</sup> Rom, Pinacoteca Vaticana, Öl/Lw., 420 x 290 cm, signiert: *TITIANVS FACIEBAT*, Inv. Nr. 351. – Das ehemalige Altarbild von S. Niccolò dei Frari (oder della Lattuga) wird in die Jahre von circa 1520 bis 1525 datiert. – Humfrey 2007, S. 127, Nr. 78.

<sup>702</sup> Humfrey 2007, S. 128, Nr. 79. – Mancini schrieb eine Zeichnung aus den Uffizien (Inv. Nr. 1709, Feder in Braun, 219 x 156 mm, **Abb. 217a**) Stefano dall'Arzere zu, die eine Madonna mit Kind und zwei Putti in der Glorie zeigt und vermutlich in den Werkprozess für das um 1537 entstandene Hauptaltarbild von S. Maria dei Servi (**Abb. 175** eingebunden war. – Mancini 1997, S. 202-205, Abb. 5, Anm. 40 – Eine zweite Zeichnung (London, Bonhams, 30.04.2014, Nr. 299; Feder in Braun, 230 x 165 mm, als „Follower of Tiziano Vecellio“; ehemals Sammlung Sir Robert Mond, **Abb. 217**) kopiert nahezu unverändert Tizians Madonnenmotiv (sowie den links flankierenden Engel) und verbindet sich zeichnerisch eng mit dem Blatt aus den Uffizien (Inv. Nr. 1709). Das Strichbild ist jedoch in manchen Partien etwas flüchtiger, vor allem in den Wolkenpartien oder im Bereich der Heiliggeisttaube. Aufgrund der motivischen und zeichnerischen Merkmale lässt sich die Zeichnung Stefano zuweisen, der sie wohlmöglich als erste Notation der berühmten Vorlage ausführte bevor es zu eigenen kompositorischen Ideen in einem weiteren Blatt (Uffizien, Inv. Nr. 1709, **Abb. 217a**) und schließlich im Altargemälde kam. – Eine weitere Figurenskizze nach Tizians Pala befindet sich im British Museum (Inv. Nr. 1895,0915.819, Feder in Braun, 229 x 188 mm, **Abb. 218**). Sie zeigt drei der vier Heiligen (der hl. Sebastian fehlt), die im Gemälde unterhalb der Madonnenglorie stehen. Die Federstriche sind hier überwiegend noch loser und dienen dem flüchtigen Anlegen der Körperhaltungen und Gewänder; die Kopfpforten sind bereits etwas genauer festgehalten – vor allem die hl. Katherina ist stilistisch mit den zwei vorausgehenden Madonnenmotiven verbunden – und lassen im Gesamteindruck der Ausführung den Schluss zu, dass diese Zeichnung ebenfalls von Stefanos Hand stammt. – Zum Blatt aus der ehemaligen Sammlung Sir Robert Mond: Borenius 1937, S. 62-63, Nr. 256, Tafel XLV; zur zweiten Skizze nach Tizian, deren Provenienz möglicherweise bis auf Everhard Jabach, aber zumindest auf Pierre Jean Mariette zurückgeht: Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 207, Nr. 984 (als Palma Giovane) – Py 2001, S. 116-117, Nr. 387 (mit nicht korrekter Inventarnummer). Das Blatt ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=715240&partId=1&searchText=Titian+San+Niccolo&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=715240&partId=1&searchText=Titian+San+Niccolo&page=1)

Der bisher kaum bekannte Bereich skizzenhafter Ausführungen lässt sich noch mit einer profanen Darstellung zweier Männer erweitern, die auf einem Baumstamm sitzen und von denen einer seine Sense dengelt (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5523, Feder in Braun, 211 x 197 mm, **Abb. 219**). Die Ausführung vereint einerseits im schnellen Anlegen der linken Figur ein flüchtiges Strichbild, das mit den bereits angeführten Skizzen eng verwandt ist, und einen kontrollierten Federeinsatz für das plastische und genaue Herausarbeiten des Körpers, seiner Gewandung und des Kopfes beim zweiten Sitzenden. Insgesamt passen diese auffälligen Facetten am schlüssigsten zu Stefanos zeichnerischer Auffassung; die Entstehungszeit fällt möglicherweise noch in das vierte Jahrzehnt oder bereits etwas später. Inhalt und Zweck dieser bäuerlichen und ungewöhnlich realistischen Szene bleiben allerdings unklar. – Zur Zeichnung, die auf die Sammlung Mariette zurückgeht und von Oberhuber als Werk eines venezianischen Künstlers um 1520 publiziert wurde: Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 323-324, Nr. A 1953. – Oberhuber 1976, S. 112-113, m. Abb. – Das Werk ist außerdem in der Online Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7886-Deux-hommes-a-cheval-sur-une-souche-lun-reparant-une-faux>

Mit diesem zeichnerisch vielseitigen Blatt aus Paris und den übrigen Skizzen dürften außerdem noch die stilistischen Merkmale der Kopie nach Tizians Fresko mit der „Wunderszene des sprechenden Kindes“ in der Scuola del Santo vereinbar sein (Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1502, Feder in Braun, laviert, 144 x 307 mm, **Abb. 220**). Besonders die Differenzierungen für die verschiedenen Köpfe liefern für diese Annahme die besten Anhaltspunkte; insbesondere der Bärtige links vom Heiligen im Hintergrund ist dem skizzenhaften sitzenden Mann sehr ähnlich; auch die weiblichen Köpfe lassen sich gut mit den bereits angeführten Kopien vergleichen. Darüberhinaus vermitteln die etwas genauer gezeichneten Häupter des hl. Antonius und der beiden Männer rechts von ihm ein vereinfachtes Strichbild, das noch entfernt an manche Studien um 1531 erinnert. Daher bietet es sich an, auch diese Kopie noch in die 1530er Jahre zu datieren. Der Einsatz von Lavierungen sollte nicht gegen Stefano sprechen, da er ja spätestens ab dem fünften Jahrzehnt auch mit dieser Technik vertraut war. – Zur ursprünglich größeren und bereits mehrmals besprochenen Zeichnung: Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 318, Nr. A 1921. – Kat. Ausst. Paris 1976, S. 5-7, Nr. 2, Tafel 2, 3. – Kat. Slg. Paris 1983, Bd. 1, S. 231-233, Nr. 228 u. S. 475, Abb. 54, Bd. 2, Tafel 262. – Chiari 1988, S. 66-67, Nr. A-9, Abb. 117 u. S. 71, Nr. A-17, Abb. 116. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 509-510, Nr. 98, m. Farbabb. (S. 108). – Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 228-229, Nr. 101, m. Farbabb. – Whistler 2016, S. 148.

Als letzte neuzugeschriebene Skizze sei noch eine weitere „Madonna mit Kind“ angeführt (London, British Museum, Inv. Nr. Ff.1.68, **Abb. 221**), die im Lineament an die flüchtigen Facetten der kleinen Werkreihe anschließt und durchaus zum Profil Stefanos passt. Im Detail lässt sich vor allem die Auffassung des Kindes mit analogen Motiven oder den zahlreichen Putti in Stefanos Zeichnungen vergleichen; das Aussehen der Madonna weicht hingegen stärker

ersten Hälfte der 1520er Jahre – entstand unter anderem ein Blatt mit der „Madonna auf Wolken“ in den frühen 1530er Jahren (Abb. 196)<sup>703</sup>, das sich im British Museum erhalten hat und stilistisch als Kopie einer Vorlage Campagnolas (Abb. 195, 64)<sup>704</sup> zu bestimmen ist.<sup>705</sup> Zusammen mit anderen unterschiedlich ausgeführten Figurenstudien verwendete Stefano dall’Arzere das Madonnen-Motiv spätestens für die tizianeske Bildlösung des ehemaligen Hochaltars von S. Maria dei Servi (Abb. 175), der sehr wahrscheinlich in der zweiten Hälfte der 1530er Jahre entstand.<sup>706</sup>

Unentdeckt blieb bis in jüngste Zeit noch eine weitere Kopie Stefanos aus dem Pariser Auktionshandel (Abb. 198), die Campagnolas große, aber schlecht erhaltene „Himmelfahrt Mariae“ (Abb. 197, 38) aus dem Berliner Kupferstichkabinett wiedergibt.<sup>707</sup> Erstaunlich ist in diesem Fall, dass es sich nicht um eine „aktuelle“ Zeichnung Campagnolas handelt, sondern um ein Frühwerk um 1520, das Stefano offenbar zugänglich war. Die Hauptgründe für diese Kopie dürften für Stefano in der komplexen Komposition der Apostelgruppe und der Madonnenglorie sowie der offensichtlichen Nähe zu Tizians „Assunta“ gelegen haben, die es für den angehenden Maler mit der Feder zu verinnerlichen galt. Beide Kopien nach Campagnola setzen zeichnerisch den *soffitto* von 1531 voraus und damit ebenso die plastische Auffassung, wie sie in einigen feinen Blättern der „Studiengruppe“ zum Ausdruck kommt. Die Entstehungszeit dürfte daher Anfang des vierten Jahrzehnts liegen – im Fall der neu entdeckten „Himmelfahrt Mariae“ vielleicht etwas später.

---

von den beiden Tizian-Kopien ab. Die Zeichnung ist unter Domenico Campagnola in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716523&partId=1&museumno=Ff.1.68&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716523&partId=1&museumno=Ff.1.68&page=1)

<sup>703</sup> London, British Museum, Inv. Nr. Pp.2.112. – Die Zeichnung wurde bereits von Hadeln als Kopie nach dem Blatt in Chatsworth (Inv. Nr. 775 (255)) bestimmt und zeigt auf dem Verso eine Figurenstudie mit tanzenden Putti. Bisher wies man sie traditionell Campagnola zu. Der hier vorgeschlagenen Einordnung ins Œuvre Stefanos schloss sich jüngst Matthias Wivel im Rahmen des Sammlungskatalogs für die venezianischen Zeichnungen des Statens Museum for Kunst von Kopenhagen an. Siehe dort: Katalognummer für die Zeichnung „Geburt Christi mit einem Chor von Putti“ (Inv. Nr. GB 6715, **Abb. 204**), die ich erstmals Stefano dall’Arzere zuschreiben konnte. – Hadeln 1911, S. 451. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 129, Nr. 495. – Saccomani 1979, S. 44-45, Anm. 24, Abb. 1, 2 (Recto u. Verso). – Jaffé 1994, S. 70, unter Nr. 775.

<sup>704</sup> Gemeint ist das Blatt aus Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 775 (255). – Saccomani ließ beide Blätter bei Campagnola, obwohl sie die Fassung in Chatsworth („*in tutto identico*“) als „*più libero e animato nel segno e nel tratteggio*“ charakterisierte. Für Jaffé stand außer Zweifel, dass die Chatsworth-Zeichnung als Vorlage für das Blatt im British Museum diene. – Saccomani 1979, S. 49, Anm. 24. – Jaffé 1994, S. 70, Nr. 775, m. Abb.

<sup>705</sup> Die Madonnen-Kopie aus dem British Museum (Inv. Nr. Pp.2.112) lässt sich zeichnerisch noch mit anderen Darstellungen verbinden. Die Auffassung der Putti, vor allem als tanzende oder spielende Gruppe (Verso) ist stilistisch eng verwandt mit den drei Variationen aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 768 (251), 769 (250), 770 (248)), die bisher ebenfalls unter Campagnola geführt wurden. Eine Zuschreibung an Stefano wird hier erstmals vorgeschlagen. – Jaffé 1994, S. 64-64, Nr. 768-770, m. Farbabb.

<sup>706</sup> Mancini datierte die Pala in seinem Aufsatz um 1537, in zeitlicher Nähe zu Campagnolas Wettbewerbsbild mit der „Taufe der hl. Giustina“ für Paduas Loggia del Consiglio. Dieser zeitlichen Einordnung schloss sich Saccomani an. – Mancini 1997, S. 185-208. – Saccomani 2009, S. 368. – Saccomani 2012, S. 124, Abb. 16 (in Farbe).

<sup>707</sup> Auktionskatalog Gros & Delettrez, Paris, *Dessins, Tableaux, Mobilier & Objets d’Art*, 19.06.2015, S. 12, Nr. 19, m. Farbabb. – In der Katalognummer bestimmte ich die Zeichnung (Feder in Braun, 440 x 310 mm) als Kopie nach Campagnolas früher Himmelfahrtsdarstellung, die sich heute unpubliziert im Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 28006, Feder in Braun, 513 x 429 mm) befindet, und schrieb sie in Verbindung mit der bereits erwähnten Kopie aus London Stefano dall’Arzere zu. – Mein Dank gilt Augustin de Baysier (Cabinet de Baysier, Paris) für die interessierte Anfrage und die zur Verfügung gestellte digitale Abbildung (Mai 2015).

Der nach Campagnola kopierte Madonnenkopf aus London findet sich auch in einer weiblichen Heiligen (Hl. Katherina?) (Abb. 201) der Freskenausstattung der Cappella Obizzi von S. Tommaso in Albignasego verblüffend ähnlich wieder.<sup>708</sup> Auch eine rundbogig abgeschlossene Darstellung in Berlin mit dem Antlitz Gottvaters in der Glorie, von Engeln umgeben (Abb. 202)<sup>709</sup> lässt sich motivisch und stilistisch diesen Fresken Stefanos annähern (Abb. 200) und entspricht seiner zeichnerischen Handschrift. Darüber hinaus eignete er sich mit diesen beiden Kompositionen auch einige Engelsmotive an, die er später nochmals verwendete<sup>710</sup> oder in großer Schar für eine „Geburt Christi“ in Kopenhagen (Abb. 204)<sup>711</sup> variierte. Mit diesem Motiv verbindet sich schließlich der bisher Campagnola zugeordnete „Schlafende Amor in einer Landschaft“ aus Chatsworth (Abb. 205 u. Kat. Nr. X-33)<sup>712</sup>, der sich problemlos in Stefano

<sup>708</sup> Für die nicht gesicherten Fresken in der Cappella degli Obizzi von S. Tommaso in Albignasego (bei Padua) vermutete man in der Forschung meistens Stefano dall’Arzere als Ausführenden; die nicht dokumentierte Entstehungszeit wurde jedoch unterschiedlich diskutiert. Mit der heutigen Kenntnis dürfte das Triptychon für die Familie Obizzi (um 1543) der späteste Auftrag für Stefanos in dieser Kirche gewesen sein. Die Freskenszenen zur Vita des hl. Thomas hingegen dürften aufgrund ihrer Figurenauffassung aus einer früheren Periode um 1530 oder etwas später stammen. – Vgl. dazu: Kat. Ausst. Padua 1991, S. 161. – Enricani 1997, S. 20-24. – Mancini 1997, S. 201.

<sup>709</sup> Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 5093. – Saccomani publizierte die Zeichnung (Feder in Braun, 155 x 157 mm) als Werk Campagnolas aus der zweiten Hälfte der 1530er Jahre. – Mit der neuen Materialkenntnis zeigt sich auch in diesem Fall die für Stefano typische präzise Erfassung der menschlichen Anatomie bzw. des Gesichtes, die mit Campagnolas Personalstil nicht vereinbar ist. – Saccomani 1980, S. 67, Anm. 42, Abb. 1.

<sup>710</sup> Vgl. den Engel am unteren Rand des Gewandes von Gottvater (Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 5093, **Abb. 202**), der bereits in der Kopie (London, British Museum, Inv. Nr. Pp,2.112, **Abb. 196**) nach Campagnolas Madonna (Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 775 (255), **Abb. 195**) zu finden ist. In der nachfolgenden stilistischen Entwicklung entstanden wahrscheinlich der aufwendig gestaltete „Hl. Daniel als Paduaner Stadtpatron“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1769 F, Feder in Braun, 304 x 247 mm), der zwar im Heiligentypus an Campagnolas Wettbewerbsbild von 1537 erinnert aber sich aufgrund seiner zeichnerischen Merkmale erneut schlüssiger in die Entwicklung Stefanos innerhalb des vierten Jahrzehnts einfügen lässt. Ebenfalls von Stefanos Hand stammt wahrscheinlich eine wenig bekannte Darstellung aus dem British Museum (Inv. Nr. T,13.13, vormals FAWK,5212.13; Feder in Braun, 403 x 267 mm, **Abb. 203**), bei der für die Madonnen-Glorie drei Engelsmotive aus der früheren Kopie nach Campagnola (British Museum, Inv. Nr. Pp,2.112) übernommen wurden. Dieses hochformatige Blatt zeigt außerdem unter der Madonna die Begegnung von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte nach Albrecht Dürers Marienleben (Tafel 4), flankiert von zwei weiblichen Heiligen, von denen die linke nach der hl. Giustina (?) in Andrea Mantegnas Polyptychon mit dem hl. Lukas (ehemals S. Giustina, Padua; heute: Mailand, Brera) kopiert ist. Die eigenwillige Figurenszene ist vor einer Renaissancearchitektur dargestellt, die einen geschwungenen Innenhof mit Portal suggeriert und zeichnerisch verwandt ist mit der Kulisse für den bereits erwähnten hl. Daniel. – Zum Blatt mit dem Heiligen, den Rearick als Entwurf Campagnolas für eine Standarte (kurz nach 1520) publizierte: Rearick 1976, S. 110-112, Nr. 67, **Abb. 64**. – Saccomani 1979, S. 44-45, Anm. 25. – Kat. Ausst. Oxford 2015, S. 81, unter Nr. 13, **Abb. 42**.

Zur teilweise beschädigten Darstellung mit Figuren nach Dürer und Mantegna siehe bereits: Collobi 1938, S. XXVI-XXVII, **Abb. 12**: „(...) pure attribuito al Campagnola, il quale (vedi ill. 12) ha una Madonna sulle nubi di stampa nettamente moroniano, una santa copiata dal Mantegna, e caratteristiche arricciature di pieghe nel Giovacchino e Anna, che derivano evidentemente da Dürer: si tratta certamente di un disegno bresciano, ma non ne conosco di simili.“ – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des British Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716525&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716525&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>711</sup> Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 6715. – Die Zeichnung (Feder in Braun, 309 x 416 mm) konnte ich im Rahmen meiner Recherchen zum Werkkatalog in Kopenhagen studieren. Auf der Basis der Kenntnis von Campagnola und der im vorliegenden Kapitel angeführten Blätter wird die „Geburt Christi“ erstmals Stefano dall’Arzere zugeschrieben. Die Entstehungszeit liegt vermutlich aufgrund der zeichnerischen und motivischen Aspekte bereits in den fortgeschrittenen 1530er Jahren, möglicherweise sogar etwas später um 1540. – Mein Dank gilt Chris Fischer (Head of Centre for Advanced Studies in Master Drawings, Statens Museum For Kunst, Kopenhagen) und Matthias Wivel für den interessierten wissenschaftlichen Austausch (März 2012). Sie werden den Zuschreibungsvorschlag für den jüngsten Sammlungskatalog des Museums (*Venetian Drawings at The Royal Collection of Graphic Art*) übernehmen.

<sup>712</sup> Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 767 (246). – Die Zeichnung (Feder in Braun, 221 x 209 mm, **Kat. Nr. X-13**) publizierte Saccomani im Kontext der Campagnola zugeschriebenen Landschaftszeichnung bis circa 1530 und sah in der Komposition nicht nur Anregungen durch Tizian, sondern auch einen tiefenräumlichen und zeichnerischen Vorläufer für Holzschnitte wie den „Drehleier-Spieler“. Später gab auch Jaffé die Darstellung Campagnola und vermutete eine kompositorische Anregung durch die „Landschaft mit den Johannesknaben“ von Tizian, von der sich

dall’Arzeres Figurenauffassung und zeichnerischen Duktus einfügt; gleichzeitig sind keine Analogien zu Campagnolas Landschaftsauffassung zu erkennen. Somit gewinnt man mit dem Blatt einen seltenen Einblick in Stefanos Landschaftsdarstellung, die sich eher am allgemeinen Vokabular der Zeit orientiert und sich in seiner Malerei bestenfalls im Hintergrund befindet – vor allem in den verschiedenen „Anbetungen der Hirten“ (Abb. 207-209)<sup>713</sup> oder in der freskierten „Kreuzannagelung“ im Oratorio di S. Bovo in Padua (Abb. 210).<sup>714</sup> Eine reine Landschaftsansicht innerhalb eines Frieses (Abb. 211)<sup>715</sup> schrieb man ebenfalls dem Künstler zu, obwohl er für diesen Bereich insgesamt keine besonderen Fähigkeiten besaß, die man mit Campagnola verwechseln könnte.

In den Zeichnungen, die man Stefano zuschreiben kann, wird die Landschaft sogar noch stärker auf angedeutete Ausblicke und unterschiedlich große vegetabile Motiv und Terrainelemente beschränkt. Exemplarisch illustrieren dies eine Campagnola ab- und erstmals Stefano zugeschriebene Darstellung mit „Johannes dem Täufer vor einer felsigen Kulisse“ (Abb. 188 u. Kat. Nr. X-13)<sup>716</sup> aus dem italienischen Kunsthandel oder die Studie einer weiblichen Heiligen in Paris (Abb. 199)<sup>717</sup>, der nur ein flüchtig ausgeführter Baum beige stellt und die links einen entfernten Hintergrund zeigt, dessen spärliches Strichbild an die Bergformen des „Schlafenden Amor“ erinnert. Nachdem die Heilige motivisch und zeichnerisch der von Stefano gemalten

---

eine Kopie in den Uffizien (Inv. Nr. 1405 E, **Kat. Nr. X-56**) befindet, die man traditionell ebenfalls Campagnola gibt. Im Rahmen des vorliegenden Katalogs treffen diese Einschätzungen für Campagnolas Profil nicht mehr zu. – Saccomani 1982, S. 92, Anm. 84, Abb. 25. – Jaffé 1994, S. 63, Nr. 767, m. Farbbabb.

<sup>713</sup> Stefanos landschaftliche Ausblicke finden sich vor allem in folgenden Malereien: „Anbetung der Hirten“ (Albignasego bei Padua), S. Tommaso, Cappella Obizzi, Fresko in der Apsiskalotte); „Anbetung der Hirten mit Stifterin“ (Padua, Musei Civici, Öl/Lw., 320 x 230 cm, Inv. Nr. 2315); „Anbetung der Hirten“ (Padua, Scoletta del Carmine, Fresko).

<sup>714</sup> Zu diesem wenig bekannten Fresko im Oratorio gehören noch zwei weitere Szenen. Es sind die „Kreuztragung“ und die „Kreuzigung“, die nur mehr stark fragmentiert sichtbar sind; die „Kreuzannagelung“ ist noch am besten erhalten und rechtfertigt die Zuschreibung an Stefano dall’Arzere (vermutlich spätes fünftes Jahrzehnt). Erstaunlicherweise entspricht die Komposition der „Kreuzigung“ genau dem von Stefano signierten Gemälde für S. Giovanni da Verdara (heute: Padua, Musei Civici, Inv. Nr. 629, **Abb. 191**), das wahrscheinlich erst später, im frühen oder mittleren sechsten Jahrzehnt folgte. – Grossato 1966, S. 232-233, Abb. 164. – Kat. Ausst. Padua 1976, S. 94, Nr. 58, m. Abb. – Lucco 1984, S. 158. – Kat. Ausst. Padua 1991, S. 169, unter Nr. 85.

<sup>715</sup> In jüngerer Zeit stellte Saccomani Fresken zu Stefanos Frühwerk um 1530 vor. Sie bilden einen Fries, der mit Bildfeldern zwischen vegetabil-figürlichem Dekor gegliedert ist. Diese sind einerseits Tondi mit antiken Köpfen *all’antica* in Grisaille und querformatige, seitlich rundbogige Landschaftsausblicke vor denen nackte Männer liegen. Eines der Felder zeigt eine größere schlichte Landschaftskomposition mit Staffage (Padua, Privatsammlung, **Abb. 211**). – Saccomani 2007, S. 85-90, m. Abb. (S. 272-274).

<sup>716</sup> Bologna, Galleria d’Arte del Caminetto, 13.12.1969-12.01.1970, Nr. 2. – Die Zeichnung (Feder in Braun, 302 x 214 mm) wurde von der Galerie als Werk Campagnolas publiziert, was auf der Basis des Werkkatalogs nicht mehr haltbar ist. Die kräftige und plastische Figur mit einem verhältnismäßig kleinen Kopf setzt zeichnerisch den Täufer in dem rundbogig abgeschlossenen Freskoentwurf (mit der „Taufe Christi“ und dem „Herodesmahl“) aus der früheren Sammlung John Skippe voraus (New York, Sotheby’s, 25.01.2012, Nr. 8, **Abb. 187**). Für die Datierung der Komposition könnte Tizians Gemälde mit Johannes d. T. (Venedig, Gallerie dell’Accademia, Inv. Nr. 314) als grundsätzliches Vorbild der Schlüssel sein; allerdings wurde Tizians Werk unterschiedlich in die Jahre 1531 bis 1535 oder ins frühe fünfte Jahrzehnt datiert. – Zu Tizians Gemälde: Kat. Ausst. Venedig 1990, S. 240-242, Nr. 32. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 579, Nr. 170. – Kat. Ausst. Madrid 2003, S. 176, Nr. 17. – Humfrey 2007, S. 142, Nr. 93.

<sup>717</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4733 – Die bisher unveröffentlichte Zeichnung (Feder in Braun, 230 x 168 mm, **Abb. 199**) inventarisierte Everhard Jabach unter Campagnola. Die Figurenauffassung ist jedoch nicht mit Campagnolas Handschrift in Einklang zu bringen. Wesentlich stimmiger fügen sich die Merkmale in die zeichnerische Entwicklung Stefanos, dem es erstmals zugeschrieben wird. – Das Werk ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/5/7051-Une-femme-debout-au-pied-dun-arbre-tenant-une-croix-dans-la-main-droite>

„Hl. Margarethe“ in der Pala für S. Mattia von 1542 (Abb. 189)<sup>718</sup> entspricht, bietet sich eine Datierung zwischen dem Ende der 1530er Jahre und 1542 an.

Lediglich in einer zweiten Zeichnung befindet sich die Landschaftskulisse – wie schon beim Chatsworth-Blatt – in einem gewissen Gleichgewicht mit der Hauptfigur im Vordergrund. Der „Liegende Philosoph vor einer Landschaft“ aus dem Schweizer Kunsthandel (Abb. 206 u. Kat. Nr. X-7)<sup>719</sup> dürfte aufgrund der Figurenauffassung und seines Strichbildes, das einmal mehr nicht mit Campagnolas Profil vereinbar ist, im späten fünften Jahrzehnt oder etwas danach entstanden sein.<sup>720</sup>

Abschließend ist festzustellen, dass es Stefano dall’Arzere in der Zeit um 1530 offenbar möglich war, einzelne Entwürfe Campagnolas zu studieren und verblüffend genau zu kopieren. Lediglich auf das Motiv beschränkt, zeigt sich bei Stefanos Zeichnungen auch eine ähnliche Beschäftigung mit Tizian. Ausgehend von den zeichnerischen Merkmalen steht er zwar in der Modellierung der Figuren Campagnola recht nahe, geht aber mit seiner Vorliebe für plastische Formen, erzeugt mittels hartem und im Details präzisiertem Lineament, deutlich über dessen grundsätzliche Auffassung hinaus. In der Malerei gibt es noch bis circa 1540 stilistische Berührungspunkte; aber auch hier zeigt sich in der menschlichen Figur ein robustes Ideal, das vom vorbildhaften Werk Domenicos abweicht.

<sup>718</sup> Saccomani 1998, S. 584, Abb. 656 (S. 586).

<sup>719</sup> Bern, Triple Gallery, 1998. – Die Zeichnung (Feder in Braun, 166 x 205 mm, **Kat. Nr. X-7**) tauchte zuvor zweimal als Werk Campagnolas im Auktionshaus Christie’s auf. In der Triple Gallery (Bern) wurde sie erneut unter seinem Namen ausgestellt; vermutlich befindet sich das Blatt aktuell in einer Privatsammlung.

<sup>720</sup> Eine Szene mit der „Heiligen Familie“ aus den Uffizien (Inv. Nr. 1770 F, Feder in Braun, 225 x 175 mm, **Abb. 222**) lässt sich als weiteres Beispiel für den von Stefano meist vernachlässigten Landschaftsbereich anführen. Wie schon bei der „Weiblichen Heiligen“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4733) flankiert erneut nur ein großer Baum das Figurenmotiv; zwischen beiden wird der Hintergrund lediglich angedeutet. – Die Uffizien-Zeichnung schrieb bereits Mancini dem Künstler zu und datierte sie in das frühe sechste Jahrzehnt. – Mancini 1997, S. 206, Anm. 45, Abb. 6.

Als neuer und relativ genauer Anhaltspunkt lässt sich noch der bisher unbekannte „Reiter auf sprengendem Pferd“ (London, Sotheby’s, 22.04.1998, Nr. 153, Feder in Braun, 192 x 250 mm, **Abb. 223**) Stefanos Personalstil zuordnen. Das sehr sorgfältig und plastisch differenzierte Motiv – das wieder nur flüchtige vegetabile Details auf der Seite erhält – ist eine Kopie nach dem „Kreuzigungs“-Mosaik in der Basilica di S. Marco in Venedig (**Abb. 224**), das Francesco und Valerio Zuccato nach Kartons von Giuseppe Porta oder Pordenone ausgeführt haben. – Ridolfi 1648, Parte I, S. 224. – Boschini 1733, S. 92-93. – Nachdem das Mosaik mit 1549 datiert ist, liefert es einen *terminus post quem* für die Sotheby’s-Zeichnung. Angesichts der Figurenbildung, die bereits an die Soldaten und Pferde in der großen Kreuzigung für S. Giovanni di Verdara (**Abb. 191**) denken lässt, entstand das Blatt vermutlich um 1550 oder etwas später. – Zum Mosaik in San Marco und der möglichen Autorschaft seiner Vorlage: Cohen 1996, Bd. 1, S. 429, Nr. 80 u. Bd. 2, Abb. 657. – McTavish 1981, S. 218, Abb. 157. – In dieser Kopie nach dem San Marco-Mosaik vermittelt aber auch das Pferd eine außergewöhnliche zeichnerische Sicherheit; damit lässt sich in stilistischem Zusammenhang die Studie mit einer „Gruppe sich aufbäumender Pferde“ (London, Sotheby’s, 09.07.2014, Nr. 16, Feder in Braun, 193 x 173 mm, ehemals Sammlung Sagredo-Borghese) verknüpfen. Dieses Werk verweist seinerseits auf die Stefano zugeschriebenen Grisailen mit entsprechenden Motiven in der Sala dei Giganti (z.B. Szenen in der Sockelzone zu „Aulus Cornelius Cossus und Marcus Claudius Marcellus“) und den damit eng verwandten Schlachtskizzen, die als Kopien von Antikenreliefs zu verstehen sind oder zumindest von diesen inspiriert wurden. Von diesen Skizzen haben sich insgesamt drei Exemplare von der gleichen Hand erhalten (Chicago, The Art Institute of Chicago, Inv. Nr. 1922.16, Feder in Braun, 202 x 318 mm; Mailand, Stanza del Borgo, November 1988, Feder in Braun, 190 x 310 mm; Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. D. 1044, Feder in Braun, 127 x 202 mm), die hier zusammen mit den „Pferdestudien“ erstmals Stefano dall’Arzere zugeschrieben werden. – Zu den Grisailen in der Sala dei Giganti: Bodon 2009, S. 497, Abb. 67 und Saccomani 2009, S. 370-371; zu der Schlachtdarstellung aus Chicago, die bisher traditionell für eine Skizze Campagnolas gehalten wurde: Saccomani 1980, S. 64, Anm. 15, Abb. 11. – Bodon 2009, S. 131, 205, 316 – Die Variante aus dem italienischen Kunsthandel wurde publiziert in: Ausstellungskatalog, Stanza del Borgo, Mailand, *Antichi disegni. Dal XVI al XIX secolo*, November 1988, S. 8, m. Farbabb. – Das dritte Blatt aus Besançon dürfte unpubliziert sein.

Ob der jüngere Meister tatsächlich eine künstlerische Ausbildung bei Campagnola erhielt, lässt sich heute nicht mehr belegen. Ebenso bleibt es spekulativ, für diesen möglichen Abschnitt in Stefanos Biographie einen Werkstattzusammenhang mit Campagnola zu postulieren. Angesichts Domenicos erhaltener Werke ist es eher anzuzweifeln, dass er im späten dritten und vierten Jahrzehnt tatsächlich einen größeren Betrieb mit Mitarbeitern geführt habe. Durchaus vorstellbar wäre aber, dass Stefano bereits früh gute Kontakte zu Campagnola pflegte oder vielleicht mit ihm befreundet war. Somit hatte er möglicherweise einen privilegierten Einblick in dessen aktuelle Werkprozesse und Zugang zu seinen älteren Arbeiten. Unrezipiert blieben hingegen Domenicos selbstständige Landschaftskompositionen, für die Stefano offenbar kein Interesse zeigte. Darüber hinaus könnte dieser Umstand auch darauf hinweisen, dass es im Bereich der gezeichneten Landschaft keines Mitarbeiters zur Unterstützung in Sinne einer „Werkstatt“ bedurfte. Campagnolas stilistisches Profil, das im Werkkatalog dargestellt wird, unterstreicht diese Annahme zusätzlich.

## **Girolamo Muziano – ein Schüler Campagnolas?**

Girolamo Muziano ist als zweiter namentlich bekannter Künstler aus dem Campagnola-Kreis genauer zu betrachten, da dessen Landschaftsauffassung immer noch zu Verwechslungen bei der Zuschreibung führt. Dies erscheint paradox, da Muziano bereits mehr als eine Generation jünger ist als sein Vorgänger. Einer der Gründe für seine motivische Nähe liegt in der Tatsache, dass seine Karriere ebenfalls im Veneto begann. Danach verschmolzen in seinen Arbeiten paduanisch-venezianische Strömungen mit der römischen Schule, die zu dieser Zeit nur wenig Bekenntnis zur Landschaft zeigte. In den Ausstattung von Palazzi und Villen fand diese Dekorationsmalerei allerdings großen Anklang. Hier gilt es, in Kenntnis des gesamten Œuvres auf das Frühwerk rückzuschließen und den Beziehungen zwischen den Landschaftszeichnungen Campagnolas und Muzianos auf die Spur zu kommen.

### ***Biographische und kunsthistoriografische Aspekte***

Im Falle Muzianos sind sowohl seine Biographie als auch seine Werke außerordentlich gut überliefert. Zum einen sind es die Kunsthistoriografen und Kunsttheoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts, die Muzianos Schaffen festhielten und lobten; zum anderen haben sich zahlreiche Dokumente zu seinen Aufträgen und zu seinem Nachlass erhalten, die von Ugo da Como 1930 zusammengetragen wurden.<sup>721</sup> Erwähnenswert ist vor allem die anonym verfasste

---

<sup>721</sup> Da Como 1930, S. 167-203, Appendice I-IX.

„Vita“ Muzianos, die um 1584 entstand – also wenige Jahre vor seinem Tod – und nahezu autobiographische Züge besitzt. Diese „Lebensgeschichte“ liefert recht zuverlässige Angaben und Einblicke, blieb jedoch jahrhundertlang unentdeckt und wurde erst 1955 von Ugo Procacci veröffentlicht.<sup>722</sup> Sie dient heute als Grundlage jeglicher weiteren Forschung.

Girolamo Muziano wurde in Brescia geboren, wo er auch bis zu seinem zwölften Lebensjahr aufwuchs. Seine Eltern – die Mutter aus Brescia, der Vater ein Mailänder Waffenschmied – dürften in ihm eine natürliche künstlerische Begabung erkannt haben und beschlossen, ihren Sohn im Alter von zwölf Jahren nach Padua zu schicken, um ihn dort in die Obhut des heute unbekanntes Malers Francesco Pichena zu geben. Muziano verbrachte dort sehr wahrscheinlich die Jahre 1544-1546, vermutlich ohne große Begeisterung für seine Ausbildung. Die „Vita“ berichtet nämlich, dass Girolamo erst seinen Weg fand, als er die Werke der beiden Meister Lambert Sustris und Domenico Campagnola mit Geschick zu kopieren lernte und schließlich mit viel Fleiß seine „ersten“ eigenen Arbeiten für Padua schuf: Malereien im Haus des Francesco Marchesini und in der Kirche von S. Maria dei Servi, die heute als verloren gelten.<sup>723</sup>

Eine Etablierung in der Stadt scheint den jungen Muziano wenig interessiert zu haben; vielmehr drängte er darauf, aus sich einen „*valent homo*“ zu machen, indem er seinen „*disegno*“ verbesserte und dafür nach Venedig ging, wo er eine nicht näher beschriebene Unterstützung eines Onkels erhielt und vier Jahre, von 1546 bis 1549 lebte.<sup>724</sup> Wahrscheinlich befand sich Muziano in dieser Zeit in keiner weiteren Ausbildung, sondern übte sich weiterhin intensiv im Zeichnen, studierte die großen venezianischen Meister und konnte bereits das eine oder andere Werk der Öffentlichkeit präsentieren.<sup>725</sup> Im Mai 1548 ist Girolamo als wohl 16-jähriger gemeinsam mit dem Maler Giambattista Ponchini im alten Haus der Familie Barbaro in Maser dokumentiert, wo die beiden Maler sehr wahrscheinlich Landschaftsfresken ausführten.<sup>726</sup>

<sup>722</sup> Procacci 1955, S. 242–264; für den erstmals publizierten Text der „Vita“, der sich heute in der Biblioteca Nazionale in Florenz (Dokument Nr. 1244, 1245) befindet, siehe: S. 249-252. – Für einen allgemeinen biographischen Überblick sei verwiesen auf: Mack 1996, S. 391–393. – Tosini 2012, S. 604-607. – Dreier 2016, S. 377-378. – Im jüngsten Künstlerporträt von Dreier (2016) sucht man einen Verweis auf Muzianos Landschaftszeichnungen vergeblich, ebenso fehlen die wichtigsten Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts. Diese finden sich hingegen bei Tosini (2012).

<sup>723</sup> Procacci 1955, S. 249. – Zu Muzianos Anfängen in Brescia, Padua und Venedig stellte Marciari einige interessante und hilfreiche Überlegungen an: Marciari 2000, S. 17-24 (Brescia), S. 24-36 (Padua) und S. 36-54 (Venedig). Zu den heute verlorenen Werken in der Casa Marchesini und in der Kirche S. Maria dei Servi siehe: Marciari 2000, S. 32-33. – Tosini 2008, S. 465, Katalog D 24 u. S. 465-466, D 25. – Während sich für die Casa Marchesini keine einzige Spur findet, sieht man sich heute in S. Maria dei Servi mit diversen Freskenfragmenten konfrontiert, von denen keines für den jungen Muziano in Frage kommt. Tosini meinte dazu auf S. 466 treffend: „*l’operazione di ricerca mi sembra però del tutto infruttuosa (...)*.“

<sup>724</sup> Procacci 1955, S. 249: „*Ma in tanto con l’etade crescendo anc’il desio di farsi valent homo, et presso a se pensando che in nei luoghi più fusse celebrata la professione, determinò di andarsene a Venetia dove pensava col favore di un suo zio più facilmente venire al suo disegno.*“

<sup>725</sup> Vgl. den entsprechenden Abschnitt in der „Vita“ bei: Procacci 1955, S. 250. – Stadler 2004, S. 125.

<sup>726</sup> Das Dokument befindet sich im Archivio di Stato von Vicenza und ist mit 16. Mai 1548 datiert. Es nennt als Anwesende in der alten Casa Barbaro „*maistro Baptista filio ser Bernardini Ponchini de Castro Francho et maistro Hieronimo quondam ser Marci Mozzani de Brixia pictoribus*“. „*Mozzani*“ wird teilweise als Variante für Muziano in lateinischen Dokumenten verwendet und findet sich beispielsweise auch im späteren Vertrag für San Luigi dei Francesi. Nachdem Muzianos Vater Marco hieß, ist in diesem Dokument ohne Zweifel der junge Muziano gemeint, den Daniele Barbaro möglicherweise schon in Padua kennenlernte. – Zum Dokument: Hochmann 1992, S. 242-244. – Marciari 2000, S. 52-53, Anm. 90.

Auch von dieser venezianischen Periode haben sich keine malerischen Spuren erhalten, die nach dem heutigen Wissensstand für Muziano sprechen würden. Nach vier Jahren verließ der Maler schließlich auch Venedig – obwohl dort sein Schaffen bereits Anerkennung fand – um zum Studium nach Rom zu gehen.<sup>727</sup> Im Herbst 1549 traf er dort in den letzten Tagen der Regentschaft von Papst Paul III. ein und war fest entschlossen, nicht nach Haus zurückzukehren, es sei denn als gemachter Mann: „(...) *con ferma risoluzione di non ritornare a casa, se non un homo di qualche valore.*“<sup>728</sup>

In Rom lebte Muziano die ersten sechs Jahre sehr bescheiden, während er sich mit aller Kraft dem Studium widmete und versuchte, sich in die „Künstlerszene“ Roms einzufügen.<sup>729</sup> Ein Grund für sein karges Leben lag vermutlich auch an den noch fehlenden Aufträgen, da er sich entschlossen hatte, keine Werke an die Öffentlichkeit zu lassen, solange sie kein Zeugnis von der erlangten Kunstfertigkeit ablegen würden: „(...) *privatamente studiando con suo potere, statuito in nell'animo di non mandare in pubblico cosa alcuna insino a tanto che non li potesse essere un vivo testimonio dell'acquistata virtù (...).*“<sup>730</sup> Muzianos malerischer Einstand in Rom ist hingegen nicht gesichert, lässt sich aber recht glaubhaft in der Hintergrundlandschaft zur „Auferstehung Christi“ vermuten, die Battista Franco in der Kirche von S. Maria sopra Minerva 1550 freskierte (Abb. 225).<sup>731</sup> Darüber hinaus fertigte Muziano 1555 für den Erzbischof Colonna eine Lazaruserweckung an, die ursprünglich für Subiaco gedacht war, aber später nach Rom verbracht wurde, weil sie Auftraggeber und Publikum gleichermaßen begeisterte. Selbst Michelangelo lobte das monumentale Gemälde, was gleichzeitig Muzianos künstlerischen Durchbruch bedeutete.<sup>732</sup> Etwas früher, um 1553/1554, vermutet man auch einen Kontakt mit Pieter Bruegel, der Italien bereiste und schließlich in Rom eintraf.<sup>733</sup>

<sup>727</sup> Procacci 1955, S. 249-250: „*Onde intertenutosi per quattr'anni in cotal città, studiando con suo potere et massim in nel disegno, mandò tal volta in pubblico qualche opera fatta et benchè scognoscitamente sentisse di se commenda, nulla di meno il rumore et la fama del vero studiar di Roma potetter tanto in lui che abbandonata l'inclita città di Venetia (...).*“ – Ergänzend lässt sich noch Borghinis wohl zeitgleiche Einleitung in seinem Künstlerporträt von Girolamo Muziano anführen: „*In Roma si adopera con molta sua laude nella pittura Girolamo Muziano da Brescia, il quale hebbe in Vinetia i primi principi del disegnare, e giovanetto si trasferì à Roma, dove si è tanto nell'arte avanzato che il suo nome risuona già per tutto, come di eccellente pittore, come egli è veramente.*“ – Borghini 1584, Libro IV, S. 574.

<sup>728</sup> Procacci 1955, S. 250.

<sup>729</sup> Procacci 1955, S. 250: „*Da questo tempo in sino all'anno sesto di Giulio terzo si stette privatamente in molta pazienza in ogni cosa, et massime per l'estrema povertade in che era caduto si per il picciol guadagno che attendeva a studiare l'andar di Roma così in nel vivere come nella pittura (...).*“

<sup>730</sup> Der Hauptgrund für seine Armut lag vermutlich in dem Umstand, dass „es Muziano nicht gelang, sich von der Gesellschaft eines Mannes zu befreien, der mit ihm aus Venedig gekommen war, ihm beträchtliche Ausgaben verursachte und ihn auf seinem angestrebten Weg ein gutes Stück zurückwarf. (...) Mit Geduld und der Hilfe Gottes gelang es ihm jedoch, sich von diesem Manne zu trennen (...)“ – deutsche Übersetzung nach: Stadler 2004, S. 125. – Siehe außerdem: Procacci 1955, S. 250

<sup>731</sup> Die Ausführung des Landschaftsanteils im Fresko von Battista Franco wird nicht in der „Vita“ erwähnt, lediglich die Grisaillefiguren für die Cappella Gabrielli wurden beispielsweise von Borghini bereits 1584 Muziano zugewiesen. – Tosini 2008, S. 43, 45, Abb. 29 u. S. 314-318, Katalog A 1. – Zu Muzianos frühesten malerischen Werken in Rom gehörten vermutlich auch landschaftliche Arbeiten im Vatikan (Villa Belvedere, Stanza della Cleopatra, wohl 1551-1552), die heute verloren sind und einzig von Carel van Mander erwähnt wurden: „*Van hem is te Room een weynigh Landtschap te sien in Belvidere t'eynde de gallerije, achter de Antijcke Cleopatra, een Fonteyn wesende.*“ – Van Mander 1604, fol. 192v. – Siehe außerdem: Marciari 2000, S. 77-79. – Tosini 2008, S. 481, Katalog D 49.

<sup>732</sup> Heute befindet sich das Gemälde (Öl/Lw., 295 x 440 cm) in den Vatikanischen Museen (Inv. Nr. 40368). – Marciari 2000, S. 73-77.

<sup>733</sup> Siehe dazu den nachfolgenden Abschnitt *Campagnolas Landschafts-Doppelgänger? – Eine zeichnerische Abgrenzung.*

Nach Aufträgen in Orvieto kehrte Muziano – unter dem Pontifikat Pius VI. – nach Rom zurück, wo ihm aufgrund seines stetig wachsenden Rufes immer genügend Aufträge beschäftigten. Herausragend war dabei ab April 1560 seine Funktion als Hofmaler des Kardinals Ippolito II. d’Este, für den er fast sechs Jahre lang eine beinahe endlose Zahl an malerischen Aufträgen übernahm oder solche leitete.<sup>734</sup> Zu den Höhepunkten dieser Schaffenszeit gehören die Freskenausstattungen für die Villen in Tivoli (1563-1567) und auf dem Monte Cavallo<sup>735</sup>, wo die Landschaftsprospekte monumental gerahmt als eigenständige Wandbilder gezeigt wurden.<sup>736</sup> Ab 1567 arbeitete Muziano überaus erfolgreich mit dem niederländischen Stecher Cornelis Cort zusammen, mit dem er eine Serie von Heiligendarstellungen herausgab (Abb. 249, 250).<sup>737</sup>

In den späten Jahren spezialisierte sich Muziano auf Andachtsbilder mit Heiligen, die im Zuge der Gegenreformation beim Publikum höchst gefragt waren und selbst in andere Länder verkauft wurden. Doch auch kirchliche Ausstattungen gehörten weiterhin zu den zahlreichen Aufträgen, aus denen Muziano aufgrund seines Erfolges wählen konnte. Während des Pontifikats Gregors XIII. wurde er 1578 zum Hofmaler und „Generalintendanten“ („*sovrintendente*“) für sämtliche päpstliche Kunstprojekte ernannt. Weiters dürfte er den Papst überzeugt haben, die Accademia di S. Luca neu zu organisieren, wodurch es schließlich zu einer Neugründung der Institution kam.<sup>738</sup>

Muziano war seit 1565 mit Ortensia Orsi verheiratet, mit der er sieben Kinder hatte. Am 27. April 1592 starb er nach langer Krankheit und hinterließ viele Bilder unvollendet in seinem Atelier, unter denen sich offenbar keine einzige Landschaft befand.<sup>739</sup>

Welche Hinweise ergeben sich nun für Muziano als Landschaftler in den älteren und jüngeren Schriften? Wie bekannt, erfuhr die Gattung bis ins späte 16. Jahrhundert keine besondere Wertschätzung oder kunsttheoretische Grundlage, da sie in ihrer Bildwürdigkeit der figürlichen Darstellung klar untergeordnet war und man sie in der Regel auch nicht zur Beurteilung der künstlerischen Leistung eines Meisters heranzog. Nur einzelne Maler wurden im Laufe des Jahrhunderts – seien es italienische oder niederländische – ausdrücklich für ihre Leistungen in diesen Bereich lobend hervorgehoben. Prägend für diese Klassifizierung waren sicherlich die „Viten“ Giorgio Vasaris von 1568. Als Vertreter der Florentiner Malerei und des Disegno als

---

<sup>734</sup> Procacci 1955, S. 250: „(...) da monsignor Hipolito cardinale illustrissimo di Ferrara eletto per suo pittore accettò, et per le mani sue passarono tutte le cose appartenenti al disegno, che egli faceva fare, che eran quasi infiniti (...)“

<sup>735</sup> Diese Ausstattung befand sich am Ort des heutigen Quirinalspalastes und ist nicht erhalten.

<sup>736</sup> Zum Freskenprogramm in Tivoli: Tosini 2008, S. 350-359, Katalog A 14 (mit weiterer Literatur).

<sup>737</sup> Eine Darstellung Muzianos mit der „Stigmatisation des hl. Franziskus“ (Abb. 249) wurde von Cornelis Cort bereits 1568 reproduziert, die eigentliche Heiligen-Stichserie – mit Hieronymus, Onuphrius (Abb. 250), Eustachius, Johannes d. T. und Maria Magdalena – entstand zwischen 1573 und 1575. – Procacci 1955, S. 252 u. Anm. 67. – Mack 1996, S. 392. – Marciari 2000, S. 309-314. – Bury 2001, S. 92-96, Nr. 57-59. – Tosini 2008, S. 261-265; darüber hinaus widmete sich auch Michel Hochmann in zwei Aufsätzen den höchst erfolgreichen Varianten der „Heiligen in Landschaften“ von Girolamo Muziano: Hochmann 2004, S. 245-264. – Hochmann 2011, S. 219-232.

<sup>738</sup> Dreier 2016, S. 378.

<sup>739</sup> Da Como 1930, S. 193-196, Appendice VIII, V. („*Inventario dei dipinti e mobili trovati nella sua casa*“, 06. Mai 1592). – Siehe außerdem: Turner 1966, S. 131-132. – Mack 1996, S. 393. – Dreier 2016, S. 377.

höchste Leistung künstlerischen Schaffens hatte er wenig übrig für eine mehr oder weniger selbstständige Kunstgattung der Landschaftsdarstellung. Doch im Fall von Girolamo Muziano rang sich Vasari sogar eine Erwähnung ab – natürlich erst, nachdem er ihn als Figurenmaler charakterisiert hatte: „*Girolamo Mosciano da Brescia avendo consumato la sua giovinezza in Roma, ha fatto do molte bell’opere di figure e paesi (...)*.“<sup>740</sup> Ausschlaggebend für diese Erwähnung war möglicherweise die Tatsache, dass Vasari selbst eines der vollkommensten Rötelblätter Muzianos besaß: Die „Stigmatisation des hl. Franziskus in einer Landschaft“ (Abb. 248)<sup>741</sup>, die Teil seines legendäres „*Libro de’ Disegni*“ war und heute im Louvre aufbewahrt wird. Dieses Blatt wurde 1568 von Cornelis Cort nachgestochen (Abb. 249) und war für die Rezeption – beispielsweise durch den späteren Besitzer Everhard Jabach – prägend.

Mit Lomazzos *Trattato* von 1584 erhielt die Landschaftsmalerei ihre erste kunsttheoretische Grundlage und wurde nach Vasaris Kommentaren noch stärker mit den herausragenden Persönlichkeiten in dieser Gattung verbunden. Im Abschnitt „*Compositione del pingere et fare i paesi diversi*“<sup>742</sup> zitierte Lomazzo etliche Maler nördlich und südlich der Alpen, deren Fähigkeiten an Apelles als antikem Ideal und Tizian als unübertroffenem Landschaftsmaler der Gegenwart gemessen wurden.<sup>743</sup> Muziano gehörte dabei neben Giorgione, den Brüdern Dossi, Lorenzo Lotto oder Paris Bordone zu den italienischen Künstlern, die man dem großen Venezianer gegenüberstellte.<sup>744</sup>

Noch im gleichen Jahr erschien Borghinis *Il Riposo*, der im Künstlerporträt Muzianos<sup>745</sup> dessen Landschaftsfresken hervorhob, die er für den Kardinal Ippolito d’Este in den Villen von Monte Cavallo und Tivoli gemalt hatte: „*(...) e nel suo famoso giardino di monte cavallo fece infinite pitture, e fra l’altre alcuni bellissimi paesi à fresco (...)*.“<sup>746</sup> Gleichzeitig betonte er Muzianos herausragende Stellung in diesem Metier: „*ma fra l’alter pitture vi sono paesi à fresco maravigliosi, nel far de’ quali il Mutiano è rarissimo.*“<sup>747</sup>

Von besonderer Aussagekraft ist schließlich auch die bereits erwähnte „Vita“, die ebenfalls 1584 zusammengestellt wurde – möglicherweise aufgrund persönlicher Angaben Muzianos. Einmal mehr werden die Fresken in Monte Cavallo und Tivoli gleichsam als Hauptwerke gelobt. Zudem

<sup>740</sup> Vasari – Milanesi 1878-1885, Bd. VI, S. 508.

<sup>741</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5107. –Vasari montierte das Rötelblatt in eine illusionistisch gezeichnete und aquarellierte Rahmung mit einer bezeichneten Kartusche, die „*Girolamo Bresciano*“ als Künstler nennt. Das Werk ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/75/7424-Stigmatisation-de-saint-Francois> - Siehe außerdem: Tosini 2008, S. 265, Abb. 250 (in Farbe).

<sup>742</sup> Lomazzo 1584, 6. Buch, Kapitel LXI, S. 473-475.

<sup>743</sup> Zu Tizian, dessen Ruhm vor allem an seinem Gemälde mit dem „Tod des hl. Petrus Martyr“ gemessen wurde, bemerkte Lomazzo (1584), S. 474: „*(...) fra i moderni Italiani è stato Titiano, che ne i paesi hà espresso tutto quello che con tal arte è possibile à rappresentarsi. (...)*“, und auf S. 475 zu dessen Gemälde mit dem Tod des hl. Petrus Martyr: „*(...) grandissimo bosco,...il qual paese è il più bello che giamai fosse dipinto (...)*.“

<sup>744</sup> Lomazzo 1584, S. 474.

<sup>745</sup> Borghini 1584, Libro IV, S. 574-578.

<sup>746</sup> Derselbe, S. 575.

<sup>747</sup> Derselbe, S. 575.

ist die Nähe zum Text Borghinis offensichtlich: *„Dipinto a fresco in tutti i due i giardini molti bellissimi paesi, che in questo è homo raro, con mirabili inventioni (...)“*<sup>748</sup> Aber auch die späteren von Cornelis Cort gestochenen Eremiten-Darstellungen in Landschaften werden angeführt: *„Molti bellissimi paesi di disegno di penna andati in stampa di soggetto di Santi dell’Heremo“*. Da die beiden seit 1567 mehrmals zusammenarbeiteten überrascht es, hier nicht auch den Namen des Stechers erwähnt zu finden.<sup>749</sup>

An der Schwelle zum 17. Jahrhundert lieferte Carel van Mander einen bemerkenswerten Kommentar zu Muzianos Landschaftsauffassung. In den kaum bekannten Porträts italienischer Maler seines *„Schilder-Boeck“* von 1604 findet sich eingangs im Kapitel *Van verscheyden Italiaensche Schilders, die in mijnen tijdt te Room waren, tusschen A°.1573 en 1577*<sup>750</sup> ein kurzer werkbezogener, biographischer Überblick. Zudem betont van Mander seine große Bewunderung für *„Ieronimus Muzzianos“* Kompositions- und Stilmittel, insbesondere für dessen Baumotive.<sup>751</sup> Auch im einleitenden „Lehrgedicht“ des *„Schilder-Boeck“* gehört Muziano (*„Schilder van Bresse“*) bereits zu den wenigen Italienern, *„die Landschaften malen, die aber sind kunstreich und haben fast keine Genossen. Sie lassen vielfach einen Durchblick von perspektivischer Wirkung sehen und fest gefügte Gründe und Städte (...)“*<sup>752</sup> Daher gilt Muziano in den Augen van Manders gemeinsam mit Tintoretto und Tizian als Vorbild für die künstlerische Belehrung.<sup>753</sup>

In seiner Beschreibung erweiterte er die frühere Abhandlung Lomazzos erheblich und definierte darin auch das Baummotiv als für Muziano besonders typisch. Darauf wird im nachfolgenden Kapitel nochmals zurückzukommen sein.

<sup>748</sup> Procacci 1955, S. 251.

<sup>749</sup> Die Reproduktionsstiche von Cornelis Cort waren so bekannt und begehrt, dass sie selbst von Vasari gelobt wurden: *„(...) e le carte, che son fuori di sua mano stampate, sonno fatte con buon disegno.“* – Vasari-Milanesi 1878-1885, Bd. VI, S. 508. – Procacci 1955, S. 252 u. Anm. 67.

<sup>750</sup> Van Mander 1604, fol. 192v u. 193r.

<sup>751</sup> Van Mander 1604, fol. 192v: *„Bysonder was hy uytnemende in gronden en voor- ronden treflijck en heerlijk te maken, wesende een dingen dat den Landtschappen heerlijkcken verciert: Oock gantsch uytmuntende in Boomen, die hy seer aerdich, en op een seer schoon maniere handelde, wortelen en stammen seer versierich makende, en becleedende met clij en anders: hadde oock eenen seer fraeyen slag van bladeren, maer al op de maniere oft Castagne boomen waren heweest. Hy seyde oock dat gheen boomen hem beter aen stonden, oft beter teyckeninghe hadden als Castagne boomen, en een goede maniere van bladen om nae te volghen.“* – Die Abschnitte van Manders zu den italienischen Malern wurden in neueren Editionen des *„Schilder-Boeck“* bisher nicht abgedruckt. Marciari wählte in seiner Dissertation eine italienische Übersetzung (von Maurice Vaes, 1930) für diese oben angeführten Zeilen van Manders. – Marciari 2000, S. 72, Anm. 52.

<sup>752</sup> Hoecker 1916, S. 207.

<sup>753</sup> Die niederländischen Zeilen zu den italienischen Landschaftsmalern im „Lehrgedicht“ – dem ersten Teil des *„Schilder-Boeck“* – gehören zu dem größeren Abschnitt *„Van het Landtschap. Het achtste Capittel“* (fol. 34r – fol. 38r): *„D’Italisch’ om te schilderen Landouwen / Weynich, maer constich, schier sonder ghenooten / Wesend’, en laten meestmaels maer aenschouwen / Een verschietend’ insien, en seer vast bouwen / Gronden en Steden, jae wat sy ontblooten, / Boven Tinturet, den bysonder grooten / Titiaen, wiens hout-print hier zy ons lesse, / Och wat wy sien van dien Schilder van Bresse.“* – Van Mander 1604, fol. 36r (Strophe 24). – Dazu die deutsche Übersetzung: *„Es gibt wenige Italiener, die Landschaften malen, die aber sind kunstreich und haben fast keine Genossen. Sie lassen vielfach einen Durchblick von perspektivischer Wirkung sehen und fest gefügte Gründe und Städte, so in dem, was sie uns zeigen, ausser von Tintoretto von dem besonders grossen Tizian, dessen Holzschnittwerk uns hier zur Belehrung diene, auch in dem, was wir vom Maler von Brescia sehen.“* – Hoecker 1916, S. 206 (Text van Manders), S. 207 (dt. Übersetzung) sowie Hoeckers Kommentar zur Landschaft bei van Mander: S. 340-345.

Nach der kurzen Vita in Ottavio Rossis *Elogi storici di Bresciani illustri (...)* von 1620<sup>754</sup> finden sich schließlich in den Schriften von Giovanni Baglione, *Le vite de’ pittori, scultori et architetti (...)* von 1642<sup>755</sup> und Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell’arte (...)* von 1648<sup>756</sup> die wichtigsten ergänzenden Beschreibungen zum Leben und Werk des Künstlers. Von Baglione erfährt man beispielsweise einleitend, dass Muziano von allen Malern Roms „*il giovane de’ paesi*“<sup>757</sup> genannt wurde, eine Bezeichnung, die noch von der heutigen Forschung gerne zu seiner Charakterisierung verwendet wird und die offenbar auf seine dekorative Landschaftsmalerei anspielt. Ridolfi erwähnte zunächst zahlreiche figürliche Werke der verschiedenen Perioden, um mit dem lobenden Kommentar zu schließen: „*Ma sopra tutte le cose fù il Mutiano eccellentissimo nel far de paesi, e molti se vengono in istampa di Cornelio Corte celebre intagliatore, (...) celebrati per le bellezze loro per maravigliosi, con altre sue fatiche date alle stampe.*“<sup>758</sup>

Diese Charakterisierung des Figurenmalers Muziano, der eine besondere Fähigkeit für die Darstellung von Landschaft mit nach Rom brachte, blieb im Wesentlichen unverändert bis ins 18. Jahrhundert bestehen. Das wird beispielsweise in Pellegrino Antonio Orlandis *Abecedario* von 1704 ersichtlich.<sup>759</sup> Orlandi stützte sich bei seinem Kurzporträt – wie zu erwarten – auf Rossi, Baglione und Ridolfi und reduzierte die Charakterisierung auf die einfache Formel: „*(...) fu da tutti sommamente gradito per quel grazioso dipingere, e ben toccare di paesi.*“<sup>760</sup>

Pierre-Jean Mariette war schließlich der Erste, der aufgrund seiner großen Kennerschaft versuchte, Muzianos Landschaftszeichnungen stilkritisch zu bestimmen. Im beschreibenden Katalog der Sammlung Crozat<sup>761</sup> von 1741 lobte er sie als des Tizian würdig, da das Laub der Bäume in fein-zarter und besonderer Manier ausgeführt sei und es nicht möglich wäre, Stämme und Äste besser zum Ausdruck zu bringen. Mariette erkannte darin Muzianos Begabung, die ihm – wie schon aus der früheren Kunsthistoriografie bekannt – große Reputation eingebracht habe und die sich auch in seiner „hohen Intelligenz“ in anderen Bereichen der Malerei zeige:

*„Les paysages du Mucian sont dignes du Titien; le feuiller en est léger et de grande manière. Il n’est pas possible de mieux exprimer les troncs et les branches d’arbres. Ce talent, qui a acquis au Mucian une grande réputation, étoit relevé par une haute intelligence de toutes les autres parties de la peinture.“*<sup>762</sup>

<sup>754</sup> Rossi 1620, S. 505-506.

<sup>755</sup> Baglione 1642, S. 49-52.

<sup>756</sup> Ridolfi 1648, Parte I, S. 265-267.

<sup>757</sup> Baglione leitete das Künstlerporträt wie folgt ein: „*Girolamo Mutiano da Brescia venne a Roma giovinetto di venti anni in circa, e si mise a dipingere de’ paesi, li quali faceva egli assai bene, perche era suo proprio genio, si come se ne veggono alcuni intagliati in rame da Cornelio Cort Fiammingo molto belli; e da tutti i Pittori di Roma era chiamato il giovane de’ paesi. (...)*“ – Baglione 1642, S. 49.

<sup>758</sup> Ridolfi 1648, Parte I, S. 267.

<sup>759</sup> Orlandi 1704, S. 232-233.

<sup>760</sup> Derselbe, S. 233.

<sup>761</sup> Zu den Losen unter „*Jerôme Mucian de Bresse, Fondateur de l’Accadémie de Peinture dans Rome*“ und dem Kommentar von Mariette im Katalog: Mariette 1741, S. 66-67, Nr. 633-639.

<sup>762</sup> Mariette 1741, S. 67 – Mariette übernahm die Beobachtungen zu Muziano – wie schon bei Campagnola – in sein *Abecedario*: Chennevières – Montaignon 1851-1860, Bd. IV, S. 25-26.

Wenngleich Mariette diese Ausführungen eher knapp hielt, ist es vor allem interessant, die Charakterisierung der landschaftlichen Details und den Begriff der „*intelligence*“ mit seinen Äußerungen über Campagnola zu vergleichen. Nach Mariette gelang es Campagnola zwar sehr gut, die Landschaften in der zeichnerischen Manier Tizians auszuführen, allerdings sprach er ihm schlicht „die Intelligenz im Federstrich“ ab, da er zu regelmäßig sei; seiner Ansicht nach waren auch Campagnolas Vordergründe der Zeichnungen „für gewöhnlich ärmlich“.<sup>763</sup> Die Gegenüberstellung der Zitate zeigt einerseits Mariettes persönliche Vorliebe, gleichzeitig aber auch sein feines Gespür für ein differenziertes Strichbild und eine gelungene Komposition.

Aus den Aufzeichnungen zu den Sammlungen von Crozat und Mariette<sup>764</sup> geht auch hervor, dass es sich bei den meisten dort Muziano zugeschriebenen Blättern um Landschaften handelte. Von diesen erfuhren die diversen „Büßenden in einer Landschaft“ eine besondere Erwähnung, weil man sie bereits als Entwürfe für die Stiche von Cornelis Cort erkannt hatte, die schon in den frühesten Muziano-Biographien stets bewundert wurden. Zu den Entwürfen, die vor Crozat bereits Peter Paul Rubens besaß, gehörten der „Hl. Onuphrius“ und die „Maria Magdalena“, die sich heute in der Sammlung Lugt<sup>765</sup> befinden, oder der „Hl. Eustachius“, der in der Pariser École<sup>766</sup> (Abb. 251) bewahrt wird.<sup>767</sup>

Die übrigen katalogisierten Landschaftsblätter sind – wie schon bei Campagnola – nur allgemein zusammengefasst und heute wohl nur über die Sammlermarke oder vergleichbare Bezeichnungen identifizierbar. Bei zwei Zeichnungen in der Sammlung Mariette gelingt die Zuordnung allerdings problemlos: die querformatige Landschaft unter Nr. 535 („*Un Paysage en travers, orné de Montagnes & fabriques, supérieurement bien fait, à la plume*“) befindet sich heute im Louvre (Abb. 245)<sup>768</sup> und ist als Werk des Künstlers anerkannt. Ebendort hat sich auch das hochformatige Blatt „*Deux Etudes d’arbres*“ (Nr. 536) (Abb. 244)<sup>769</sup> mit der kompletten

<sup>763</sup> Siehe dazu den Kommentar von Mariette im Crozat-Katalog: „*Personne n’a encore mieux saisi la maniere de dessiner le Paysage du Titien, que le Campagnole. (...) Campagnola n’a pas encore toute l’intelligence du Titien, sa touche est plus égale, & les devans de ses Paysages sont ordinairement pauvres.*“ – Mariette 1741, S. 73.

<sup>764</sup> Zu den unter „*Mutien. (Jérôme) Milan*“ geführten Zeichnungen in der Sammlung Mariette: Basan 1775, S. 84, Nr. 534-537.

<sup>765</sup> Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 4482A u. 4482B – Kat. Slg. Paris 1983, Bd.1, S. 140-142, Nr. 131, 132, Bd. 2, Tafel 154, 155. – Marciari 2000, S. 311-312, Abb. 382, 382 u. S. 511, D117, D118.

<sup>766</sup> Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv.Nr. Mas. 2355. – Das Blatt aus der Sammlung Crozat wurde erst jüngst im Rahmen der Ausstellung „*Le Paysage à Rome entre 1600 et 1650*“ ausführlich besprochen: Kat. Ausst. Paris 2014 (3), S. 14-17, Nr. 1, m. Farbabb. – Siehe außerdem: Marciari 2000, S. 311-312, Abb. 384 u. S. 511, D116.

<sup>767</sup> Im Crozat-Katalog wurden die drei Blätter wie folgt angeführt: „*(...) trois grands dessins de paysages, à la plume très-terminés, dans l’un desquels est représenté saint Onufre, dans un autre Saint Eustache et dans le troisième sainte Magdelaine. (...) Ils ont appartenu à Rubens qui a dessiné quelque chose dans un de ces dessins.*“ – Mariette 1741, S. 66, Nr. 633. – Rubens dürfte nach diesen Angaben für die nachträgliche „Retusche“ des Eustachius-Blattes mit weißer Farbe im Bereich des Heiligen und des Pferdes verantwortlich sein. – Kat. Ausst. Paris 2014 (3), S. 16-17.

<sup>768</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5120 – Basan 1775, S. 84, Nr. 535. – Marciari 2000, S. 514, D141. – Tosini 2008, S. 34, Anm. 36, Abb. 23. – Tosini 2014, S. 184, Abb. 6, Anm. 9. – Die Zeichnung (Feder in Braun auf Papier, 269 x 419 mm) ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/5/7437-Paysage-vallonne-et-boise-avec-une-ferme-et-des-ruines-dans-le-lointain>

<sup>769</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5119. – Die Studie (Feder in Braun auf Papier, 274 x 154 mm) befindet sich ebenfalls in der Datenbank des Louvre, wo auch eine Ansicht mit der typischen Montierung Mariettes zu sehen ist:

Montierung Mariettes erhalten. Sie zeigt sogar die typische, von ihm gezeichnete Kartusche mit der Bezeichnung „*HIERONIMUS / MUTIANO*“ auf blauem Karton. Damit bewies Mariette – selbst aus heutiger Sicht – ein recht sicheres Auge für die zeichnerische Handschrift Muzianos und schuf damit eine wichtige Grundlage für das spätere Wissen um den Landschaftsstil des Künstlers.<sup>770</sup>

### ***Der Forschungsstand in Bezug auf Muzianos Landschaftszeichnungen***

Mit Ugo da Comos Monographie von 1930 wurden in der Forschung erstmals auch Muzianos Landschaftszeichnungen umfassender zur Kenntnis genommen. Im Wesentlichen wird dort das große Konvolut der Uffizien besprochen, das in der Vergangenheit auch gerne als „Skizzenbuch“ bezeichnet wurde (Abb. 246, 247).<sup>771</sup> Der Autor publizierte zwar etliche aufschlussreiche Archivalien, ließ aber eine schlüssige kunsthistorische Argumentation für Muzianos malerisches Schaffen vermissen. Dabei wurden die Zeichnungen – und hier vor allem die Landschaften – verhältnismäßig zahlreich abgebildet, jedoch nicht eingehend in ihrer Bedeutung besprochen.<sup>772</sup> In den 1950er Jahren ergänzte Ugo Procacci diese bisher einzige Publikation mit der Entdeckung der anonym verfassten „Vita“ von 1584, die weiter oben schon ausführlich Erwähnung fand.<sup>773</sup> Bei dieser Gelegenheit kam Procacci auch kurz auf die Landschaftszeichnungen Muzianos zu sprechen.<sup>774</sup> 1966 veröffentlichte Almon Richard Turner eine Studie zur Landschaftskunst in der Renaissance, in der auch Muzianos gezeichnete Landschaften im Kontext der venezianischer

---

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7436-Vue-du-sommet-de-falaises-boisees> - Marciari 2000, S. 514, D140. – Im Basan-Katalog dürfte sich unter der Losnummer 536 auch die teilweise skizzenhafte „Landschaft mit Hütte“ befinden haben, die heute zum Bestand des Hessischen Landesmuseum von Darmstadt (Inv. Nr. AE 1386) gehört und Mariettes Sammlermarke zeigt. – Märker-Bergsträsser 1998, S. 144, Nr. 62, m. Farbabb.

<sup>770</sup> Vgl. beispielsweise Deperthes’ Anmerkungen zu Muziano in seiner „*Historie de l’art du paysage (...)*“. – Deperthes 1822, S. 28-30.

<sup>771</sup> Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 503-522. – Nach der jüngeren Forschung von Marciari 2000 zählt man die große Landschaft Inv. Nr. 521 P (420 x 378 mm) und das monumentale unvollendete Blatt mit einem predigenden Heiligen vor einer Landschaft (Inv. Nr. 522 P, 490 x 367 mm) nicht mehr zum Konvolut. Die übrigen kleineren Zeichnungen (Inv. Nr. 503 P-520 P) vereinen vor allem technische Gemeinsamkeiten (braune Tinte über Spuren schwarzer Kreide, gleiches Papier (Wasserzeichen), nahezu identische Maße). Die offensichtlichen stilistischen Gemeinsamkeiten sah Marciari aufgrund der kompositorischen Bandbreite teilweise in einer unterschiedlichen Chronologie und vermutete sie teilweise noch als Werke Muzianos aus seiner Zeit im Veneto. – Da Como 1930, S. 208, Appendice XI, I. Disegni di Paesaggio, 503-522. – Kat. Ausst. Brüssel 1995, S. 211-212, Nr. 141, 142, m. Farbabb. – Tosini 1999, S. 201, 204, 210, 231, Anm. 41, Abb. 9, 15, 18, 24, 27. – Marciari 2000, S. 28-29, 75-76, 309-310 (zum Konvolut) sowie S. 498-499, D15-D32 (Inv. Nr. 503 P-520 P) u. S. 500, D33, D34 (Inv. Nr. 521 P, 522 P). – Tosini 2008, S. 114, 139, 140, Abb. 105-108, 121, 122, 127, 129, 131, 133. – Aufgrund des hohen Ausführungsgrades entspricht das Konvolut nicht einem „Skizzenbuch“ (Marciari 2000); vielmehr handelt es sich um fertige Kompositionen, die Muziano vielleicht als „Muster“ dem jeweiligen Auftraggeber präsentierte oder die gesamte Gruppe war als Auftragsarbeit für einen Sammler gedacht. Einzelne frühe Datierungen der Blätter überzeugen wenig angesichts der von Marciari selbst vorgeschlagenen „ersten“ Zeichnungen Muzianos aus dessen Jahren in Padua und Venedig. Im Rahmen der im vorliegenden Kapitel versuchten frühen Werkrekonstruktion im Kreis von Campagnola und Sustris passen die Blätter des Konvolutes ausschließlich in die Jahrzehnte nach Muzianos Ankunft in Rom.

<sup>772</sup> Einzelne Landschaftsblätter aus den Uffizien-Beständen bildete Ugo da Como auf folgenden Seiten ab: S. 33 (Inv. Nr. 521 P), S. 35 (505 P), S. 153 (514 P), S. 160 (522 P), S. 161 (512 P).

<sup>773</sup> Procacci 1955, S. 242-264.

<sup>774</sup> Procacci 1955, S. 246, Anm. 4, Abb. 256, 257.

Entwicklungen berücksichtigt wurden; genauere Überlegungen zu seinen Blättern unternahm Turner jedoch nicht.<sup>775</sup>

Die erste kritische monographische Untersuchung von Muzianos Œuvre entstand erst 1972 mit der unveröffentlicht gebliebenen Dissertation von Rosamond Mack an der Harvard University.<sup>776</sup> Doch auch in dieser verdienstvollen Arbeit, die eine neue Grundlage für die folgenden Publikationen bildete, wurde das zeichnerische Schaffen des Künstlers vernachlässigt – was wohl an der zunehmenden Erkenntnis lag, dass dieses Feld quantitativ nicht leicht zu bewältigen sei. Nach einem verstärkten Interesse an Muziano als Maler ab den späten 1970er Jahren<sup>777</sup> und einem zweiten Versuch einer Monographie von Paola di Giammaria 1997, der unkritisch blieb und weitgehend nicht anerkannt wurde, lieferte John Marciari mit seiner Dissertation an der Yale University<sup>778</sup> im Jahre 2000 die eingehendste und schlüssigste Studie zu Girolamo Muziano, seinen Entwicklungsperioden und seinem künstlerischem Umfeld in Rom.

Im Kontext der vorliegenden Arbeit sind vor allem Marciaris Überlegungen zu Muzianos weitgehend unbekanntem Anfängen in Padua und Venedig wertvoll, verbunden mit der Frage nach seinen ersten malerischen und zeichnerischen Werken.<sup>779</sup> Zu den wichtigsten Bestandteilen dieser Zeit der Ausbildung zählte der Autor nicht nur das Figurenstudium, sondern fast gleichberechtigt die Landschaftsdarstellung, die er bei Domenico Campagnola und Lambert Sustris erlernte, was schlussendlich in seiner Zeichenweise fassbar ist. Marciari versuchte zwar mit wenigen Blättern eine Rekonstruktion der Veneto-Zeit<sup>780</sup>, sein größtes Interesse galt – angesichts des umfassenden Materials und des monographischen Ansatzes – einmal mehr Muzianos Entwicklungen in seiner römischen Figurenmalerei. Für die Zeichnungen lieferte der Autor eine insgesamt sehr verdienstvolle Werkliste im Anhang, in die er alle ihm bekannte Blätter aufnahm<sup>781</sup>, davon 37 Landschafts- oder Baumdarstellungen.<sup>782</sup>

<sup>775</sup> Turner 1966, S. 116-118, 131-132, 175-178, Abb. 68, 69, 70, 71.

<sup>776</sup> Mack 1972. – Nachdem die Dissertation nicht publiziert wurde, veröffentlichte Mack in der Folgezeit zumindest einen Aufsatz zu Muziano und seinem wichtigsten Schüler, Cesare Nebbia: Mack 1974, S. 410-413. – Für das „Dictionary of Art“ lieferte Mack zudem das prägnante Künstlerporträt zu Muziano: Mack 1996, S. 391-393.

<sup>777</sup> Zu den Studien gehörten: Harparth-Middeldorf 1978. – Heideman 1982.

<sup>778</sup> Marciari 2000. – Auf der Grundlage seiner Dissertation legte Marciari zwei Jahre später noch den Aufsatz „*Girolamo Muziano and the Dialogue of Drawings in Cinquecento Rome*“ vor, der ausgewählten figürlichen Darstellungen Muzianos in der Zeichnung und Malerei gewidmet war: Marciari 2002, S. 113-134.

<sup>779</sup> Marciari 2000, S. 24-36 (Padua) u. S. 36-54 (Venedig).

<sup>780</sup> Marciari schlug zwei Blätter als frühe Werke Muzianos vor, die man bisher unter Domenico Campagnola führte: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 495 P; Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 760 (229) – Marciari 2000, S. 27-30, Abb. 10, 11. – Siehe dazu außerdem das nachfolgende Unterkapitel *Campagnolas Landschafts-Doppelgänger? – Eine zeichnerische Abgrenzung*.

<sup>781</sup> Marciari 2000, S. 496-532: *Muziano’s Drawings*: D1-D159; *Rejected Drawings*: RD1-RD147; *Miscellaneous Drawings*: MD1-MD22 – Zur Kategorie der „*Miscellaneous Drawings*“ merkte Marciari an: „(...) includes drawings to which there are credible references, but which I have not been able to see even in a photograph. Also included here are some drawings which might be early works by Muziano, but which cannot be attributed to him with enough certainty to include in the accepted list“.

<sup>782</sup> Diese Landschafts- und Baumdarstellungen werden bei Marciari (2000) wie folgt gelistet: S. 496-500, D2 (Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-T-1954-144), D3 (Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-T-1981-33), D8 (Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 895 (228)), D9 (Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 760 (229)), **Abb. 243 u. Kat. Nr. X-31**), D10 (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. AE 1386, **Abb. 238**), D14 (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 495 P, **Abb. 234 u. Kat. Nr. X-53**), D15-D34 (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 503 P-522 P, **Abb. 246, 247**), S. 506, D85 (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 7675 S), S. 508, D97 (London, Christie’s, 07.07.1998, Nr. 67), S. 509-511, D104 (New Haven, Yale University Art Gallery, Inv. Nr. 1976.24), D106 (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr.

Ab den 1990er Jahren kündigte Taco Dibbits einen Werkkatalog der Zeichnungen an, in dem es gewiss auch zu einer eingehenderen Beschäftigung mit den Landschaftskompositionen des Künstlers gekommen wäre.<sup>783</sup> Bedauerlicherweise wird diese Arbeit nicht erscheinen, weil Patrizia Tosini 2008 eine neue Monographie über Muziano herausbrachte, die wohl den Anschein erweckte, nach Marciaris Dissertation nun schließlich alle Bereiche des Künstlers abzudecken.<sup>784</sup> Wie sich herausstellte, blieb das Desiderat in Sachen Zeichnungen weiterhin bestehen. Die Autorin sah diesen Bereich nicht als ihre Aufgabe an und führte Landschaftszeichnungen nur beispielhaft und ohne ausführliche Argumentationen an.<sup>785</sup> Ähnlich

---

80.3.389), D107 (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 80.3.403), D116 (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv.Nr. Mas. 2355, **Abb. 251**), D117 (Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 4482A), D118 (Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 4482B), S. 514, D140 (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5119, **Abb. 244**), D141 (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5120, **Abb. 245**) und S. 516, D155 (Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Slg. Schloss Fachsenfeld, Inv. Nr. III/1700, **Kat. Nr. X-166**).

Zumindest die beiden Blätter aus dem Metropolitan Museum of Art (D106, D107) und der Stuttgarter Staatsgalerie (D155, **Kat. Nr. X-166**) sind aufgrund ihrer zeichnerischen Merkmale nur schwer mit Muzianos Handschrift vereinbar – sei es in frühen oder fortgeschrittenen Perioden.

Zusätzlich zählt man noch in der Kategorie „*Miscellaneous Drawings*“ weitere 7 Blätter, die Marciari – mit Vorbehalt – als relevant ansieht: S. 530, MD1 (Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. D3008), bei Marciari ohne Inv. Nr., MD2 (Cambridge, Mass., Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1932.310), bei Marciari mit irrtümlicher Inv. Nr. 77 (nach Kat. Slg. Cambridge 1940, S. 58-59, Nr. 77 sowie Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 125, Nr. A 428), MD3 (Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. CA 820, **Abb. 237**), S. 531, MD13 (New Haven, Yale University Art Gallery, Inv. Nr. 1984.78), MD14 (New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1985.102), MD16 (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. 210), S. 532, MD20 (Paris, Louvre, Inv. Nr. RF 61), bei Marciari mit der Inv. Nr. 1870:61.

Bei dieser Reihe sind zumindest die Blätter aus Besançon (MD1), Cambridge, Mass. (MD2), New Haven (MD13), New York (MD14) und Paris (MD20) aus stilistischen Gründen als Werke Muzianos abzulehnen.

<sup>783</sup> Den „*catalogue raisonné*“ von Taco Dibbits kündigte man in verschiedenen Auktionskatalogen an, beispielsweise in: London, Christie’s, *Old Master Drawings from the Sticking Collectie P. en N. de Boer*, 04.07.1995, S. 24-25, Nr. 10. Die für Muziano typische Landschaftszeichnung (Feder in Braun über schwarzer Kreide auf Papier, 320 x 210 mm) aus der Sammlung William Esdaile zeigt eine felsigen Waldlandschaft mit einer Mühle, die stilistisch eng mit dem Uffizien-Konvolut verbunden ist, und kam einige Jahre später nochmals zur Versteigerung: New York, Christie’s, *Old Master and 19th Century Drawings*, 22.01.2004, Nr. 10.

Eine weitere Zuschreibung an Muziano bestätigte Dibbits für die weite „Landschaft mit Holzbrücke und Flussmündung“ (Feder in Braun, schwarze Kreide auf Papier, 350 x 504 mm), die ebenfalls bei einer Christie’s-Auktion (London, Christie’s, 04.07.2000, Nr. 82) auftauchte und nahezu identisch mit der „Landschaft mit Viola-Spieler“ aus der Biblioteca Marucelliana in Florenz ist (Inv. Nr. Dis Vol. A 183, **Abb. 233 u. Kat. Nr. X-40**), die auch im nachfolgenden Unterkapitel berücksichtigt wird; allerdings fehlt der Christie’s-Fassung der komplette Vordergrund mit der Figur bei einem mächtigen Baum.

<sup>784</sup> Marciari wies noch am Ende des Forschungsstandes darauf hin: „*Finally, new information relating specifically to Muziano has arisen from the work of Taco Dibbits and of Patrizia Tosini, who are both compiling materials for catalogues raisonnés of the artist (...)*“ – sowie in der dazugehörigen Anmerkung: „*Author’s Note: To date, Dibbits has published only small pieces of information, many of them as entries on drawings in exhibition and sales catalogues, but I have benefitted from conversations with him. I know Tosini’s work only from her published articles,...*“ *I learned that she was working on Muziano only weeks, literally, before my own thesis was submitted.*“ – Marciari 2000, S. 9-10, Anm. 11.

<sup>785</sup> In der Monographie verwies Tosini (2008) bei der Frage nach den frühen Landschaftszeichnungen Muzianos und seiner Unterscheidung von Campagnola zuerst auf die Aufsätze von Saccomani und Santagiustina Poniz. In den Anmerkungen finden sich dann noch einzelne Muziano-Zuschreibungen, die kein schlüssiges Gesamtbild hinsichtlich Qualität und stilistischer Entwicklung ergeben. Einige dieser Blätter kannte oder berücksichtigte Marciari nicht oder schrieb sie dem Künstler ab. – Tosini 2008, S. 21 u. Anm. 19, 20.

Bei einer im „*Recueil Jabach*“ reproduzierten und Muziano zugewiesenen Landschaft (Tafel 42 D, von Charles Massé gestochen, **Kat. Nr. 240a**) übernahmen Marciari und Tosini beiderseits die Autorschaft – ohne die zeichnerische Vorlage zu kennen. Tosini vermutete eine Entstehung kurz nach 1560, in der Nähe der Tivoli-Fresken. Marciari tendierte zu einer etwas früheren Entstehung und merkte an, dass sich die Vorlage eigentlich im Louvre befinden sollte, aber nicht zu lokalisieren sei. Ein gleichzeitiger Abzug (*contre-épreuve* / Gegendruck) der Tafel 42 D – vor den Bezeichnungen, aber links unten mit „*D. Campagnole*“ in brauner Feder beschriftet – befindet sich in einem der Albertina-Klebebände (Inv. Nr. HB 27.3, fol. 43, Nr. 374) in Wien.

Das Original hat sich im Frankfurter Städel (Inv. Nr. 520, **Kat. Nr. 240**) erhalten und macht deutlich, wie nah sich die Kompositionen und Ausführungen von Campagnola und Muziano vor 1550 sind. Für Muzianos Handschrift kommt das Frankfurter Blatt jedoch aufgrund seiner zeichnerischen Merkmale nicht in Frage. – Marciari 2000, S. 30, Anm. 34, Abb. 13. – Tosini 2008, S. 21, Abb. 16.

verhielt es sich mit Tosinis jüngstem Aufsatz von 2014<sup>786</sup>, in dem sie auf Dibbits (angeblich) andauernde Studien verwies, von denen die letzten Teilveröffentlichungen bereits fast zehn Jahre zurückliegen.<sup>787</sup> Offensichtlich entstand hier durch Rücksichtnahme eine Pattstellung, die zum weitgehenden Erlahmen der Muziano-Forschung führte.

Nahezu paradox nimmt sich dabei der Umstand aus, dass in der Zwischenzeit zwei universitäre Arbeiten zu Muzianos Landschaftszeichnungen verfasst wurden, von der Forschung aber unbemerkt blieben: zum einen die venezianische Dissertation von Lea Rizzi Salvadori von 2003 mit dem Titel *La formazione lombardo veneta di Girolamo Muziano tra Brescia, Padova e Venezia (...) contribuito al catalogo dei disegni di paesaggio*, die zumindest in Form eines Abstracts online zugänglich ist.<sup>788</sup> Zum anderen schloss Leonhard Johannes Stadler 2004 seine Diplomarbeit an der Universität Wien ab: *“Il Giovane dei Paesi“. Girolamo Muziano als Landschaftszeichner*, in der Marciaris Erkenntnisse als wichtigste Grundlage genutzt und den frühen und späten landschaftlichen Entwicklung Muzianos nachgegangen wurde. Stadler versuchte nicht nur eine chronologische Rekonstruktion der wichtigsten und ihm bekannten Blätter sondern legte sogar eine eigene deutsche Übersetzung der „Vita“ vor, mit deren Hilfe er auch immer wieder die Verbindung zur erhaltenen Malerei herstellen konnte.<sup>789</sup>

Bei den von Tosini 2014 veröffentlichten figürlichen und landschaftlichen Neuzuschreibungen muss man – wie bereits erwähnt – abermals feststellen, dass eine kritische Besprechung der Landschaftsblätter im Kontext eines zeichnerischen Gesamtkatalogs auf unbestimmte Zeit nicht zu erwarten ist.<sup>790</sup> Auch hinsichtlich der zeichnerischen Einflüsse durch Domenico Campagnola verwies die Autorin entweder auf Forscher, die sich wohl künftig nicht mehr mit Girolamo Muziano befassen werden (Taco Dibbits) oder längstens eine ausführliche Abgrenzung von

<sup>786</sup> Bei Tosinis jüngstem Aufsatz zu einzelnen Neuzuschreibungen konstatiert sie einleitend zu Muziano: „(...) his graphic oeuvre remains to be precisely defined. Though it will require time an effort, the need to compile a complete catalogue of Muziano’s drawings seems no less important. With it, we would be able to situate the new drawings that have been attributed to him over the last fifteen years and to paint a subtler portrait of him as a draftsman.“ und merkte „plötzlich“ an: „Such a catalogue raisonné of Muziano’s drawings is under preparation by Taco Dibbits.“ – Tosini 2014, S. 181, Anm. 2.

<sup>787</sup> Auf persönliche Nachfrage äußerte sich Taco Dibbits (Direktor des Rijksmuseum, Amsterdam) skeptisch über die Realisierung seines Werkkatalogs zu Muzianos Zeichnungen, obwohl der Künstler nach seiner Ansicht eine Publikation seines zeichnerischen Œuvre verdient hätte (Oktober 2015).

<sup>788</sup> Dem Abstract von Rizzi Salvadori ist unter anderem zu entnehmen, dass Muziano – dessen Geburt sie um 1526-27 nicht für ausgeschlossen hielt – gegen 1541 nach Padua ging, wo sie ihm ein Fresko (Maria Magdalena und zwei Frauen beweinen den Leichnam Christi) in der Kirche von S. Maria dei Servi zuschrieb. Muzianos Ankunft in Venedig wurde ebenfalls früher angenommen, um 1544, wo sie ihn im Kreis von Girolamo Savoldo vermutete. Für diesen Aufenthalt schrieb Rizzi Salvadori zwei Werke dem Künstler zu, ein „Porträt des Pietro Bembo“ in Warschau und einen „Hl. Hieronymus vor dem Kreuzifix“, das zur „IRE Sammlung“ (?) in Venedig gehört. Hinsichtlich der Zeichnungen besprach Rizzi Salvadori unter anderem auch die Einflüsse Campagnolas, Sustris oder Tizians anhand einzelner katalogisierter Blätter. Ebenso wurden auch Muzianos spätere römische Entwicklung als Landschaftler berücksichtigt. Genauere Angaben sind nur der vollständigen Arbeit zu entnehmen, die leider nur vor Ort zugänglich ist und nicht kopiert werden darf.

<sup>789</sup> Leo Stadler versuchte in seiner Diplomarbeit – neben einem Bericht zur Forschungslage – den verschiedenen Aspekten von Muzianos Landschaftsdarstellung in Malerei und Zeichnung nachzugehen. Dafür verwendete er einerseits im Schwerpunkt die Dissertation Marciaris und die anonym verfasste „Vita“, für die Stadler eine eigene deutsche Übersetzung vorlegte. Zusätzlich erstellte Stadler einen Katalog von 30 Zeichnungen (mit Datierungsvorschlägen), die im allgemeinen Textteil ausführlicher berücksichtigt wurden, und einem Verzeichnis, das alle Landschaftsblätter (48 Stück mit Datierungsvorschlägen) nur in kurzer Form listet, die im Rahmen der wissenschaftlichen Recherche dem Künstler zugeordnet werden konnten.

<sup>790</sup> Siehe vorangehende Anm. 783, 786, 787.

Campagnola hätten vornehmen können, es aber ebenfalls bei einzelnen Vorschlägen belassen hatten (Elisabetta Saccomani).<sup>791</sup>

Darüber hinaus ist in der jüngeren Forschung zu Pieter Bruegel d. Ä. und seiner italienischen Reise nach Rom festzustellen, dass man bei der Frage nach möglichen venezianischen Anregungen die Beobachtungen Marciaris aus dem Jahr 2000 übersehen hatte und somit zu keinen neuen Erkenntnissen kommen konnte.<sup>792</sup> Stattdessen vertraute man relativ unkritisch einer irreführenden Bezeichnung auf einer Lithographie des 19. Jahrhunderts (Abb. 241) und verunklärte damit nicht nur das Bild von Campagnolas Landschaftsstil sondern konnte auch Muzianos Rolle als tatsächlicher Vermittler für Pieter Bruegel d. Ä. nicht erkennen.<sup>793</sup>

### ***Campagnolas Landschafts-Doppelgänger? – Eine zeichnerische Abgrenzung***

Girolamo Muziano von Campagnola zeichnerisch abzugrenzen, ist eine Notwendigkeit, die aus Biographie und künstlerischem Werdegang resultiert und in seinen Landschaften stilistisch zum Ausdruck kommt.

Auf seine künstlerische Herkunft aus Padua verweisen nicht nur die „Vita“ sondern auch einige frühe Dokumente. So wird er beispielsweise im Rahmen der Aufträge für die Altargemälde von Orvieto als „*m. Hieronymus de Patavio pictor*“ oder „*m. Hieronimus de Padua pictor*“<sup>794</sup> bezeichnet. Nachdem Muzianos anfängliche Ausbildung seinem Talent wohl nicht förderlich war, dürfte er sich – wie bereits erwähnt – am Domenico Campagnola und Lambert Sustris als zeitgemäßen Vorbildern orientiert haben. Vermutlich hatte er die Maler persönlich kennen gelernt und vielleicht einfache Arbeiten für sie verrichtet. Von einer weiteren Ausbildung oder einer anderen Art des Zutritts zu einer möglichen Werkstatt wird jedenfalls nicht berichtet. Jedoch finden sich für diese Neuausrichtung des jugendlichen Künstlers in der „Vita“ bemerkenswerte Worte:

---

<sup>791</sup> Saccomani unternahm mit der außergewöhnlichen figurenlosen „Ruinenlandschaft“ (Französische Privatsammlung, **Kat. Nr. 137**) einen einzelnen Zuschreibungsversuch an Girolamo Muziano – ohne ausführliche Argumentation mit Werkbezügen oder stilistischen Aspekten. Mittlerweile kehrte Saccomani wieder zur ursprünglichen Zuschreibung an Domenico Campagnola zurück. – Saccomani 2004, S. 209, Anm. 32, Abb. 7. – Saccomani 2012, S. 70, Farbabb.

<sup>792</sup> Marciari 2000, S. 73-77, insbesondere S. 74-75 zu Bruegels „Landschaft mit Mühle“ aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 1202, Feder in Braun auf weißem Papier, 330 x 465 mm, **Abb. 242**) und einer gegenseitigen lithographierten Reproduktion (**Abb. 241**) von Delamardelle in Dominique-Vivant Denons (1747-1825) *Monuments des Arts du dessin (...)* (1829, Bd. 2, Seite/Tafel 128), die nach Marciaris zutreffender Einschätzung beide nach einer heute verlorenen Zeichnung Muzianos entstanden. Bei Tosini wird dieser Fall nicht diskutiert, sie gibt nur allgemeine Bemerkungen zu diesem Thema. – Tosini 2008, S. 62, 64. – Siehe zu diesem Fall das nachfolgende Unterkapitel *Campagnolas Landschafts-Doppelgänger? – Eine zeichnerische Abgrenzung*.

<sup>793</sup> Die Lithographie, die links unten die Bezeichnung „*Campagnola del.*“ zeigt, wurde ebenso bei der Untersuchung von Campagnolas Zeichnungen relativ unkritisch verwendet. Siehe dazu Brouards Besprechung der großen Louvre-Zeichnung Inv. Nr. 4764 in: *Kat. Ausst. Bordeaux 2005*, S. 108-109, Nr. 40.

<sup>794</sup> Die beiden Dokumenten (25.10.1555 u. 11.06.1556) für die Auftragswerke in Orvieto, in denen Muziano als „Paduaner“ genannt wird, finden sich bei: Fumi 1891, S. 411, CLXXIII u. CLXXIV.

*„Ma in questo mentre andava intertenendosi con l’imitare dui valenti pittori, che ivi in questo tempo si ritrovavano, de i quali un si chiamava messer Lamberto fiammingho valente in nel disegno, ma tale in colorito che non haveva pari, et l’altro si dimandava Domenico Campagnola, perito in nelle figure, ma tale in nel disegno, di penna spetialmente, che a pochi si poteva comparare.“*<sup>795</sup>

Dieser Beschreibung zufolge begann Muziano, Campagnola und Sustris gleichermaßen nachzuahmen („imitare“) – wie es für ein Schüler-Meister-Verhältnis in dieser Zeit üblich war – und setzte sich mit beiden Künstlern intensiv auseinander. Lambert Sustris („Lamberto fiammingho“) wird als geübter Zeichner beschrieben, für dessen Umgang mit der Farbe man nichts Vergleichbares kannte („fiammingho valente in nel disegno, ma tale in colorito che non haveva pari“). Domenico Campagnola, der zunächst für seine Figurendarstellungen gelobt wird, zählte er im Zeichnen, speziell mit der Feder, zu den Besten („perito in nelle figure, ma tale in nel disegno, di penna spetialmente, che a pochi si poteva comparare.“). Seine landschaftlichen Qualitäten werden in der Textstelle allerdings nicht explizit erwähnt. Unmittelbar nachfolgend wird im Text schließlich klar, dass es Muziano offenbar mit Begabung, Fleiß und den Vorlagen seiner vermutlichen Lehrmeister gelang<sup>796</sup>, eigene Aufträge in Padua zu erhalten. Diese Werke entstanden ungefähr in den Jahren 1544 bis 1546; erhalten hat sich davon allerdings nichts.<sup>797</sup> Überhaupt stellt sich in den frühen Jahren bis zu Muzianos Übersiedlung nach Rom die Frage nach der „ersten“ Malerei in Fresko oder Öl.<sup>798</sup> Offenbar waren Perfektionismus und mangelndes öffentliches Auftreten für das Fehlen der Werke verantwortlich. Orientiert man sich an den erhaltenen Malereien seiner Anfänge in Rom, die zwischen 1550 und 1553 entstanden, so wird deutlich, dass Muziano seine Freskotechnik, das Kolorit und bestimmte Landschaftskompositionen bei Lambert Sustris gelernt haben dürfte. Aber auch im Bereich der religiösen Malerei stößt man in der Cappella Gabrieli in S. Maria sopra Minerva oder in S. Caterina della Rota (Abb. 226)<sup>799</sup> auf Muzianos landschaftliche Wurzeln, die auf seine Lehrjahre und sein intensives Studium in Padua und Venedig zurückzuführen sind.

Die größten Impulse für die gezeichnete Landschaft dürften hingegen grundsätzlich von Domenico Campagnola ausgegangen sein, wenngleich Muziano nur kurz in Padua lebte und bald nach Venedig weitergezogen war, wo er nicht viel länger blieb.<sup>800</sup> Denn offenbar strebte

<sup>795</sup> Procacci 1955, S. 249.

<sup>796</sup> Procacci 1955, S. 249: „(...) dalli eccellenti disegni (...), dalla varietà de’ paesi de i siti et altre appartenenze di questi valenti homini (...) fece assai profitto (...)“

<sup>797</sup> In der „Vita“ findet sich dazu nur ein knapper Hinweis: „(...) alcune operette pubblicamente come in casa di messer Francesco Marchesini et in nella chiesa delli RR. Padri de i Servi in Padova.“ – Procacci 1955, S. 249, Anm. 8. – Siehe dazu außerdem: Marciari 2000, S. 32-33. – Tosini 2008, S. 27.

<sup>798</sup> Marciari 2000, S. 33, 45.

<sup>799</sup> Muziano freskierte in dieser Kirche ein Nachtstück mit dem Traum Josefs während der Flucht nach Ägypten, das um 1552/1553 datiert wird. – Procacci 1955, S. 250. – Tosini 1996, S. 203, Abb. 3. – Marciari 2000, S. 88-100. – Tosini 2008, S. 58, 61, 62, Abb. 48, 49 u. S. 324-325, Katalog A 3.

<sup>800</sup> Marciari 2000, S. 26, 33-34. – Wie intensiv Muzianos Auseinandersetzung mit der Landschaftszeichnung in den venezianischen Jahren bis 1549 gewesen sein muss, spiegelt die fast schon verklärende Anmerkung in der „Vita“ wider, dass er nach seiner Ankunft in der Lagunenstadt von starkem Fieber heimgesucht wurde und selbst in diesem Zustand seine Reiseindrücke der *terra ferma* in Landschaftsblättern festhielt, die den Vergleich mit bedeutenden Maler nicht zu scheuen brauchten. Diese Beschreibung in der „Vita“ hat folgenden Wortlaut: „(...) ma non per questo in tutto perdeva il tempo ma li parve che il male li fosse occasione di profittare imperochè in nelle più febbri ardenti et

Muziano eine künstlerische Verfeinerung im „*disegno*“ an, die nur der unmittelbare Dialog mit den großen venezianischen Meistern ermöglichte, aber wohl mehr den figürlichen Bereich betraf.<sup>801</sup> Gleichzeitig dürfte Muziano auch seine Landschaftsauffassung weiterentwickelt haben. Dabei beschäftigte er sich wahrscheinlich intensiv mit Tizians viel bewundertem „Tod des hl. Petrus Martyr“, um das Motiv großer Bäume für den Landschaftsaufbau und ebenso als Stimmungs- und Bedeutungsträger für eine figürliche Bildererzählung zu nützen.<sup>802</sup> Es ist eines der künstlerischen Mittel, mit dem Muziano vor allem das von ihm bevorzugte Hochformat gekonnt strukturierte. Bei Campagnola ist dieses Phänomen hingegen nur selten zu beobachten. Spätestens mit der nächtlichen „Flucht nach Ägypten“ in S. Caterina della Rota bewies Muziano, dass er in der monumentalen Malerei die nahen, großen Waldkulissen oder einzelne „Baumriesen“ als seine „venezianischen“ Landschaftselemente bevorzugt verwendete.<sup>803</sup>

Diese biographischen Aspekte zeigen, dass Muzianos frühe paduanisch-venezianische Entwicklung von besonderer Qualität gewesen sein muss und ihn zum Landschaftsspezialisten werden ließ. Nachdem sämtliche Malereien aus diesen Jahren fehlen, muss man sich darauf beschränken, sein Talent in einzelnen Zeichnungen aufzuspüren, die Campagnola sehr ähnlich sind oder bisher diesem fälschlich zugeschrieben wurden. Für die grundsätzliche chronologische Reihung sollte Muzianos Zeit im Veneto von circa 1544 bis 1549 genügen, um sich nach Möglichkeit stilistisch von den ersten römischen Jahren mit malerischen Werken (circa 1550 bis 1554) abzusetzen. Als zusätzliche Orientierung dienen die Fresken in Tivoli, denen bereits einige Zeichnungen aus dem großen Uffizien-Konvolut zugeordnet wurden, oder auch die erhaltenen hochformatigen Entwürfe für die Stichserie der büßenden Heiligen in Landschaften aus den Jahren 1573-1575.

In Kenntnis dieser reifen und späten Schaffensphasen in Rom, die keine stilistischen Brüche besitzen, versuchte die neuere Forschung, Muzianos zeichnerisches Frühwerk mit einigen Blättern zu rekonstruieren.<sup>804</sup> Dafür eignen sich als Ausgangspunkt die „Flusslandschaft mit Viola-Spieler“ der Biblioteca Marucelliana (Abb. 233 u. Kat. Nr. X-40)<sup>805</sup> und die „Landschaft mit

---

*maggiori seti che elli sentiva dalla fresca memoria dei limpidi rivoletti et vivi fonti et dai fioriti prati et verdeggianti paesi che in nel fatto viaggio veduti haveva con tal vivezza selli rappresentavano in nella fantasia che così mal disposto anc’in nel letto non potè contenersi di non metterli in opra con penna disegnandoli, et si felicemente li riuscirno che hebbe confidenza di metterli a paragone con quelli de i valenti huomini.“ – Procacci 1955, S. 249.*

<sup>801</sup> Zu Muzianos möglichen künstlerischen Vorbildern in Venedig: Marciari 2000, S. 36-54. – Tosini 2008, S. 27-40.

<sup>802</sup> Marciari 2000, S. 39-40.

<sup>803</sup> Siehe dazu außerdem: Hochmann 2004, S. 257. – Hochmann 2011, S. 230.

<sup>804</sup> Abzulehnen sind davon die Blätter aus Paris (Louvre Inv. Nr. 4775, 4776, **Kat. Nr. X-131, X-132**), Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 761 (239), **Kat. Nr. X-32**) und Melbourne (National Gallery of Victoria, Inv. Nr. 694-5, **Kat. Nr. X-109**), die von Tosini (2008) nur kurz angemerkt wurden. Von diesen findet sich bei Marciari lediglich eine Abschreibung für das Blatt aus Melbourne. Zeichnerisch lässt sich mit dieser Reihe und mindestens zwei weiteren Landschaften aus dem Louvre (Inv. Nr. 5138, 1488, **Kat. Nr. X-137, X-127**) ein kleine Werkgruppe bilden, die vermutlich im Umkreis von Campagnola und Muziano in den mittleren bis späten 1540er Jahren entstand. Das stilistische Spektrum dieser Blätter ist nicht mit Muzianos früher Entwicklung vor 1550 und seiner grundsätzlichen Qualität als Zeichner vereinbar. – Marciari 2000, S. 525, RD88. – Tosini 2008, S. 21, Anm. 19.

<sup>805</sup> Florenz, Biblioteca Marucelliana, Inv. Nr. Dis Vol. A 183. – Während Marciari die 1990 erstmals unter Domenico Campagnola publizierte Zeichnung (**Kat. Nr. X-40**) in seinem Verzeichnis nicht berücksichtigte, erfuhr sie bei Tosini

großem Baum und Hütten bei einem waldigen Berg“ der Uffizien (Abb. 234 u. Kat. Nr. X-53)<sup>806</sup>, die man beide bisher fälschlicherweise unter Domenico Campagnola führte. Dies ist nicht verwunderlich, zeigt doch die „Flusslandschaft“ in ihrer Überschau, dem mit einem Baum und dem Viola-Spieler betonten Vordergrund und im übrigen Motivvokabular eine auffällige Nähe zu den Kompositionen von Campagnola und Lambert Sustris. Dessen Freskenfries der *Sala delle figure all’antica* in der Villa dei Vescovi oder auch die etwas früheren vergleichbaren Darstellungen im Odeo Cornaro dürften hier als wichtigste Vorbilder gedient haben. Für einen noch stärkeren Einfluss Campagnolas spricht nicht nur die Bildlösung sondern vor allem auch das ähnliche Strichbild. Campagnolas Kompositionsprinzip mit einer mehr oder weniger erzählerischen Vordergrundfigur nahe einem Baum findet sich bereits in der Zeichnung des „Hl. Hieronymus“ aus Cleveland (Kat. Nr. 70)<sup>807</sup> bis es circa ab 1540 noch mit „niederländischen“ Überschaualandschaften (Kat. Nr. 231)<sup>808</sup> gesteigert oder auch mit den beliebten Ruinenkulissen (Kat. Nr. 136)<sup>809</sup> variiert wurde. Das mit Parallelschraffur und Kreuzlagen geschaffene Lineament ist durchwegs regelmäßig, deutlich auf die Fläche bezogen und an Campagnolas Auffassung orientiert. Der Gesamtcharakter kommt einem linearen Holzschnitt Campagnola nahe, wobei Muziano das Helldunkel etwas abwechslungsreicher einsetzte und der „dunkle“ Vordergrundbaum sich vom nachfolgenden Gelände tiefenräumlich abheben soll; Muzianos Differenzierung der Vegetation ist jedoch noch recht weit von seinen späteren atmosphärischen Valeurs in den „Waldstücken“ entfernt. Und eben diese stärkeren linearen und flächig-dekorativen Ausdruckswerte sind das griffigste Erkennungsmerkmal seiner Blätter; zudem beweisen sie seine frühe Orientierung an Campagnola.

Die erzählerisch-genrehafte Erscheinung der Vordergrundfigur und das relativ klare Strichbild dürften auch bei einem zweiten Blatt mit „Viola-Spieler“ in Windsor Castle (Abb. 236 u. Kat. Nr. X-191)<sup>810</sup> zu einer traditionellen Campagnola-Zuschreibung geführt haben. Doch die nahezu analoge Auffassung des sitzenden Musizierenden und der übrigen kompositionstragenden Motive lässt kaum Zweifel an einer Ausführung durch den „imitierenden“ Muziano in den

---

erst in jüngster Zeit ungleich mehr Aufmerksamkeit; die Autorin schlug eine Entstehungszeit von circa 1550 bis 1555 vor. Rearick bezweifelte als Erster die Autorschaft Campagnolas und vermutete Muziano als Ausführenden, jedoch ohne dass seine Argumente oder ein Datierungsvorschlag im Sammlungskatalog der Biblioteca zitiert wurden. – Kat. Slg. Florenz 1990, S. 67, Nr. 332, m. Abb. – Tosini 2014, S. 181, 184, Abb. 1 (in Farbe), Anm. 3. – Siehe die ausführlichen Beobachtungen in der entsprechenden Katalognummer der Campagnola-Abschreibungen.

<sup>806</sup> Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 495 P. – Marciari hielt die Zeichnung (**Kat. Nr. X-53**) zu Recht für ein frühes Werk Muzianos aus dessen Zeit im Veneto, in der sich der Einfluss Campagnolas unter anderem auch im Querformat zeigt. Tosini wurde erst später auf die Darstellung aufmerksam, ohne dabei auf Marciaris Beobachtungen einzugehen. – Marciari 2000, S. 29-30, 498, D14, Abb. 10. – Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 19, Abb. 14.

<sup>807</sup> Cleveland, Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557.

<sup>808</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5527.

<sup>809</sup> London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85.

<sup>810</sup> Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 5722. – Die Zeichnung (**Kat. Nr. X-191**) ist stilistisch nicht mit Campagnolas Handschrift in Einklang zu bringen und wird erstmals dem jungen Muziano – in Verbindung mit anderen Blättern aus dessen Zeit im Veneto – zugeschrieben. Marciari und Tosini haben keine Kenntnis von der zweiten Darstellung mit einem Viola-Spieler. – Popham und Wilde 1949, S. 202, Nr. 159. – Mittlerweile ist die Zeichnung in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/905722/a-landscape-with-a-man-playing-a-viol-da-gamba>

mittleren oder späten 1540er Jahren. Sie fällt zu einem Teil bemerkenswert lose aus und macht die gleichmäßige Strichqualität noch stärker augenfällig. In diesem Fall dürfte das Vorbild ausschließlich bei Campagnola zu finden sein. Angesichts der zentralen Position des Viola-Spielers, der von einem Baumpaar flankiert und von der kleinen Stadtanlage im mittigen Hintergrund zusätzlich betont wird, verinnerlichte Muziano wohl Holzschnitte wie den „Drehleier-Spieler“ oder auch Campagnolas reife Zeichnungen mit ähnlichen Bildlösungen (Kat. Nr. 95, 165).<sup>811</sup>

Das zweite Blatt aus Florenz (Abb. 234 u. Kat. Nr. X-53)<sup>812</sup>, das man Muzianos Zeit im Veneto zuordnet, gehört stilistisch in dieselbe Entwicklungslinie und zeigt bereits das fast figurenlose Landschaftssujet, mit dem sich der Künstler in seiner römischen Schaffenszeit auszeichnet. Vorwiegend wird nach dem Vorbild Campagnolas der Bildaufbau noch im großen Querformat ausgelotet, während die Feder ein gleichmäßiges und stellenweise dichtes Strichgefüge mit etlichen Schnörkelreihen für das Laubwerk hinterlässt, das insgesamt wie die ornamentale Form eines durchlichteten Holzschnitts wirkt. Ein weiteres, besser erhaltenes Blatt von nahezu identischem Format, das im Louvre (Abb. 235 u. Kat. Nr. X-146)<sup>813</sup> bisher unter Campagnola lief, wurde hinsichtlich seiner zeichnerischen Merkmale vermutlich zur gleichen Zeit ausgeführt. Außerdem zeigt es eine Landschaft abermals mit verfallenen Hütten, die sich in das Gelände schmiegen, das in einer Hälfte wieder schroff aufragt und mit einem einzelnen Vordergrundbaum korrespondiert; in diesem Fall kommt der Prospekt gänzlich ohne Figurenstaffage aus. Als pittoreskes und tiefenräumliches Motiv ist die einfache Holzbrücke – vergleichbar mit dem Marucelliana-Blatt – auszumachen, das Muziano auch gerne als steinerne Version mit einem oder mehreren Bögen in unterschiedlicher Entfernung variierte. Beide Brückenversionen wurden später vor allem in den Blättern des Uffizien-Konvoluts wiederverwendet.<sup>814</sup>

Beide Zeichnungen aus Florenz und Paris sind in ihrer selbstständigen Bildanlage ohne besondere Figurenmotive eher ungewöhnlich und sprechen auf den ersten Blick vielleicht für Campagnola, von dem es so gut wie keine reine Landschaften in dieser Art nach 1530 gibt. Auch die teilweise verfallenen, einfachen Holzhütten, die so manches Loch in der Wand oder im Dach zeigen, erscheinen natürlich mit dem Terrain verbunden und sind in ihrem Aussehen wohl eine Erfindung Muzianos. Nichtsdestotrotz lässt sich hinsichtlich des großen Querformates und der zeichnerischen Gesamtkonzeption das Vorbild abermals bei Domenico Campagnola vermuten. Ein exemplarisches vorbildhaftes Blatt von dessen Hand existiert im Louvre (Kat. Nr. 225)<sup>815</sup>, das zwar stark beschädigt ist, sich aber auch in einem Reproduktionsstich von Caylus erhalten

<sup>811</sup> Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962; Paris, Louvre, Inv. Nr. 4782.

<sup>812</sup> Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 495 P.

<sup>813</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5590.

<sup>814</sup> Vgl. die Motive in folgenden Zeichnungen: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 513, 514, 515, 518, 520 P oder auch: New York, Christie’s, 22.01.2004, Nr. 10.

<sup>815</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4762.

hat (Kat. Nr. 225a).<sup>816</sup> Auch für Muzianos fast schon organisch aufgefasstes Berggelände als eines der Hauptmotive in der Landschaft – das durch einen höhlenartigen beschatteten Durchblick auffällt und mit einer der Hütten fest „verwachsen“ ist – findet sich eine gewisse Verwandtschaft in einem der monumentalen Louvre-Blätter (Kat. Nr. 227)<sup>817</sup>, bei dem ein Felsentor und größere Bäume die Ansicht dominieren.

Die Muziano neu zugeschriebene Zeichnung aus dem Louvre und das „Pendant“ aus Florenz sind hinsichtlich ihres qualitätsvollen Ausführungsgrads wohl als fertige Werke zu verstehen, die für Sammler gedacht waren. Mit diesem Paar sind drei kleinere Landschaften auf Papier stilistisch zu verknüpfen: einerseits mit der pastoralen Figurenszene bei einer verfallenen Hütte in Dijon (Abb. 237)<sup>818</sup>, die vermutlich als Hochformat gedacht war und erneut die typischen zeichnerischen Merkmale besitzt, die Muzianos wahrscheinliches Profil von circa 1544 bis 1549 ausmachen; andererseits mit einem Blatt aus der Albertina (Abb. 239 u. Kat. Nr. X-178)<sup>819</sup>, das wenige Häuser zwischen Laubbäumen bei einem Bach zeigt, in deren Nähe Staffagefiguren auf einem Weg vorüberziehen. Die Darstellung vereint die landschaftlich-motivische Auffassung der beiden großen Ansichten aus Paris und Florenz mit einer überwiegend freieren Ausführung durch die Feder, wie sie schon bei der Landschaft mit dem „Viola-Spieler“ aus Windsor Castle auffiel – möglicherweise ein Indiz für eine Ideenskizze wie sie bisher von Muziano gänzlich unbekannt war. Einzig die Ansicht einer Hütte aus Darmstadt (Abb. 238)<sup>820</sup> fällt als drittes kleines Exemplar in diese seltene Kategorie: es gilt schon seit längerer Zeit als eigenhändiges Werk des Künstlers und befand sich einst im Besitz von Frederico Zuccaro, der gemeinsam mit Muziano zu den Gründungsmitgliedern der Accademia di San Luca (1577) gehörte.<sup>821</sup> Mit gleichmäßigen dekorativen Strichfolgen wird das schlichte Holzgebäude leicht verdeckt von einem Baum im Vordergrund gezeigt, während der idyllisch aufsteigende Rauch über dem angedeuteten Kamin mitsamt dem Hintergrund als spontane Skizze erscheint. In dieser Kombination aus kontrolliertem und überaus freiem und teilweise kalligraphischem

<sup>816</sup> Ein Abzug der gegenseitigen Radierung von Caylus findet sich in der Datenbank der Fine Arts Museums of San Francisco (de Young / Legion of Honor):

<https://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/landscape-man-footbridge-cabinet-du-roi-19633032665>

<sup>817</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4763.

<sup>818</sup> Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. CA 820. – Die Zeichnung wurde erstmals 1971 von John Gere mit Girolamo Muziano in Verbindung gebracht. Aktuell katalogisierte man sie als Werk aus dem Kreis des Künstlers. Marciari wollte mangels Kenntnis des Blattes keine sichere Aussage treffen, vermutete aber ein Werk Muzianos. Tosini sprach sich für die Eigenhändigkeit (ohne Datierungsvorschlag) aus und bezeichnete es – zusammen mit der skizzenhaften Landschaft aus Darmstadt (Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. AE 1386) – als „*nettamente campagnoleschi*“, wemngleich bei ihr allgemein keine systematische Besprechung der Zeichnung stattfand. – Marciari 2000, S. 530, MD3. – Kat. Ausst. Dijon 2004, S. 143, Nr. 250, m. Abb. – Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 20.

<sup>819</sup> Wien, Albertina, Inv. Nr. 23160.

<sup>820</sup> Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. AE 1386. – Die Zeichnung (Feder in Braun auf Papier, 239 x 193 mm) wurde meist nicht datiert. Marciari ordnete die Landschaft als eigenhändiges Werk eher spät, in Muzianos römische Zeit ein. Tosini sprach sich – zusammen mit der Darstellung aus Dijon – für die Eigenhändigkeit aus. – Märker-Bergsträsser 1998, S. 144, Nr. 62, m. Farbbabb. – Marciari 2000, S. 69-70, 497, D10, Abb. 47. – Hochmann 2004, S. 253. – Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 20 (dort ohne Inv. Nr.).

<sup>821</sup> Nach John Gere und Bergsträsser (1984) stammt von Frederico Zuccaro die aussagekräftige Beischrift am unteren Rand des Blattes: „*schizzo de mano di m / girolamo muziano*“. – Bergsträsser 1984, S. 34, Tafel 30. – Märker-Bergsträsser 1998, S. 144.

Federeinsatz zeigt das Blatt ähnlich eindrucksvoll Muzianos zeichnerische Bandbreite wie das Beispiel aus der Albertina.<sup>822</sup>

Den an Campagnola und Sustris orientierten Motiven und Landschaftstypen folgte Muziano weiterhin auch in den ersten römischen Jahren. Wie treu er seinen Vorbildern vorerst blieb, veranschaulicht zum einem die „Auferstehung Christi“ von Battista Franco in der Cappella Gabrielli in S. Maria sopra Minerva, für die Muziano 1550 – wie bereits erwähnt – den Landschaftshintergrund freskierte (Abb. 225).<sup>823</sup> Dort blickt man zwischen zwei Bäumen eines Waldes auf eine schmale Lichtung, auf der ein Gehöft steht und hell beleuchtet wird. Die Farbgebung erinnert nicht nur an Sustris’ Auffassung im Allgemeinen; Muziano griff für das gesamte Arrangement der Landschaftselemente auf das variierte Motiv in der linken Hälfte des großen Louvre-Blattes zurück (Abb. 235 u. Kat. Nr. X-146)<sup>824</sup>, das er wahrscheinlich in Anlehnung an beide Künstler weiterentwickelt hatte.

Zeitlich etwas entfernt von seinen ersten malerischen Spuren in Rom dürfte eine wenig bekannte Zeichnung – heute in Prag (Abb. 240)<sup>825</sup> – entstanden sein, wo der natürlich gerahmte Blick auf die entfernte Hütte nahezu analog in die Landschaft integriert wird. Die Komposition ist noch im Querformat angelegt, was eher für eine frühere Arbeit spricht und zeigt neben den typischen, kräftigen „dunklen“ Vordergrundbäumen eine größere Lichtung in einem Waldstück,

<sup>822</sup> Den vorgestellten Blätter aus Muzianos Zeit im Veneto ließen sich noch zwei Zeichnungen annähern, die möglicherweise ebenfalls von seiner Hand stammen: eine im Strichbild ornamentale Darstellung kleiner Bäume auf einem Hügel aus der Albertina in Wien (Inv. Nr. 1507, Feder in Braun auf Papier, 191 x 237 mm, **Kat. Nr. X-177**), die man früher noch traditionell Campagnola gab, mittlerweile aber als „Flämisches, 16. Jahrhundert“ läuft. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 331, Nr. A 2009. – Chiari 1988, S. 87, X-159. – Kat. Slg. Wien 1992–1997, Bd. II, S. 804, Inv. 1507, m. Abb. – Das Werk ist in der Online Datenbank der Albertina zugänglich:

[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[1507\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[1507]&showtype=record)

Das zweite Exemplar ist eine weitgehend flüchtig angelegte Landschaft mit einem Baum im Vordergrund (**Kat. Nr. X-98**), der konkreter modelliert ist. Das Blatt befindet sich in Madrid (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. Nr. 2314, Feder in Braun auf graugrünlichem Papier, 404 x 262 mm) und ist links unten mit „*Titiano*“ alt bezeichnet. Mein Dank gilt der Real Academia für die zur Verfügung stellten Angaben zum Werk und die digitale Abbildung (November 2015). – Wethey gab diese Zeichnung wenig überzeugend Giovanni Verdizotti um 1570-1580, dessen zeichnerisches Profil eigentlich nicht fassbar ist und lediglich mit einer Figurenskizze von „Cephalus und Procris“ aus Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 551) verknüpft wird, die rechts unten mit „*Juan Mario Verdizotti*“ bezeichnet ist. Die Zeichnung ist in der Online Datenbank Kulturerbe Niedersachsen verfügbar: [http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil\\_DE-MUS-026819\\_3141](http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil_DE-MUS-026819_3141) – Wethey 1987, S. 206, 214, Nr. A-52, Abb. 217.

<sup>823</sup> Siehe vorangegangene Anm. 731.

<sup>824</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5590.

<sup>825</sup> Prag, Museum des nationalen Schrifttums, Galerie Karásek, Inv. Nr. IK 5255. – Die Zeichnung (Feder in Braun auf Papier, 267 x 394 mm) mit der alten beschnittenen Bezeichnung „*Muzia*(no)“ wurde bisher nicht in der erweiterten Muziano-Forschung berücksichtigt. Einzig Zdeněk Kazlepka publizierte sie 2003 im Kontext einer Auswahl venezianischer Zeichnung aus böhmischen, mährischen und schlesischen Sammlungen, verzichtete aber auf einen Datierungsvorschlag: Kat. Ausst. Brünn 2003, S. 34, Nr. 13, m. Farbabb., deutsche Übersetzung: S. 175, Nr. 13.

Vom Prager Blatt ergibt sich eine stilistische Verbindung zu einer fast quadratischen und bisher weitgehend unbekannt Darstellung mit Bäumen (Feder in Dunkelbraun auf Papier, 291 x 274 mm), die ehemals zu den Sammlungen von Jonathan Richardson Senior (1665-1745) oder Paul Oppé (1878-1957) gehörte und jüngst im Auktionshandel auftauchte (London, Sotheby’s, 05.07.2016, Nr. 9). Sie vermittelt zwar einen gewissen Studiencharakter zeigt aber eine verwandte Ausführung im Bereich des Baumes und in anderen Details. Für eine Entstehung vor dem Uffizien-Konvolut spricht vor allem, dass die Laubvegetation noch nicht atmosphärisch „aufgelöst“ wurde. – Auktionskatalog Sotheby’s London, *Old Master & British Works on Paper. Including drawings from the Oppé collection*, 05.-06.07.2016, S. 19, Nr. 9, m. Farbabb.

durch die ein Bach fließt, den eine geradezu natürlich gewachsene Brücke quert. In der Ausführung sind vereinzelt die linearen, dekorativen Strukturen der „ersten“ Jahre zu erkennen; die Busch- und Baumvegetation erhält nun aber bereits eine neuartige atmosphärische Dichte in den Licht-Schatten-Partien und in einer feineren und stärker aufgelösten Modellierung der Laubflächen. Im Gesamteindruck vermittelt das Lineament nun spürbar weniger ornamentalen Flächenbezug und verleiht den Geländezügen eine komplexere Tiefenräumlichkeit.

In der wenig bekannten Freskenausstattung in Rocca Sinibalda malte Muziano um 1552-1553 fast ein motivisches und technisches „Plagiat“ der Sustris-Landschaften *all’antica*.<sup>826</sup> Nachdem die Frieszonen nur schlecht erhalten sind (Abb. 230, 231) und die landschaftliche Darstellung – abgesehen von den einfach aufgebauten Ovid’schen Szenen (Abb. 227-229) – kaum mehr zu beurteilen ist, erscheint es als überaus glücklicher Zufall, dass jüngst ein illusionistisch gerahmter Landschaftsausblick im Auktionshandel auftauchte (Abb. 232).<sup>827</sup> In exemplarischer Weise überschaut man hügelige Geländezüge mit gestaffelten Bäumen an einer fernen Küste, die von einigen hölzernen Gebäuden durchzogen und mit wandernden Figuren belebt sind. Die Bildlösung setzt sehr wahrscheinlich Muzianos „Viola-Spieler“ aus der Biblioteca Marucelliana voraus und lässt sich gut mit einer Zeichnung aus Chatsworth (Abb. 243 u. Kat. Nr. X-31)<sup>828</sup> verbinden, die ihm bereits zugewiesen wurde. Diese besitzt noch Ähnlichkeit mit seinem früheren, dekorativen Strichsystem, allerdings kennzeichnen feinere und atmosphärischere Differenzierungen die Waldflächen und den prominenten Laubbaum, was – wie im oben erwähnte Prager Blatt – für eine stilistische Zwischenstufe nach der Ankunft in Rom spricht. Zu Perfektion gelangte Muziano mit dieser Zeichenweise schließlich in den 1560er Jahren in den Landschaften des Uffizien-Konvoluts.

<sup>826</sup> Während Marciari offenbar keine Kenntnis von den Fresken von Rocca Sinibalda hatte, berücksichtigte Tosini (1996) die Ausstattung erstmals im römischen Frühwerk Muzianos; ebenso Hochmann (2004) in seinem Aufsatz zu Muzianos Landschaftsstil in Rom. – Tosini 1996, S. 204, Abb. 4. – Hochmann 2004, S. 246, 250-251, 254, 261, Abb. 1, 2. – In der Monographie lieferte Tosini für dieses Werk schließlich die umfassendste Besprechung und stellte dafür die wichtigsten alten fotografischen Abbildungen zusammen, die aber nicht über den teilweise bedauernden Erhaltungszustand hinwegtäuschen können. – Tosini 2008, S. 66-77, Abb. 53-57, 62-65 u. S. 326-331, Nr. A4. – Tosini bezeichnete ihren ersten Eindruck von der Freskenfolge der Ovidischen Metamorphosen im Castello Cesarini als „(...) un vero e proprio plagio della sala „delle figure all’antica“ nella villa dei Vescovi di Luvigliano (...)“. – Tosini 2008, S. 67. – Zum Einfluss von Sustris auf den jungen Muziano siehe: Marciari 2000, S. 34-36.

<sup>827</sup> Rom, Arte Roma Auctions, 15.06.2016, Nr. 25. – Das Fresko (165 x 215 mm) wurde bereits in früherer Zeit abgenommen und war damit keinem weiteren Verfall ausgesetzt. Nach dem Verkauf des Castellors gelangte es in eine römische Privatsammlung. – Auktionskatalog, Arte Roma Auctions, Rom, *Asta di opere scelte, Arte Antica*, 15.06.2016, S. 16, Nr. 25, m. Farbabb. – Mein Dank gilt Arte Roma Auctions und Tito Brighi für das zur Verfügung gestellte digitale Foto (Juni 2016).

<sup>828</sup> Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 760 (229). – Die Provenienz der Zeichnung (Feder in Braun auf Papier, 272 x 420 mm) reicht zurück bis zu Padre Sebastiano Resta (1635-1714), der sie zwar Muziano zuschrieb, aber wohl an Tizian als Ausführenden dachte. Jaffé konnte mit dieser Zuschreibung nicht viel anfangen, weil er Muzianos frühe Nähe zu seinen Vorbildern Campagnola und Sustris unterschätzte. Stattdessen gab er das Blatt Campagnola, was nicht mehr haltbar ist.

Als Exkurs und chronologischer Anhaltspunkt sei abschließend die in der Forschung mehrmals besprochene Lithographie von Delamardelle aus dem Cabinet Denon (Abb. 241)<sup>829</sup> angeführt, die nach der Bezeichnung „*Campgnola del.*“ angeblich eine heute verlorene Zeichnung Campagnolas wiedergibt. Seit den Studien von Frits Lugt ist bekannt, dass Pieter Bruegel dasselbe – zur Druckgraphik gegenseitige – Original mit einigen Ergänzungen und Änderungen kopierte und 1554 datierte (Abb. 242).<sup>830</sup> Marciari bewies einen guten Blick mit seiner Zuschreibung der verlorenen Vorlage an Girolamo Muziano aufgrund stilistisch-motivischer Aspekte.<sup>831</sup> In Kenntnis der hier vorgestellten Werke reiht sich die querformatige Komposition schlüssig nach dem stattlichen Pariser Blatt (Abb. 235 u. Kat. Nr. X-146)<sup>832</sup> und in der Nähe der freskierten Landschaft für die „Auferstehung Christi“ ins Œuvre ein (Abb. 225). Die druckgraphisch etwas verfremdeten stilistischen Merkmale lassen eine Handschrift erahnen, die bereits mehr Wert auf zeichnerische Dichte in den umfangreichen Baumkulissen legt wie es schon im Prager Blatt (Abb. 240) zu beobachten war. Durch Bruegels Datierung erhält man nun zusätzlich einen *terminus ante quem* für die Entstehung der originalen Vorlage. Damit lässt sich mit einiger Gewissheit annehmen, dass Pieter Bruegel in seinen römischen Jahren von 1553-1554 auf Muziano traf, der gerade erst 21 oder 22 Jahre alt war, und bei dieser Begegnung wohl Gelegenheit hatte, dessen Federzeichnung – unter Hinzufügung eigener niederländischer Details wie der Kirche – zu kopieren. Somit hatte Bruegel in diesem Fall keine direkte Kenntnis von Campagnola sondern studierte eine „venezianische“ Landschaft Muzianos, in der bereits mehrere Vorbilder von Campagnola, Sustris oder auch Tizian assembliert waren.

<sup>829</sup> Die Lithographie (Darstellung 455 x 302 mm) gehört zu den Illustrationen der Sammlung von Dominique-Vivant Denon (1747-1825), die im 19. Jahrhundert veröffentlicht wurde: Denon – Duval 1829, Bd. 2. Ecoles de peinture, depuis la renaissance des arts (ecoles italiques), Seite/Tafel 128.

<sup>830</sup> Lugt 1927, S. 116-118. – Kat. Ausst. Berlin 1975 (2), S. 42-43, Nr. 40, Abb. 71. – Kat. Ausst. Rotterdam 2001, S. 104-106, Nr. 13, m. Farbabb. (Recto u. Verso) sowie S. 19-20, Abb. 17. – Kat. Ausst. Chemnitz 2014, S. 54-56, Abb. 4, 5.

<sup>831</sup> Marciaris Neuzuschreibung widerlegte überzeugend die bisherige Annahme von Frits Lugt, die lange Zeit übernommen wurde (Kat. Ausst. Berlin 1975 (2), S. 42-43, Nr. 40). – Nachdem nun allerdings die jüngere Forschung keine Notiz von Marciaris Argumentation nahm, setzte sich die alte These von Campagnolas Autorschaft und der Frage nach Bruegels Zugriff auf das Original hartnäckig fort und eine neue kritische Hinterfragung der künstlerischen Handschrift war offenbar nicht (mehr) von Interesse (Kat. Ausst. Rotterdam 2001, S. 19-20, 104-106, Nr. 13 – Kat. Ausst. Chemnitz 2014, S. 54-56). So kommentierte man die Verbindung zwischen Lithographie und Bruegel-Zeichnung relativ unkritisch: „*Lugt observation of the strong influence of Italian an in particular Venetian landscape drawing in the “Italian Landscape” (...) is now generally recognized as entirely correct. Even before his departure for Italy, Bruegel could easily have been acquainted with the landscapes of such masters as Titian and Campagnola through prints after their work (...). Or he might have seen copies after Italian drawings and paintings owned by fellow artists who (...) had traveled to Italy before him.*“ – Kat. Ausst. Rotterdam 2001, S. 104. – Ähnlich fiel auch der jüngste Kommentar von Bertram Kaschek in diesem Kontext aus, der mehrmals „*Campagnolas menschenleere Landschaft*“ – ohne Zweifel an der Autorschaft – betont, um offenbar ein gefälliges Fazit zu erreichen: „*Bruegel macht Campagnolas „reine“ Landschaft also zur Bühne eines bäuerlich-alltäglichen Geschehens, das den Betrachter gleichwohl mit grundsätzlichen Fragen der menschlichen Existenz konfrontiert.*“ – Kat. Ausst. Chemnitz 2014, S. 55-56.

Diese beiden Zugänge verwundern, denn allein die Tatsache, dass es sich um eine querformatige figurenlose Landschaft handelt – die selbst in lithographierter Form nichts mit Campagnolas frühen Kompositionen zu tun hat und ebenso nicht für seine reife oder späte Auffassung spricht, für die nahezu ausschließlich Staffagefiguren in unterschiedlicher Größe typisch sind – sollte mit dem heutigen Wissen um Campagnola schon ernste Zweifel aufwerfen. Zudem verwundert die Bruegel-Forschung auch darin, dass sie für Bruegels Rom-Aufenthalt bisher nicht das Naheliegende in Form von Girolamo Muziano und seiner „venezianischen“ Landschaftsauffassung in Erwägung zog. – Auch in der Untersuchung von Campagnolas Zeichnungen versäumte man, die verlorene Vorlage der Lithographie kritisch nach Form und Stilistik zu hinterfragen. Stattdessen glaubte man auch hier der Bezeichnung „*Campagnola del.*“. Siehe dazu Brouards Besprechung der großen Louvre-Zeichnung Inv. Nr. 4764 in: Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 108-109, Nr. 40.

<sup>832</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5590.

Mit der vorgestellten Werkgruppe und ihren stilistischen Verbindungen wird deutlich, wie tief Muzianos Anfänge in der Paduaner Landschaftsdarstellung der 1530er und 1540er Jahre verwurzelt sind. In seiner Zeit im Veneto dürfte sich sein Ehrgeiz für künstlerische Perfektion nicht nur auf den *disegno* der Figurenmotive gerichtet haben, sondern auch auf die Landschaft, ausgeführt mit Pinsel und Feder. Bei der Wahl seiner Kompositionen und einzelner Motive ist es schwer, ein konkretes Vorbild bei Sustris oder Campagnola zu finden, ist doch die Verwendung des großen, naturalistischen Baumes zu einem wesentlichen Teil auch auf Tizians Werke, allen voran den „Tod des hl. Petrus Martyr“ zurückzuführen. Das für Muziano eigentlich ungewöhnliche Querformat, variierte Baummotive, verstreute bäuerliche oder dörfliche Architektur, ein sich windender Bach, in seltenen Fällen prominente Vordergrundfiguren und die dafür eingesetzten künstlerischen Mittel belegen zumindest, wie groß der Einfluss Campagnolas auf den 12- bis 17-jährigen gewesen sein muss. Von Muzianos zeitgleichen malerischen Versuchen fehlt heute jegliche Spur. Allerdings lassen die erhaltenen Fresken zu Beginn seines römischen Schaffens um 1550 bis 1553 den Rückschluss zu, dass Muziano diese Technik bereits in der zweiten Hälfte der 1540er gut beherrschte. Möglicherweise war seine Gemeinschaftsarbeit mit Giambattista Ponchini im Mai 1548 in der alten Casa Barbaro in Maser sein erster großer Erfolg als Spezialist der Landschaftsmalerei und gleichzeitig eine wichtige „Visitenkarte“ für Rom.

Eine wesentliche Grundlage für Muzianos frühes malerisches Können bildete daher seine Zeichenkunst, in der er sich anfänglich eng an Campagnolas Landschaftsauffassung anschloss, dessen regelmäßig-ornamentales Strichsystem übernahm und ebenfalls autonome Landschaftszeichnungen im großen Querformat ausführte. Alle diese Blätter sind Unikate, die als Äquivalente der venezianischen Landschaftsholzschnitte Tizians und seines Kreises aufzufassen sind. Allerdings verzichtete Muziano offenbar bald auf pastorale Figuren oder genrehafte Szenen wie sie für Campagnola charakteristisch sind. Stattdessen entstanden bereits in den Jahren vor 1550 selbstständige und teilweise figurenlose Landschaften, vergleichbar mit Domenicos Frühwerk.

Muzianos Werkreihe dokumentiert aber auch die bisher wenig bekannte Facette des begabten Schülers im Bereich der skizzenhaften Kompositionen, die sein zeichnerisches Spektrum aus heutiger Sicht deutlich erweitern. Ob Muziano seine Ausbildung bei Campagnola oder Sustris im klassischen Sinn fortgesetzt hat, ist nicht bekannt. Die „Vita“ vermittelt eher den Eindruck, dass er Padua nur deshalb besuchte, um bei ihnen zu lernen und sie zu „imitieren“. Muziano interessierte sich allerdings stärker für die reine Landschaft als Campagnola, der eine vergleichbare Auseinandersetzung nur vor 1520 zeigt. Zudem wandelte sich das gleichmäßige und dekorativ auf die Fläche bezogene Strichsystem Muzianos mit seinem Eintreffen in Rom und den damit verbundenen künstlerischen Herausforderungen. In der Lichtführung und Modellierung der dichten Vegetationen erzielte er ab dem sechsten Jahrzehnt deutlich mehr

atmosphärische und naturalistische Tiefenräumlichkeit und erweist sich auf diese Weise als wichtigster künstlerischer Erbe Campagnolas.

Am Ende der Besprechung der beiden wichtigsten Wegbegleiter Stefano dall'Arzere und Girolamo Muziano bietet es sich an, ausführlicher auf die „Werkstattfrage“ einzugehen. Das Ergebnis vorweg: Es gibt keinerlei Hinweise, dass Campagnola jemals einen Werkstattbetrieb geführt hätte. Auf welche Weise lassen sich dann die zahlreichen Werke erklären, die ihm nahe kommen, ohne von seiner Hand zu stammen?

Wie bereits ausführlich erläutert, war Campagnola von Seiten seiner Ausbildung durch seinen Adoptivvater Graphiker und Zeichner. Angesichts der Aufträge in Padua ab circa 1520 wird aber deutlich, dass sein Renommee und seine Existenz auch von der figürlichen Malerei in Öl und im Fresko mitbestimmt wurden. Das wirtschaftliche Standbein wäre somit zweigeteilt gewesen, wobei der Herstellung dekorativer Blätter große Bedeutung zukam. Deren Gattungen waren wohl austauschbar und der Grund, ob die Vervielfältigung durch Drucktechniken stattfand oder durch die zeichnerische (variantenreiche) Massenproduktion per Hand, war wohl einzig eine Preisfrage. Zudem ist sogar anzunehmen, dass die Tizian-Nähe mit Kalkül gewählt war – um sich gleichsam selbst ein Stück vom lukrativen Kuchen zu sichern, indem man sich zum Trabanten des großen Meisters stilisierte. Aufgrund der Jahrhunderte andauernden Fehlzuschreibungen wird ersichtlich, dass die Rechnung offenbar aufgegangen ist.

Stefano dall'Arzere als Campagnola besonders Nahestehender übernahm keine Landschaftsmotive, was im Umkehrschluss beweist, dass es dafür keiner Arbeitsgemeinschaft bedurfte. Muziano orientierte sich zwar an ihm, entwickelte aber einen eigenen Landschaftsstil und blieb sich damit selbst treu.

Wie sind aber die Blätter zu klassifizieren, die – auch im vorliegenden Werkverzeichnis – etwas hilflos als Produkte aus dem „unmittelbaren Umkreis“, von einem „Zeitgenossen“ oder „Nachfolger“ bezeichnet werden? Hier scheint man – wie Tietze und Tietze-Conrat (1944) nicht viel weiter als bis zur Klassifizierung von „shop“, „late shop“, oder „copy from ...“ gekommen zu sein. Die zeichnerischen Nachahmer lassen sich aber aus heutiger Sicht in zwei übergeordnete Kategorien teilen:

Da sind zum einen die „Zeitgenossen“ und der „Umkreis“. Ihre Zeichnungen sind die unmittelbare Reaktion auf Campagnolas Landschaftszeichnungen in eigenständigen Kompositionen. Typus und Stil wurden nachgeahmt, nicht aber das Motiv kopiert. Der Schwerpunkt dieser Produktion erstreckte sich vom vierten bis zum sechsten Jahrzehnt und umfasst damit jenen Zeitraum, in dem auch Großprojekte entstanden, an denen Campagnola beteiligt war: dazu gehören beispielsweise die Orgelverkleidung von San Giovanni da Verdara, das Altarfresko in der Scuola del Santo und die Sala dei Giganti: Die Zeit der Freskenausstattungen bedingt allein aus technischen Gründen größere Öffnung nach außen,

Gehilfen, Kommunikation und Austausch. Über die erweiterte Künstlergemeinschaft kann sich auch die Faszination an der bildhaften Landschaftszeichnung verbreitet haben. Es wäre durchaus möglich, dass Campagnola seine Kollegen in dieser Zeit der Großprojekte „über die Schulter schauten“, um ihn nachzuahmen.

Zur zweiten Kategorie gehören wiederum die Zeitgenossen, aber auch die Nachfolger. Sie sind zu jener Zeit aktiv, als Campagnolas Landschaftszeichnungen bereits im Umlauf waren, die daraufhin aus kommerziellen Gründen kopiert und variiert wurden. Die neue Kunstgattung war gut etabliert, es herrschte interessierte Nachfrage, die Blätter brachten bei Sammlern gutes Geld. Letztlich ist mit dem Aneignungsprozess des campagnolesken Ideenschatzes die Vorstufe zur Rezeption erreicht. Die Landschaftszeichnung wurde zu einem allgemeingültigen Typus erhoben, der in seiner Kleinteiligkeit (bei beachtlicher Größe der Blätter) in Zusammenhang mit Tizian – einen vermeintlichen Wiedererkennungswert besaß – und Künstler wie Sammler gleichermaßen faszinierte. Nur auf diese Weise ist die Tradierung der Motive in einer langlebigen Reproduktionsgeschichte zu erklären.



## **Teil II**

### **Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert**

Geht man von Campagnolas Sterbejahr 1564 aus, blieben den Zeitgenossen nur knapp eineinhalb Jahrzehnte, um die Landschaften noch zu seinen Lebzeiten zu rezipieren. Ungefähr um 1550 lassen sich punktuelle Übernahmen und Anregungen hauptsächlich aus seiner Druckgraphik feststellen. Das spärlich erhaltene Material ergibt ein lückenhaftes Puzzle, das nur aus wenigen Nachstichen besteht. Auch die Blätter von Luca Bertelli, Girolamo Porro, Mario Cartaro oder Étienne Dupérac sind – aufgrund der Biographien der Stecher – wohl überwiegend nicht in direkter Zusammenarbeit mit Campagnola entstanden. Dennoch lohnt es sich, diesen ersten Spuren nachzugehen und sie mit weiteren anonymen Druckgraphiken zu verbinden, die ein verstecktes Nachwirken von Campagnolas Landschaften in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts illustrieren.

Wie bereits hinlänglich bekannt, stellten Tizians landschaftliche Neuerungen in Druckgraphik und Malerei Campagnolas Zeichnungen nachhaltig in den Schatten. Dieses wesentliche Merkmal der Rezeption ist ab 1600 deutlich zu beobachten. Aufgrund der wachsenden zeitlichen Distanz zu Campagnolas Schaffensperioden und des eingeschränkten kunsthistorischen Wissens wurde Tizian gleichsam für die Hälfte aller Landschaftszeichnungen als Inventor vereinnahmt und als solcher auch namentlich auf den Druckplatten der Nachstiche verewigt. Diese Entwicklung zog etliche falsche Zuschreibungen nach sich, die sich bis ins 18. Jahrhunderts in den verschiedenen Stichwerken potenzierten und selbst mit heutigem Wissen kaum zu entwirren sind. Sie wurden zu Fixpunkten des kennerschaftlichen Wissens des 18. Jahrhunderts und prägten es nachhaltig. Zu einer Neubewertung für Campagnola als Zeichner und Landschaftsspezialist kam es schließlich durch das umfassende Wissen von Pierre-Jean Mariette, der sich erstmals um eine kritische Händescheidung bemühte. Dadurch gingen einige Kompositionen wieder zurück an Campagnola, was teilweise auch im Stichwerk des Comte de Caylus zu beobachten ist. Ab diesem Zeitpunkt dürften aber die nun schon traditionellen Zuschreibungen nicht alleine den Ausschlag für die künstlerische Rezeption gegeben haben. Im Fall von Antoine Watteau und seiner Kenntnis der Sammlung Crozat ging es vor allem um die umfassende Bewunderung für die venezianischen Landschaftskunst, bei der die Grenzen zwischen Tizian und Campagnola wohl nicht mehr im Vordergrund standen; vielmehr suchte Watteau mit der Rötelkreide die zeichnerische Auseinandersetzung mit dem Motivvokabular seiner Vorbilder, um sie für seine eigenen Gemälde zu verinnerlichen.

Mit diesen großen Veränderungen im 18. Jahrhundert entstand auch das bereits erwähnte, verdienstvolle druckgraphische Verzeichnis von Carl Heinrich von Heineken (*Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes*); das eine erste wesentliche Ordnung in das weite Feld der originalen und reproduzierenden Stiche brachte. Der Großteil der Bände ging nie in Druck, das groß angelegte Werk blieb somit unvollendet. Gleichzeitig entstanden in fürstlichen Sammlungen Klebebände, beispielsweise in Dresden und Wien, mit denen man versuchte, tizianeske Druckgraphiken nach Themen zu ordnen, darunter auch das Landschaftssujet in seinen reichen Variationen. Mit dem heutigen, weitaus diffizilerem Wissen wird deutlich, dass diese Bände zum Sammelbecken von Werken der unterschiedlichsten Künstler wurden. Mitverantwortlich für die großzügigen Zuschreibungen waren insbesondere die französischen (meist gegenseitigen) Nachstiche des 17. und 18. Jahrhunderts nach italienischen Druckgraphiken, die ebenfalls in die Klebebände aufgenommen wurden.

Nach der Veröffentlichung von Mariettes *Abecedario* Mitte des 19. Jahrhunderts wurde das „alte“ Wissen für die Händescheidung vorerst nicht wesentlich weiterentwickelt. Hätte es zu diesem Zeitpunkt einen neuen kritischen Blick auf Domenico Campagnola und die Rezeption seiner Landschaften gegeben, wären die Anfänge der Tizian-Forschung unter Crowe und Cavalcaselle (1877)<sup>833</sup> in diesem Bereich wohl schon differenzierter und die Zeichnungsdiskussion unter Morelli (1880, 1886, 1891-1893) weniger drastisch ausgefallen.

Erst nach der Bestandaufnahme durch Tietze und Tietze-Conrat und den späten radikalen Neuzuschreibungen von Rearick und Oberhuber entstand 1982 Chiaris Katalog zu den *Incisioni da Tiziano* – auf der Basis der Bestände des Museo Correr in Venedig – in dem es der Autorin gelang, Campagnolas Reproduktionsgraphik mit dem damaligen Wissen weitgehend zu klären, wengleich nur anhand weniger Blätter des 17. und 18. Jahrhunderts.<sup>834</sup>

Für diesen thematischen Ausschnitt verstehen sich die nachfolgenden Kapitel als Erweiterung. Mit Hilfe ihrer druckgraphischen Reproduktion sollen auch die verlorenen Zeichnungen Campagnolas wieder ins Bewusstsein gerufen und ins Œuvre eingegliedert werden.

---

<sup>833</sup> Vgl. den „Versuch eines Verzeichnisses“ von Karl Ruland in: Crowe – Cavalcaselle 1877, Bd. 2, S. 823-827, XII. Landschaften.

<sup>834</sup> Maria Agnese Chiari verfasste 1978 bereits über das gleiche Thema ihre Dissertation, die allerdings nie publiziert wurde. Stattdessen dürfte der Ausstellungs- und Bestandskatalog für das Museo Correr entstanden sein. – Zur Forschungsgeschichte der „*incisione tizianesca*“ und den einzelnen Reproduktionsstichen des 16. Jahrhunderts: Chiari 1982, S. 12-17, Kapitel 3 u. S. 44-73.

Chiaris Katalog ging die ähnlich angelegte Ausstellung „*Incisioni da Tiziano. Stampe dal sec. XVI al sec. XIX*“ (Hrsg. Maria Catelli Isola) in Rom voraus, mit der die Bestände des Gabinetto Nazionale delle Stampe beleuchtet wurden. Die Auswahl illustrierte man zwar ähnlich aufwendig, der Kommentar zu den ausgestellten Druckgraphiken fiel aber weniger umfangreich und kritisch aus. – Kat. Ausst. Rom 1976.

### **Luca Bertelli und weitere italienische Stecher des 16. Jahrhunderts**

Versucht man, die Anfänge der Reproduktionsgraphik nach Campagnolas Landschaften zu definieren, finden sich nur wenige, aber charakteristische Werke. Obwohl sie grundsätzlich sorgfältig von namentlich bekannten oder anonymen Stechern ausgeführt wurden, ist die zeichnerische Vorlage immer etwas verfremdet und nur in einem Fall als Invention Campagnolas ausgewiesen; es bleibt stets ungewiss, ob der Reproduzent eine genaue Kenntnis des Originals hatte. Umso mehr gilt es heute mit Hilfe des vorliegenden Werkkatalogs die motivisch-kompositorischen Besonderheiten in den Druckgraphiken zu erkennen und die Bildlösungen auf Campagnola zurückzuführen.

Den Beginn der Reproduktionsgraphik markiert ein anonymer Kupferstich in Amsterdam (Abb. 252)<sup>835</sup>, der sehr wahrscheinlich noch zu Lebzeiten des Künstlers entstand. Er zeigt einen Stadtprospekt jenseits von hügeligen und bewaldeten Geländezügen, die im Vordergrund von einer Terrainknolle mit verwurzelt Baumstumpf und einer seitlichen Baumgruppe dominiert werden. Die Darstellung ist in ihren einzelnen natürlichen Elementen selbständig aufgefasst und einem Hochformat eingepasst wie man es aus Campagnolas zeichnerischen Anfängen bis circa 1520 kennt.<sup>836</sup> Nicht nur der motivische Rückgriff auf diese Periode, sondern auch die stilistisch-technischen Merkmale legen die Vermutung nahe, dass man mit diesem Abzug möglicherweise einen zeitgenössischen Nachstich im Umlauf bringen wollte. Als ungefähre Entstehungszeit scheinen die beiden Jahrzehnte zwischen 1520 und 1540 in Frage zu kommen, bedenkt man, dass sich mit Campagnolas wachsender Bekanntheit die querformatigen Kompositionen ab den 1530er Jahren durchsetzten und sich neue beliebte Landschaftstypen entwickelten.

In Venedig wurden zwei Radierungen bei Giovanni Francesco Camocio (tätig circa 1552-1574)<sup>837</sup> verlegt, die beide vom selben namenlosen Stecher stammen (Abb. 253 u. 254).<sup>838</sup> Seine

<sup>835</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-2012-2. – Der Stich (284 x 214 mm) ist überaus selten und erst seit Dezember 2011 im Bestand des Rijksmuseums verzeichnet. Er ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich, wo man ihn zwischen circa 1530 und 1550 datiert und auf eine Landschaft von Domenico oder Giulio Campagnola zurückführt:

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.507201>

Ein weiteres Exemplar tauchte im deutschen Auktionshandel auf: Berlin, Galerie Gerda Bassenge, Auktion 72, 27.11.1998, Nr. 5101 (als Giulio Campagnola Umkreis).

<sup>836</sup> Vgl. die beiden hochformatigen Zeichnungen in den Uffizien (Inv. Nr. 1324 E u. 475 P, **Kat. Nr. 12, 40**) oder auch die bergige Landschaft mit einer befestigten Stadt vor Sonnenaufgang aus einer amerikanischen Privatsammlung (**Kat. Nr. 14**).

<sup>837</sup> Giovanni Francesco Camocio war nur als Verleger in Venedig tätig, wo er 1552 das Druckprivileg erhielt und bis zu seinem Tod 1575(?) Werke etlicher bedeutender Künstler reproduzieren ließ und sich vor allem zum größten Kartographieverleger entwickelte – ein zweites wirtschaftliches „Standbein“ neben dem klassischen Buchdruck, das auch andere Verleger aufweisen. – Zu Camocio siehe: Pisani 1997, S. 688. – Bury 2001, S. 223 (mit weiterer Literatur). – Witcombe 2004, S. 122-124.

<sup>838</sup> Wien, Albertina, Inv. Nr. HB 27.3, fol. 3, Nr. 303 und fol. 99, Nr. 462. – In der Landschaft mit Dorf, Ruinen und einer Hirtengruppe (193 x 293 mm) wird links unten Camocio als Verleger genannt („*Apud Camocium*“) und im Klebeband mit der anderen Radierung des anonymen Stechers gepaart. Der handschriftliche Kommentar des Klebebands lautet zu den Druckgraphiken unter anderem wie folgt: „(...) *Ces deux paysages sont de la mesme main, ils sont gravés a l'eau forte et retouchés ensuite au burin par un anonyme, les desseins en sont du Titien.*“

Die Darstellung hat sich auch in einem Abzug (ohne Bezeichnung) auf grüngräulichem Papier im British Museum (Inv. Nr. 1951,0407.105, **Abb. 254a**) erhalten, wo man die Druckgraphik als „Italienisch“ nach Tizian einordnet und

technische Umsetzung ist nicht von höchster Feinheit – beispielsweise im Bereich der Stadtarchitektur – vermittelt damit aber etwas von Campagnolas routiniert-mechanischem Strichbild der reifen und späten Landschaften.<sup>839</sup> Diese Annahme lässt sich hinsichtlich der wiedergegebenen Motive und Bildlösungen bestätigen. Die Flusslandschaft mit der Stadtansicht und dem großen Vordergrundbaum setzt wahrscheinlich die Entwicklungen des vierten Jahrzehnts voraus und verbindet sich sehr treffend mit einem der variierten Typen in leichter Überschau (Kat. Nr. 141), der sogar eine zeichnerische Vorstellungshilfe für das verlorene Original bietet.

Auch die zweite Radierung dürfte eine Komposition Campagnolas nach 1540 reproduzieren (Abb. 254, 254a). Die besten Anhaltspunkte für diese Annahme finden sich in den erneut nur mit Staffagefiguren belebten Geländezügen, die wieder tiefenräumlich geschichtet werden und im Gesamteindruck so manche Unstimmigkeiten überspielen. Vorwiegend erhalten die Landschaftszüge mit der idyllischen Hirtengruppe einen pastoralen Charakter, reizvoll kombiniert mit Ruinenmotivik wie sie Campagnola vor allem im fünften Jahrzehnt und später verwendete. Angesichts der typischen Bildlösungen und der Verlegertätigkeit Camocios könnte das Paar noch vor Campagnolas Tod entstanden sein; zumindest gehört es zu den frühesten Spuren in der Reproduktionsgraphik nach 1550.

Da im Verlagshaus Mariette um 1679 zumindest einer der beiden Radierungen von Moyse-Jean-Baptiste Fouard gegenseitig nachgestochen wurde (Abb. 254b), hatte auch Pierre-Jean Mariette Kenntnis der Blätter und konnte sie im *Abecedario* anführen. Er erkannte, dass sie als Paar vom gleichen anonymen Künstler stammten, dem er aber das Geschick mit dem Stichel absprach; trotz dieser Kritik verbuchte er die Entwürfe für Tizian: *„Ces deux paysages sont de la même main. Ils sont gravés au burin par un anonyme. Les desseins en sont du Titien. (...) Je ne connois pas le graveur; il me paroît que le fonds d'eau forte étoit très bien touché, mais ce qui a été fait au burin gâte tout; ce graveur qui a retouché ces deux paysages étoit bien peu habile.“*<sup>840</sup>

---

zwischen 1570 und 1620 datiert. Ein weiteres Exemplar mit der Bezeichnung befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett (Franz. Schule, W Gi-1/15, Inv. Nr. 841/56).

Im späten 17. Jahrhundert (um 1679) entstanden schließlich noch etliche gegenseitige Stiche von Moyse-Jean-Baptiste Fouard (1653-1726) nach italienischen landschaftlichen Druckgraphiken für den Verleger Pierre Mariette (1634-1716) in Paris; darunter findet sich auch die Komposition mit der Hirtengruppe vor der Dorf- und Ruinenarchitektur. Ein Abzug der Radierung (in der Platte links unten signiert: *„M J B Fouard fecit“*, Inv. Nr. A 88994) gehört zum Tizian-Klebeband Nr. 5 im Dresdener Kupferstichkabinett, der überwiegend Landschaften enthält und exemplarisch für die damalige Rezeption steht. Der Band 5 vereint auch etliche andere Radierungen von Fouard.

Die zweite Landschaft des anonymen Stechers, die Camocio herausbrachte, verweist ebenfalls auf den Verleger (*„A presso Gio. Fran.º Camocio.“*), wurde zweimal in den Albertina-Klebeband montiert (Inv. Nr. HB 27.3, fol. 3, Nr. 305 oder auch fol. 99, Nr. 462, 210 x 310 mm). Weitere Exemplare dieser zweiten frühen italienischen Reproduktionsgraphik befinden sich in: Berlin, Kupferstichkabinett (Inv. Nr. 831/56) (mit Bezeichnung); Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. RP-P-2010-122) (ohne Bezeichnung) oder Dresden, Kupferstich-Kabinett (Inv. Nr. A 128475) (mit Bezeichnung).

<sup>839</sup> Die Flusslandschaft mit der Stadt und dem großen Baum rechts im Vordergrund wurde verbreitet Étienne Dupérac zugeschrieben, unter dem sie von Robert-Dumesnil 1850 verzeichnet wurde. – Robert-Dumesnil 1835-1871, Bd. 8 (1850), S. 110, Nr. 70.

<sup>840</sup> Mariette 1740-1770, (Ausgabe 1969), S. 289, Nr. 3. – Chennevières-Montaiglon 1851-1860, Bd. 5, S. 333.

Ein neu entdecktes anonymes Blatt in der Albertina (Abb. 255)<sup>841</sup> stellt schon allein mit dem stattlichen Format von 330 x 417 mm einen besonderen künstlerischen Anspruch, der vermutlich unmittelbar auf die Vorlage zurückzuführen ist. Dargestellt ist die Heilige Familie bei ihrer Flucht nach Ägypten. Ihre Wanderung durch die Landschaft sieht man prominent im rechten Vordergrund, der mit einer Baumgruppe betont ist und für den Betrachter einen erhöhten Augenpunkt vermittelt. So blickt man links von der Hauptszene auf ein von bäuerlichem Fußvolk und Reitern belebtes Hinterland, das sich bei einer Stadt weitert. Die Windungen eines Flusses und ferne Wälder führen schließlich zum Gebirge am mittleren Horizont, wodurch sich ein deutlicher Kontrast zwischen nahem figürlichem Geschehen und landschaftlicher Weitläufigkeit einstellt. Die technische Ausführung ist von feinen Modellierungen und einer kräftigen Lichtverteilung gekennzeichnet, sodass fast malerische Ausdruckswerte spürbar werden. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die originale Vorlage eine hohe Qualität aufwies und zu den bildmäßigen, autonomen Zeichnungen gehört hatte. Diese Vermutung scheint sich zu bewahrheiten, wenn man die Figurenmotive, ihre tiefenräumliche Verteilung in den Terraingründen oder auch die Architektur- und Vegetationsdetails mit Campagnolas Auffassung vergleicht. Eine sehr ähnliche Landschaftsauffassung mit verwandtem Erzählstil charakterisiert auch die noch größere „Flucht nach Ägypten“ aus dem Louvre (Kat. Nr. 89)<sup>842</sup>, deren naturalistische Szenerie stärker an eine bergige und fast menschenleere Wildnis erinnert. Angesichts der Bildlösung und ihrer Motivik in der anonymen Radierung und ihrer Verwandtschaft mit Campagnolas Zeichnung könnte man daher mit einiger Berechtigung von einer eigenhändigen Stichvorlage ausgehen, die vermutlich zwischen circa 1550 und 1580 entstand.

Luca Bertelli war ungefähr zwischen 1560 und 1589 tätig und hat als einer der wenigen namentlich bekannten Stecher und Verleger in Padua und Venedig eine besondere Bedeutung für die Verbreitung von Campagnolas Blättern.<sup>843</sup> Eine seiner Spezialitäten war ab circa 1565 die Veröffentlichung einzelner Stiche von und nach unterschiedlichen Künstlern. Der tatsächliche Anteil Bertellis an deren unmittelbarer Ausführung ist allerdings schwer zu beurteilen. Er reproduzierte Werke von Agostino Carracci, Giacomo Franco oder Martino Rota und stach selbst nach Michelangelo, Raphael, Veronese, Tizian oder auch Domenico Campagnola. Sein Interesse galt vornehmlich der christologischen oder profanen Historie. Die bisher bekannten vier Druckgraphiken nach Campagnola können um zwei weitere ergänzt werden.

---

<sup>841</sup> Wien, Albertina, Inv. Nr. HB 27.1, fol. 20, Nr. 23. – Ich kenne das Blatt nur in diesem Zustand; möglicherweise handelt es sich daher um ein Unikat. Der handschriftliche Kommentar des Klebebands nannte zwar nicht den Stecher der Druckgraphik, die Vorlage gab man dennoch ohne große Zweifel Tizian: „*Saint Joseph accompagnant l S.<sup>te</sup> Vierge qui fuit en Egypte, etant monteé sur un asne etayant entre les bras l'Enfant Jesus, gravé a l'eau forte et rêtouches en suite au burin par un maistre anonyme, l'on ne doute point que l'invention nén soit du Titien.*“

<sup>842</sup> Das eher schlecht erhaltene Werk ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7043-Paysage-avec-la-Fuite-en-Egypte>

<sup>843</sup> Kristeller 1909, S. 487-488. – Filippi 1995, S. 49. – Bury 2001, S. 222.

Am Beginn von Bertellis Werkreihe steht wahrscheinlich der „Zinsgroschen“ (Abb. 256)<sup>844</sup> nach einem noch heute erhaltenen gezeichneten Figurenblatt Campagnolas (Abb. 257 u. 137)<sup>845</sup>. Nicht nur diese um 1550 oder etwas später zu datierende Vorlage sondern auch die ausdrückliche Nennung Campagnolas als Inventor könnten dafür sprechen, dass Künstler und Stecher („*Luca Bertelius f.*“) direkt zusammenarbeiteten; auch die Biographien der beiden schließen nicht aus, dass eine Tätigkeit Bertellis vor 1564 in Padua wahrscheinlich ist.<sup>846</sup>

Auch im dreiteiligen Gleichnis von Lazarus und dem reichen Mann (Abb. 258, 259, 260)<sup>847</sup> sah sich Bertelli als Besitzer der Druckplatten veranlasst, Campagnola als Schöpfer der Vorlagen – zumindest einmal – in der Druckplatte zu nennen („*D · C · IN · Luca Berteli formis*“) <sup>848</sup>; wichtiger waren als Bezeichnung aber die Verweise auf das Lukasevangelium (Lk 16) am unteren Rand; nur das Blatt mit dem Tod des Reichen blieb als einziges unkommentiert. Da sich für die Szene mit Lazarus, der vor den Toren des reichen Mannes um Brot bittet, ebenfalls die eigenhändige

<sup>844</sup> Ein Exemplar von Bertellis Kupferstich (ca. 340 x 426 mm; in der Platte links unten bezeichnet: „*Dominicus Campagnola inventor / Lucas Bertelius f.*“ sowie am unteren Kapitell einer Säule: „*Reddite, quae sunt Caesaris, Caesari: et quae sunt Dei, Deo*“) ist in der Online Datenbank des British Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249609&partId=1&searchText=Luca+Bertelli&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249609&partId=1&searchText=Luca+Bertelli&page=1)

Der Stich findet sich noch in anderen Sammlungen: Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-35.267; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Luca Bertelli, WB 4; Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. A 124633; München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 7619; New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 62.602.374; Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. Nr. F.C. 31509 sowie im Auktionshandel: Berlin, Galerie Gerda Bassenge, 24.11.2000, Nr. 5046; New York, Swann Galleries, 11.05.2000, Nr. 12.

<sup>845</sup> New York, Sotheby's, 21.01.2003, Nr. 38, Feder in Braun über Spuren von schwarzer Kreide auf cremefarbenem Papier, 314 x 440 mm. – Auktionskatalog Sotheby's New York, *Old Master Drawings*, 21.01.2003, S. 34, Nr. 38, m. Farbabb. – Das Los der Auktion umfasste sowohl die Zeichnung als auch die gestochene Reproduktion durch Luca Bertelli. – Ein Blick in Mariettes Katalog zum *Cabinet Crozat* dokumentiert, dass Campagnolas Entwurfszeichnung aus dieser Sammlung stammt!: „*Dix-huit, idem, du nombre desquels est le Christ à la monnoye, qui a été gravé par Bertelli.*“ – Mariette 1741, S. 72, Nr. 676. – Santagiustina Poniz 1979, S. 318, Nr. 30. – Siehe ergänzend den Abschnitt zu Pierre Crozat im Kapitel *Campagnolas Landschaften in historischen Sammlungen: Eine Auswahl*.

Weitere Erwähnung fand die Druckgraphik bei: Galichon 1864, S. 552, Anm. 1. – Zani 1821 (2), S. 72-73. – Santagiustina Poniz 1979, S. 318, Nr. 30.

<sup>846</sup> Siehe dazu auch das Kapitel *Campagnola im Überblick*.

<sup>847</sup> Nachdem die drei Stiche sich als komplettes Trio kaum in den graphischen Sammlungen erhalten haben, wurden sie früher wahrscheinlich nicht ausschließlich als Set verkauft. Am ehesten sind heute noch die zwei Szenen mit dem Mahl des Reichen („*Mensa Epulonis*“) und mit seinem Tod vorhanden; absolut selten ist dagegen die Darstellung mit dem Reichen in der Hölle. Eine vollständige Reihe in exzellenten Abzügen befindet sich heute in Pavia (Musei Civici del Castello Visconteo) und geht zurück auf die berühmte Sammlung des Marchese Luigi Malaspina di Sannazaro. Die drei Radierungen (Inv. Nr. St. Mal. 1934 (254 x 387 mm), Inv. Nr. St. Mal. 1935 (250 x 387 mm), Inv. Nr. St. Mal. 1936 (260 x 384 mm)) werden im Museum aktuell unter „Anonym“ geführt. – In der Albertina hat sich das Trio in einem Klebeband (Inv. Nr. HB 27.3, fol. 70, Nr. 422 u. fol. 71, Nr. 423, 424) ebenfalls in sehr guten Abzügen erhalten.

Einzelszenen ließen sich noch in folgenden Sammlung lokalisieren: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Luca Bertelli, 3 (I. XVI) („*Mensa Epulonis*“); Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. A 124634 („*Mensa Epulonis*“), Inv. Nr. A 124635 (Tod des Reichen); London, British Museum, Inv. Nr. 1949,1008.65 („*Mensa Epulonis*“), Inv. Nr. 1949,1008.66 (Tod des Reichen); Venedig, Museo Correr, Inv. Nr. A 16/156 (Tod des Reichen); Bassano, Museo Civico, Inv. Nr. IV 105-428 (Der Reiche in der Hölle); Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. Nr. F.C. 70963 (Der Reiche in der Hölle). – Die beiden Beispiele aus London sind in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249633&partId=1&searchText=Luca+Bertelli+Campagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249633&partId=1&searchText=Luca+Bertelli+Campagnola&page=1) ;

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249629&partId=1&searchText=Luca+Bertelli+Campagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249629&partId=1&searchText=Luca+Bertelli+Campagnola&page=1)

In der Literatur wurden diese Druckgraphiken Bertellis durchaus beachtet: Ridolfi 1648, Parte II, S. 75. – Zani 1821, S. 248-250 u. Anm. – Malaspina 1824, Bd. 2, S. 98. – Galichon 1864, S. 552, Anm. 1. – Santagiustina Poniz 1979, S. 309, 317, Nr. 28. – Santagiustina Poniz 1981, S. 69, Anm. 20.

<sup>848</sup> In der Darstellung mit dem Reichen in der Hölle mittig über dem lateinischen Text nach Lukas.

Vorlage aus Campagnolas Spätwerk erhalten hat (Kat. Nr. 171)<sup>849</sup>, ist auch in diesem Fall eine Zusammenarbeit der beiden noch vor 1564 zu vermuten. Die vorbereitende gegenseitige Zeichnung macht deutlich, dass in manchen Partien des Nachstichs eine gewisse grafische Verfremdung stattfand, insgesamt aber recht genau reproduziert wurde. Unabhängig von den stilistischen Vergleichen ist es nicht verwunderlich, dass eben diese, für Campagnola als Erfinder verbürgten Druckgraphiken im Gedächtnis der späteren Kenner des 18. Jahrhunderts einen fixen und unverrückbaren Platz erhalten hatten.<sup>850</sup>

Dieser Umstand hatte aber offensichtlich keinen Einfluss auf die richtige stilistische Zuschreibung der verlorenen Vorlagen zweier weiterer Stiche, von denen Bertelli die Platten besaß. Es handelt sich zum einen um die „Anbetung der Hirten vor einer Landschaft“ (Abb. 261)<sup>851</sup>, die mit „*lucae bertelis formis.*“ bezeichnet ist. Damit ist nur bestätigt, dass sich die Druckplatten in seinem Besitz befanden und er wohl als Verleger fungierte. Angaben über den Inventor und den Stecher fehlen. Der gefällige Erzählstil und die landschaftliche Ausschmückung der Darstellung sowie ihr radiertes Strichbild in Verbindung mit dem Figurenstil liefern griffige Anhaltspunkte für eine Entwurfszuschreibung an Campagnola. Das Original hat sich zwar nicht erhalten, aber die gesamte Figurendarstellung entspricht weitgehend Campagnolas Periode um das „Apokalypse-Album“ und lässt auf eine Zeichnung nach 1550 schließen.<sup>852</sup> Bertelli führte in dieser selten erhaltenen Radierung den Urheber nicht an, der dadurch im weiten Feld der Reproduktionsgraphik verloren ging. Weshalb der Erfinder generell in zahlreichen Nachstichen des 16. Jahrhunderts ungenannt blieb, lässt sich nicht beantworten. Im vorliegenden Fall könnte Luca Bertelli selbst keine genaue Kenntnis von der Autorschaft gehabt haben und war in erster Linie bestrebt, neue Historien auf den Markt zu bringen. Vielleicht war die Komposition in Sammlerkreisen durchaus bekannt, sodass man auf einen Verweis auf den Erfinder verzichten konnte. Ebenso bestünde die Möglichkeit, dass dieses Wissen verloren ging, da Campagnola

<sup>849</sup> New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 64. – Das Werk ist in der Online Datenbank der Morgan Library zugänglich:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/141055>

<sup>850</sup> Siehe beispielsweise: Heineken 1788, S. 643.

<sup>851</sup> Zürich, ETH, Graphische Sammlung, Inv. Nr. D 1240. – Die seltene Druckgraphik (133 x 290 mm, beschnitten?) wird in der Online Datenbank der ETH unter Battista dell' Angolo del Moro (1515-1573) geführt:

[http://egs.ethz.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection\\_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox\\_2x3&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0](http://egs.ethz.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_2x3&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0) ; Im Rahmen des „Bildhandbuchs“ der ETH wurde der Stich in einer Sammlungsauswahl publiziert: Tanner – Matile 2005, S. 129, Abb. 6.24.

Weitere Abzüge der kaum bekannten Druckgraphik Bertellis ließen sich noch lokalisieren in: Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. A 124629; München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 2803.

<sup>852</sup> Der Engel im dichten Strahlenkranz, der den Hirten auf dem Feld die frohe Botschaft verkündet, lässt sich gut mit der Figurenauffassung in einem Blatt aus der Apokalypse-Serie (Windsor Castel, Royal Library, Inv. Nr. RL 7778) vergleichen, das in der Online Datenbank des Royal Collection Trust vorhanden ist:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/907778/the-apocalypse-the-angels-staying-the-winds> ;

die vordere Hirtengruppe im Stich (neben einem weiteren Engel, der auf die Geburt Christ im Stall weist) lässt sich stilistisch gut mit den Figurenmotiven in der „Anbetung des Lammes“ (Feder in Dunkelbraun auf Papier, 393 x 266 mm) verbinden, die ich vor wenigen Jahren der Apokalypse-Serie zuordnen konnte (Galerietext für Katrin Bellinger / Colnaghi, London) nachdem die Zeichnung zuvor sehr erfolgreich versteigert wurde: London, Sotheby's, 06.07.2010, Nr. 113, **Abb. 125**.

bereits verstorben war. Daraus ergäbe sich für die nachgestochene „Anbetung der Hirten“ eine Datierung nach 1564.

Sehr ähnlich verhält es sich mit der zweiten Druckgraphik, die ebenfalls für Bertelli als Besitzer und Verleger der Platten mit derselben Bezeichnung – „*Luca Berteli formis*“ – dokumentiert ist. Das Blatt mit der „Ruhe auf der Flucht vor einer Landschaft mit Ruinen“ (Abb. 262)<sup>853</sup> zeigt Maria mit dem Kinde und dem Johannesknaben als *Sacra Conversazione*; gleichzeitig vermittelt die Darstellung des Josef genrehafte Züge, da er den grasenden Esel am Waldrand beaufsichtigt. Neben den ikonographischen Eigenheiten sprechen vor allem die landschaftliche Inszenierung mit den prominenten Vordergrundfiguren, den markanten Baummotiven und den Ruinendetails für die Auffassung Campagnolas ab dem mittleren fünften Jahrzehnt. Den besten stilistischen Anhaltspunkt liefert die Gewandmodellierung von Maria und Josef; sie verbindet sich schlüssig mit einer späten und thematisch eng verwandten Zeichnung aus Haarlem (Abb. 141)<sup>854</sup> und erneut mit der Periode um die Apokalypse-Serie. Vor allem für die Rückenfigur von Josef ergeben sich noch treffende Detailvergleiche, die insgesamt nicht mehr an Campagnolas Eigenhändigkeit der verlorenen Entwurfszeichnung zweifeln lassen.<sup>855</sup> Berücksichtigt man die bisher vorgestellten Blätter und Bertellis spätere Entwicklungen und Nachstiche – wie beispielsweise seine Reproduktionen nach Girolamo Muziano aus den frühen 1570er Jahren<sup>856</sup> – fällt es schwer, dieses Blatt in den gleichen Zeitraum einzuordnen.

So einleuchtend heute die Bestimmung der druckgraphischen Vorlage Bertellis erscheint, so exemplarisch steht das Werk für die verbreitete Verwechslung mit Tizian, die spätestens mit dem 17. Jahrhundert zu beobachten ist. Bertellis Stich wurde seinerseits von Hendrick van der Borch dem Jüngeren (1614-1676) gleichseitig reproduziert und mit einer Beischrift aus den Briefen an die Hebräer (Hebr 2,14) versehen (Abb. 263).<sup>857</sup> Diese Radierung fällt etwas größer

<sup>853</sup> Privatsammlung, 230 x 355 mm. – Weitere Abzüge der wenig verbreiteten Druckgraphik finden sich heute in: Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. FA114; Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. A 124636; London, British Museum, Inv. Nr. 1950,0211.183; Wien, Albertina, Inv. Nr. HB 27.1, fol. 44, Nr. 56 – Das Exemplar aus dem British Museum ist in der Online Datenbank vorhanden:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3190552&partId=1&searchText=Luca+Bertelli+Tizian&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3190552&partId=1&searchText=Luca+Bertelli+Tizian&page=1)

<sup>854</sup> Teylers Museum, Inv. Nr. D 18. – Tuyl van Serooskerken 2000, S. 409, Nr. 428, m. Abb. – Das Werk ist in der Datenbank des Teylers Museum vorhanden:

<http://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/tekening/d-018-heilige-familie-met-johannes-de-doper-in-landschap-campagnola-domenico-1500-1564-tekenaar>

<sup>855</sup> Die stehende Rückenfigur Josefs in Bertellis Radierung ist stilistisch eng verwandt mit einem ähnlichen Figurenmotiv (im Vordergrund rechts) in einer weiteren Apokalypse-Szene von Domenico Campagnola, die im Auktionshandel auftauchte (New York, Sotheby's, 14.01.1994, Nr. 88). Zu dieser Zeichnung: Clayton 2004, S. 320, Szene 8, Abb. 9. – Ergänzend sei noch auf die Rückenfigur in der „Arkadischen Landschaft“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5550, **Kat. Nr. 233**) als zeichnerischer Vorläufer verwiesen.

<sup>856</sup> Luca Bertelli druckte beispielsweise 1572 einen Kupferstich nach Girolamo Olgiato mit der Darstellung des „Büßenden hl. Hieronymus in der Wildnis“, die stark von Muziano beeinflusst ist. Außerdem verlegte er eine Kopie eines Stiches von Cornelis Cort nach Girolamo Muziano mit dem betenden Johannes d. T. Die Komposition gehört zu Muzianos höchst beliebter Serie mit sechs büßenden Heiligen in Landschaften, die um 1573 datiert wird. Ein Exemplar dieses großen Blattes hat sich in der Albertina erhalten und nennt alle wichtigen Angaben zur Druckgraphik: „*Ieronimo Muciano inve. / Jacomo Francho fec:*“ (links unten) - „*Lucae Bertelli for:*“ (rechts unten).

<sup>857</sup> Die Radierung ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1554436&partId=1&searchText=hendrick+van+der+borcht&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1554436&partId=1&searchText=hendrick+van+der+borcht&page=1)

aus und zeigt in den seitlichen Randbereichen unwesentlich mehr von der Landschaft, die hier van der Borch vermutlich selbstständig erweiterte. Von ihr sind zwei Zustände bekannt: der frühere Abzug ist rechts unten mit „*Titian: inventor.*“ in der Druckplatte bezeichnet<sup>858</sup>, der spätere wurde mit einer weiteren radierten Beischrift ergänzt, die nicht nur den ausführenden Stecher nennt: „*Henrico vander Borch fecit et excudit ex collec. Arundeliana.*“ – Hier erhält man auch gleichzeitig einen wichtigen biographischen Anhaltspunkt, mit dem sich die Entstehungszeit des Stichs eingrenzen lässt. Van der Borch machte als junger Künstler die Bekanntschaft mit Thomas Howard, 21<sup>st</sup> Earl of Arundel und wurde von diesem 1636 auf die Grand Tour nach Italien mitgenommen. Der Earl of Arundel wurde sein Mäzen und ernannte van der Borch schließlich 1637 zum Kurator seiner Sammlung, die sich in dieser Zeit stetig vergrößerte. Damit liegt die Schlussfolgerung nahe, dass van der Borch in den adeligen Sammlungsbeständen auch die Radierung von Luca Bertelli vorfand, die man mittlerweile Tizian gab, und einige der gesammelten Werke reproduzierte und mit biblischen Kommentaren unterlegte.<sup>859</sup> So ergeben schließlich die Jahre 1636/1637 einen willkommenen *terminus post quem*; nachdem der Earl of Arundel 1646 starb, füllte van der Borch das Amt des Kurators bis dahin aus. Damit fällt der Nachstich nach Bertellis Radierung ungefähr in die gleiche Zeit wie das 24-teilige Konvolut des Antwerpener Malers Herman de Neyt (1588-1642), das man ebenfalls mit moralisierenden Beischriften versah und Tizian gab. Die Besprechung erfolgt im übernächsten Unterkapitel.

Eine weitere interessante Facette in der Rezeption dieser wenig bekannten Bertelli-Radierung ist einerseits in einer Zeichnung (*contre-épreuve*) aus dem Louvre (Inv. Nr. 25292, Abb. 264)<sup>860</sup> zu beobachten, die zur Sammlung Jabach und den 1671 angekauften „*dessins d'ordonnance*“ für das „Cabinet de Roi“ gehörte. Das Blatt wurde in schwarzer und roter Kreide ausgeführt. Im Jabach-Inventar lief das „bunte“ Blatt erstaunlicherweise unter Domenico Campagnola, bis man es in späterer Zeit einem der beiden Michel Corneille – aktuell Michel Corneille II (1642-1708) – zuordnete. Aufgrund des verhältnismäßig jungen Alters der Zeichnung mutet die ursprüngliche Verbindung zu Campagnola umso seltsamer an. Warum „erkannte“ Jabach hier nicht die experimentelle Zeichnung eines zeitgenössischen französischen Kopisten? Oder galt diese Einordnung einzig Campagnola als Erfinder der Komposition, der Jabach und seinem Kreis bekannt war? Letztlich blieb dieses Detail unbeachtet, denn auch wenn es zur Bertellis

---

Ein Abzug ohne den Verweis auf van der Borch und die Sammlung Arundel befindet sich noch in Amsterdam (Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-1887-A-11995, 253 x 387 mm). – Das Werk ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.85263>

In der Wiener Albertina wurden die Stiche von Luca Bertelli und Hendrick van der Borch gemeinsam auf eine Seite im Klebeband montiert: Inv. Nr. HB 27.1, fol. 44, Nr. 56, 57.

<sup>858</sup> Diese Fassung gehört auch zum Bestand des Rijksmuseums (Inv. Nr. RP-P-1887-A-11995): <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.85263>

<sup>859</sup> Eine etwas spätere Druckgraphik (1645) von van der Borch gibt (nach den Bezeichnungen) ein Werk von Parmigianino nach Raffael wieder und erhielt ebenfalls den Hinweis auf die Sammlung Arundel als den damaligen Aufbewahrungsort. Das Exemplar findet sich auch im Rijksmuseum (Inv. Nr. RP-P-1878-A-592): <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.85259>

<sup>860</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/11423-Repos-de-la-Sainte-Famille-avec-le-petit-saint-Jean>

Radierung keinen Kommentar von Mariette gibt – der vermutlich für Tizian plädiert hätte – verzeichnete Heinecken (1788) die „*Repos sur la fuite en Egypte*“ zwar unter dem Namen des Verlegers, ergänzte den Eintrag aber mit dem Hinweis „*d’apres le Titien*“ und vermutete den Stecher Giovanni Battista de’ Cavalieri (1526-1597) als Ausführenden.<sup>861</sup> Einen letzten Nachweis der „unverrückbaren“ Tizian-Zuschreibung lieferte schließlich noch eine französische Lithographie von circa 1820/1830 (Abb. 265), die Bertellis Darstellung auf gelbem Grund gleichseitig und fast gleichgroß wiedergibt und die am unteren Rand mit „*Le Titien Invenit - Lith. de Villain - Maurin, del.t*“ bezeichnet ist.<sup>862</sup>

Das Nachwirken Campagnolas lässt sich im 16. Jahrhundert auch in Darstellungen des hl. Hieronymus in der Wüste aufzuspüren. Für den ausführlichen Landschaftsanteil griff man in der Reproduktionsgraphik gerne auf seine Kompositionen zurück.

Vom französischen Künstler Étienne Dupérac (um 1535?-1604)<sup>863</sup> stammt eine Druckgraphik, die mit „*S.P.F.*“ (Stephanus Du Perac Fecit) signiert ist. Diese ist in zwei Zuständen bekannt, von denen der frühere ausschließlich radiert sein dürfte und noch keine Adresse besitzt (Abb. 266)<sup>864</sup>, der spätere nennt den venezianischen Verleger Camocio („*Aprresso Gioan / Franc.º Camocio.*“).<sup>865</sup>

Die Komposition lebt vom nah gezeigten Heiligen in seinen Bußübungen vor einem Kruzifix, das mit einer Efeuranke an einem großen Baum im Vordergrund montiert ist. Seine Gestalt ist als

<sup>861</sup> Heinecken 1788, S. 643.

<sup>862</sup> Die Lithographie (London, British Museum, Inv. Nr. 1869,0410.2232, 224 x 374 mm) führte vermutlich Antoine Maurin dit l’ainé (1793–1860) – oder dessen jüngerer Bruder, Nicolas Eustache Maurin (1799-1850) – für den wenig bekannten Pariser Verleger Villain aus. Das Exemplar ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3221358&partId=1&searchText=1869,0410.2232&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3221358&partId=1&searchText=1869,0410.2232&page=1)

<sup>863</sup> Zu Étienne Dupérac: Leuschner 2002, S. 42 (mit weiterer Literatur).

<sup>864</sup> Im British Museum hat sich ein Abzug des früheren Zustands erhalten (Inv. Nr. 1950,0211.144):

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1452799&partId=1&searchText=Duperac+Titian&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1452799&partId=1&searchText=Duperac+Titian&page=1)

Der spätere Zustand in der Albertina zeigt hingegen in einigen kleineren Details (z.B. Körperoberfläche des Heiligen) zusätzliche geschwungene Schraffuren und Kreuzlagen, die mit dem Stichel ergänzt und verdichtet wurden. Bereits Mariette kommentierte die Radierung von Dupérac: „*Ce qui est d’eau forte me paroist assez bien, mais elle a été ensuite mal retouchée au burin par un anonyme, pour Jean-François Camocio (...)*“ – Chennevières-Montaiglon 1851-1860, Bd. 5, S. 314.

Im Dresdner Kupferstichkabinett ließ sich noch bei den Dupérac-Stichen ein weiterer Abzug (Inv. Nr. A 124849) lokalisieren, der mit „*Aprresso Donato Bertelli*“ bezeichnet ist. Offensichtlich wechselte die Platte den Besitzer und ging in der Verlegerfamilie Bertelli nochmals in Druck. Donato Bertelli (gest. 1623?) war als Buch- und Druckgraphikhändler und Verleger ab 1559 in Venedig tätig und teilte seine Geschäftsadresse mit Ferrando Bertelli (tätig 1561-1571), von dem er auch Druckplatten übernahm. – Zu Donato und Ferrando Bertelli: Bury 2001, S. 221-222.

<sup>865</sup> Wien, Albertina, Inv. Nr. HB 27.1, fol. 73. – Das Exemplar aus einem Klebeband ist bemerkenswert, da es in der rechten unteren Ecke folgende Beischriften mit der Feder – in der Nähe der radierten Verlegeradresse – zeigt: „*P. Mariette 1679 / P. Mariette 1670*“ – Dieses Autograf dürfte von Pierre Mariette II. (1634-1716) stammen und findet sich auch auf anderen Druckgraphiken. Es belegt, dass hier etliche Werke über den Handel der Verlegerfamilie Mariette – teilweise mehrfach(?) – verkauft wurden und schließlich nach Wien gelangten. Vielleicht stammen diese Details auch von Pierre-Jean Mariette, der hier mit seinem enormen Wissen auf seinen Großvater verweist und gleichsam eine gute und lückenlose Provenienz dokumentiert.

Ähnliche Fälle wurden auch bei Kupferstichen in den Brühlschen Alben in Dresden festgestellt: Billig – Dalbajewa – Lupfer – Vashchenko 2009, S. 166, Anm. 50. – Zu diesen bezeichneten Blättern im Dresdner Kupferstich-Kabinett sei hier außerdem auf Christian Dittrichs Aufsatz über Heinecken und Mariette verwiesen: Dittrich 1981, Anhang II, S. 58-60.

muskulöser, kniender Halbakt gezeigt und sein Haupt mit einem zarten Nimbus hinterlegt. Im Kontrast zu seinem inneren Dialog mit Gott, der ihn zur Buße den Stein an seine Brust schlagen lässt, erscheint der Löwe am linken Rand fast episodenhaft; dieser hat sein Spiegelbild in einer Wasserstelle entdeckt und betrachtet es nun zähnefletschend. Wesentlich für die Wirkung der Heiligenszene ist auch die Einbettung des Vordergrunds in eine größere Landschaft; hinter dem Heiligen ist das Terrain zu einem phantastisch wirkenden erdig-felsigen Tor geformt, das mit Gräsern und jüngeren Bäumen bewachsen ist und einen Durchblick auf eine Stadt als Motiv für die entfernte Zivilisation freigibt. Mit diesem tiefenräumlichen Effekt verbindet sich links der dominierende Hintergrund, der mit dichten Wäldern vor einem Gebirgshorizont abschließt und mit einer Staffagefigur belebt wird, die ihren Esel friedlich durchs wellige Gelände führt.

Berücksichtigt man eine grafische Verfremdung der Modellierung und Lichtgebung so ist die Verschränkung aus Landschaftsinszenierung und figürlichem Erzählstil mit Campagnolas Auffassung eng verwandt. Für ihn lassen sich einige Heiligen-Darstellungen verzeichnen, die er bereits früh beherrschte und nach Tizians Holzschnitten für seine Zwecke weiter nützte.<sup>866</sup> Dabei variierte der erzählerische Tiefgang und das Thema diente teilweise nur als willkommener Anlass für eine weitere Landschaftsschilderung. Doch selbst in den reifen und späten Perioden nach 1540 widmete sich Campagnola verstärkt dem büßenden Asketen in studienhaften und kompletteren Blättern. Sie werden nicht nur durch eine große Ähnlichkeit in der Auffassung des Halbaktes (mit seiner Gewanddraperie) und des musterbuchartigen Löwen charakterisiert sondern auch durch das schroffe Terrain, das als phantastisches Felsentor<sup>867</sup> modelliert wurde (Abb. 268, 269).<sup>868</sup> Aufgrund dieser stilistischen und motivischen Aspekte bleibt in diesem Stich eine eigenhändige Vorlage Campagnolas erkennbar, die im Vergleich mit den erhaltenen Zeichnungen ungefähr ab dem fünften Jahrzehnt entstanden sein dürfte. Ob Dupérac die Autorschaft der Vorlage bekannt war, lässt sich nicht beantworten; zumindest könnte der fehlende Verweis auf den Inventor ein Indiz dagegen sein.<sup>869</sup>

<sup>866</sup> Beispielsweise in der exemplarischen Zeichnung aus Cleveland (Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, **Kat. Nr. 70**), die um 1530 oder etwas später entstand.

<sup>867</sup> In der wenig bekannten Hieronymus-Darstellung aus Windsor Castle (Royal Library, Inv. Nr. RL 4774, **Kat. Nr. 229**) integrierte Campagnola ein phantastisches Fels-Erd-Tor hinter dem studierenden Eremiten, während der Löwe als treuer Begleiter in der Szene fehlt. Das Vergleichsbeispiel ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust vorhanden:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716872&partId=1&searchText=Campagnola+Jerome&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716872&partId=1&searchText=Campagnola+Jerome&page=1)

<sup>868</sup> Für Zeichnungen mit einer eng verwandten Figurenauffassung und Motivik siehe folgende späte Darstellungen: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 960; das Werk ist in der Online Datenbank Kulturerbe Niedersachsen zugänglich:

[http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil\\_DE-MUS-026819\\_2701](http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil_DE-MUS-026819_2701) ;

außerdem: London, British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.1279. Dieses Blatt (Feder in Braun, über schwarzer Kreide auf Papier, 349 x 257 mm) gab man im 19. Jahrhundert noch Battista Angolo del Moro, bis es von Popham unter Campagnola katalogisiert wurde, was später Tietze und Tietze-Conrat ablehnten:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716872&partId=1&searchText=Campagnola+Jerome&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716872&partId=1&searchText=Campagnola+Jerome&page=1)

<sup>869</sup> Étienne Dupérac führte noch eine weitere Hieronymus-Darstellung als monogrammierte Radierung (311 x 420 mm) als eigene(?) Erfindung aus, die sich in ihrer Landschaftsauffassung und im Erzählstil möglicherweise an der Reproduktion nach Campagnola orientierte. – Robert-Dumesnil 1835-1871, Bd. 8 (1850), S. 106, Nr. 57. – Ein Exemplar befindet sich im British Museum (Inv. Nr. 1874,0613.646):

Nachdem Dupéracs Blatt gedruckt wurde, kam es wenig später bereits zu einer gegenseitig in Kupfer gestochenen Kopie der Reproduktion durch den ebenfalls französischen Künstler Nicolas Beatrizet (ca. 1507/1515–1573? oder später).<sup>870</sup> Von ihm ist ein mit „N·B·L /·F·“ (Nicolaus Beatricius Lotharingus / Fecit) signierter Kupferstich bekannt, der wohl am Ende seiner längeren Tätigkeit in Rom, um 1560 (oder später) entstand und sich beispielsweise in London erhalten hat (Abb. 267).<sup>871</sup>

Mit der neuen Zuschreibung des Originals an Campagnola und dem römischen Nachstich von Beatrizet ist zu vermuten, dass sich Étienne Dupérac schon am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn in Italien mit der Vorlage Campagnolas auseinandersetzte; naheliegend wäre eine Zusammenarbeit mit Giovanni Francesco Camocio in Venedig, um sich mit ersten Stecherarbeiten künstlerisch zu etablieren. Camocio ist zumindest im vorliegenden Zustand als Verleger belegt, war somit im Besitz der Platte; ob er aber tatsächlich Dupéracs Reproduktion für den oberitalienischen Raum reproduzierte, muss unbeantwortet bleiben.<sup>872</sup> Nach der anfänglichen Tätigkeit im Veneto ging Dupérac von 1559 bis 1578 nach Rom (1578 Rückkehr nach Frankreich), wo seine Druckgraphiken entweder bereits zirkulierten und schließlich Beatrizet zur Verfügung standen. Oder Dupérac brachte vielleicht seine Werke erst selbst mit in die ewige Stadt, um dort mit ihnen Handel zu treiben.

Nachdem Campagnola als Erfinder einmal mehr in der Platte ungenannt blieb, wurden auch beide Druckgraphiken spätestens im 18. Jahrhundert irrtümlich wieder für Tizians scheinbar unerschöpfliche Inventionen verbucht, was wiederum die junge kunsthistorische Forschung maßgeblich irritierte. So suchte Mariette im Kupferstich von Nicolas Beatrizet zwar vergeblich den Namen Tizians („*Le nom du Titien n’y est pas.*“), blieb aber bei dessen Autorschaft für die zeichnerische Vorlage und stellte gleichzeitig die Verbindung zu Dupérac her („*(...) d’après le Titien.*“), die er aber nicht explizit als erste druckgraphische Fassung oder als Kopie bezeichnete.<sup>873</sup>

Mariettes Tizian-Zuschreibung teilte Adam von Bartsch im frühen 19. Jahrhundert nicht. Er dachte an Beatrizets künstlerisches Umfeld in Rom und ging daher von einer Vorlage Girolamo Muzianos aus.<sup>874</sup> Nachfolgend blieb Robert-Dumesnil im Verzeichnis der Dupérac-Stiche jedoch beim früheren irreführenden Urteil Mariettes.<sup>875</sup> Somit gab man zwei Einschätzungen an die

---

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1432621&partId=1&searchText=Duperac&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1432621&partId=1&searchText=Duperac&page=1)

<sup>870</sup> Zu Nicolas Beatrizet: Grivel 1994, S. 52-53 (mit weiterer Literatur).

<sup>871</sup> London, British Museum, Inv. Nr. 1973,U.1979. – Der Kupferstich ist noch ohne Angabe des römischen Verlegers Antonio Lafrery und wird gemäß Bartsch als Reproduktion nach Girolamo Muziano eingeordnet:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1443940&partId=1&searchText=Nicolas+Beatrizet&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1443940&partId=1&searchText=Nicolas+Beatrizet&page=1)

<sup>872</sup> Vgl. dazu Mariettes Kommentar im *Abecedario*, der zuerst den signierten Kupferstich von Beatrizet unter Tizian anführt, obwohl dessen Namen nicht in der Platte verewigt wurde. Nachfolgend zitierte Mariette die Radierung von Dupérac, die in seinen Augen nachträglich von einem anonymen Künstler für den Verleger Camocio bearbeitet wurde. Nach seinem Kenntnisstand brachte Camocio einen Großteil der Platten heraus, die in Venedig nach Tizian gestochen wurden. – Chennevières–Montaiglon 1851-1860, Bd. 5, S. 314.

<sup>873</sup> Chennevières – Montaiglon 1851-1860, Bd. 5, S. 314.

<sup>874</sup> Bartsch 1813, Bd. 15, S. 255, Nr. 32.

<sup>875</sup> Robert-Dumesnil 1835-1871, Bd. 8 (1850), S. 106, Nr. 58.

spätere Forschung weiter, die Campagnolas Autorschaft der Stichvorlage endgültig „verschütteten“.<sup>876</sup>

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hinterließen weiters die Künstler Mario Cartaro (um 1540-1620) und Girolamo Porro (um 1520-1604?) herausragende Reproduktionen, deren Vorlagen zwar als Erfindungen Campagnolas leicht bestimmbar oder gesichert sind, aber in den nachfolgenden Jahrhunderten ein ungleiches Rezeptionsschicksal erfuhren.

In der von Mario Cartaro<sup>877</sup> monogrammierten Radierung, die sich nur vereinzelt in den graphischen Sammlungen erhalten hat (Abb. 270)<sup>878</sup>, sieht man eine noch nächtliche Landschaft, deren Vorlage alle kompositorischen und motivischen Merkmale einer typischen Zeichnung Campagnolas vereint: ein erhöhter Vordergrund, den ein großer Baum flankierend betont, eine zentrale pastorale oder bäuerliche Figur im nahen Terrain ohne größeren erzählerischen Gehalt, etwas unstimmmige tiefenräumliche Übergänge zu einer Stadt, die teilweise mit Ruinencharakter auf einem schroffen Berg platziert ist und in ihren Ausläufern an einem Gewässer liegt – und schließlich eine markante diagonale Raumachse, sodass man das Land, das bis zum Horizont hin von den ersten morgendlichen Sonnenstrahlen erhellt wird, überschauen kann. Selbst der Kunstgriff einer nächtlich-dämmrigen Stimmung mit Mondsichel am bedeckten Himmel bleibt als eine der motivischen Facetten von Campagnolas reifer Landschaftsauffassung erkennbar und lässt sich ebenfalls mit noch erhaltenen Blättern verbinden (Kat. Nr. 193, 194).<sup>879</sup> Während der tiefenräumliche Aufbau mit der betonten Überschau ungefähr ab dem Ende der 1530er Jahre denkbar ist, findet sich der schlafende Hirte oder Reisende in variiertem Form bei Campagnola (Kat. Nr. 203, 204)<sup>880</sup> und könnte vom Typus des Endymion abzuleiten sein oder auch auf ein Motiv Tizians zurückgehen, von dem sich Spuren in der Malerei (Kat. Nr. 203e)<sup>881</sup> und

<sup>876</sup> Symptomatisch ist dafür beispielsweise ein in Rom ehemals ausgestellt Zustand der Hieronymus-Darstellung (Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. Nr. F.N. 6170 (40034) – vol. 36) unter Marco Angolo del Moro(!), der zwar keinen Verleger nennt, aber den *cartellino* von Dupérac rechts oben zeigt. Im Katalog kommentierte man die Druckgraphik erstaunlicherweise wie folgt: „Il Bartsch (...) nell'opera di N. Beatrizet, cia la composizione come die Girolamo Muziano. La stampa qui esposta, facilmente attribuibile a Marco Angelo del Moro, ripropone in controparte la stessa invenzione, sicuramente attribuibile a Tiziano.“ – Kat. Ausst. Rom 1976, S. 46, Abb. 46.

<sup>877</sup> Zu Mario Cartaro: Valerio 1994, S. 633 (mit weiterer Literatur).

<sup>878</sup> Wien, Albertina, Inv. Nr. HB 27.3, fol. 12, Nr. 318. – Der Abzug der Radierung (216 x 322 mm) im Albertina-Klebeband zeigt links unten das typische Monogramm von Cartaro, das im Geflecht der übrigen Kreuzlagen leicht zu übersehen ist. Weitere Exemplare befinden sich in: München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 65950; Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. Nr. F.N. 607; beide Abzüge sind noch mit „Luca bertelli exc.“ bezeichnet. – Kat. Ausst. Rom 1976, S. 35, Nr. 15, Abb. 15.

<sup>879</sup> Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16057 (**Kat. Nr. 194**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4778 (**Kat. Nr. 193**). – Die Zeichnung aus dem Louvre ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/5/7096-Paysage-avec-trois-figures-dans-une-cabane-devant-une-ville-fortifiee>

<sup>880</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5582 (**Kat. Nr. 203**); Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 9590 (**Kat. Nr. 204**). – Die Zeichnung aus dem Louvre ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7947-Paysage-avec-un-hameau-dans-un-bois-et-un-homme-allonge-dormant>

Darüberhinaus reproduzierte Michel Corneille für den „Recueil Jabach“ eine späte Zeichnung Campagnolas (Tafel 12 E) als Werk Tizians, von der sich heute das Detail des Schlafenden (im Schatten eines Baumes) nicht mehr erhalten hat.

<sup>881</sup> Tiziano Vecellio zugeschr., *Schlafender Hirte*, um 1500-1510, Öl/Holz, 27,6 x 127,6 cm, The Barnes Foundation, Philadelphia, Inv. Nr. BF 977. – Mein Dank gilt Robin Craren (Collections Administrative Assistant, The Barnes

Druckgraphik (Kat. Nr. 203f)<sup>882</sup> finden. Einmalig ist allerdings die vorliegende Form des mit seinem Umhang und Hut verhüllten und zugedeckten Mannes, der augenscheinlich ohne Herde durchs Land zieht und sich zu einer nächtlichen Rast bei einem Baum niedergelegt hat. In Abwägung dieser griffigen Anhaltspunkte spricht einiges dafür, dass die Stichvorlage aus dem fünften oder sechsten Jahrzehnt stammt.

Über die genauere Entstehung des Nachstichs ist nichts bekannt. Einmal mehr hinterlässt der Stecher keine Angaben zum Erfinder des Originals in der Druckplatte. Von Mario Cartaro ist die erste bekannte Druckgraphik 1560 datiert<sup>883</sup> nachdem er in Rom seine künstlerische Laufbahn begonnen hatte, die er dort bis in die späten 1580er Jahre fortsetzte. Das kaum sichtbare Monogramm links unten im Stich entspricht seinen Bezeichnungen, die – oft auch mit Datierungen kombiniert – in den Druckgraphiken von 1561 und 1571 zu finden sind. Zudem ist von Cartaro auch bekannt, dass er mit dem venezianischen Verleger Ferrando Bertelli (tätig ca. 1561-1571) zusammenarbeitete.<sup>884</sup> Möglicherweise erwarb Ferrando bei dieser Gelegenheit die Platte und überließ sie letztlich Luca Bertelli, der sie erneut für den Druck verwendete („*Luca bertelli exc.*“).<sup>885</sup>

Nachdem bereits eine andere Zeichnung mit einem Schlafenden, die ebenfalls Campagnola zuzuschreiben war, ungefähr zwischen 1630 und 1642 beim Antwerpener Verleger Herman de Neyt für ein Konvolut mit vermeintlichen Tizian-Landschaften nachgestochen wurde (Kat. Nr. 203b u. Abb. 301), sollte es nicht verwundern, dass man den Erfinder für die vorliegende Komposition bereits im späten 17. Jahrhundert einmal mehr im großen Meister sah. Diese Zuschreibung entstand zur Zeit von Pierre Mariette II. (1634-1716), der mit Büchern und Druckgraphiken handelte. Um den Umsatz zu steigern, wurden auch zahlreiche neue und meist verkleinerte Reproduktionen älterer Stiche angefertigt – so auch eine gegenseitige Kopie des Cartaro-Blattes, die Moyse-Jean-Baptiste Fouard (1653-1726) ebenfalls als Radierung ausführte (Abb. 271)<sup>886</sup> und sie am unteren Rand mit „*Titian in.*“ und der damaligen Adresse des Mariette-Geschäfts („*A Paris Chez P. Mariette rue St. Jacques a l'Esperance*“) bezeichnete. Die nun festgelegte Zuordnung des verlorenen Originals blieb – wie zu erwarten – noch beim Enkel und

---

Foundation, Philadelphia) für die zur Verfügung gestellte Aufnahme des Gemäldes (März 2016). Das Werk ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://www.barnesfoundation.org/collections/art-collection/object/4731/sleeping-shepherd?searchTxt=Titian&rNo=0>

In jüngerer Zeit wurde es von Molly Faries im Kontext von Jan van Scorel besprochen und einem Nachfolger Tizians um 1520 zugeordnet: Faries – Wolff 1996, S. 732, Abb. 20.

<sup>882</sup> Beispielsweise in einem Holzschnitt, der vielleicht von Boldrini um 1535 geschnitten wurde. Seinen Entwurf gab man teilweise Campagnola selbst. Die Druckgraphik (392 x 530 mm) zeigt eine Flucht nach Ägypten, deren Hauptszene auf Albrecht Dürers Holzschnitt (Bartsch 89) zurückgeht. Die Landschaftskomposition hingegen stammt von der linken oberen Platte von „Abrahams Opfer“ (Holzschnitt nach Tizian). Zusätzlich zeigt sie im rechten Vordergrund einen schlafenden jungen Mann. – Dreyer 1971, S. 57-58, Nr. 34. – Rosand-Muraro 1976, S. 238-239, Nr. 70, m. Abb.

<sup>883</sup> Bartsch 1802-1821, Bd. 15 (1813), S. 521-522.

<sup>884</sup> Ferrando Bertelli: Bury 2001, S. 222.

<sup>885</sup> Siehe die bereits oben zitierten Exemplare in München und Rom. – Heinecken verzeichnete diesen Zustand bereits unter dem späteren Verleger Luca Bertelli. – Heinecken 1788, S. 647.

<sup>886</sup> Ein Exemplar befindet sich im Dresdner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. A 89008), das im Klebeband zu den Landschaften Tizians (Inv. Nr. A 963,3 Tizian V) einige kleine Serien von Fouard bewahrt.

Connaisseur, Pierre-Jean Mariette unverändert. Die mangelnde Kenntnis des Monogramms von Mario Cartaro schmälerte nicht die Bewunderung des jüngeren Mariette für die Landschaft im Mondschein als hervorragende Komposition Tizians („(...) *d'après un dessein du Titien d'une excellente composition.*“).<sup>887</sup> Abermals wurde dessen Zuordnung von Heinecken<sup>888</sup>, der mit ihm in Verbindung stand, und auch von Bartsch<sup>889</sup> übernommen, wodurch erneut Campagnolas seltenes Nachstück im Œuvre Tizians gelandet war und dort auch lange Zeit verblieb.

Bei der Radierung von Girolamo Porro (um 1520-1604?)<sup>890</sup> handelt es sich um einen kostbaren Einzelfall in der Rezeption des 16. Jahrhunderts (Abb. 272).<sup>891</sup> Die Druckgraphik zeigt nicht nur ein Ensemble typischer Motive in der Landschaft Campagnolas, dessen zeichnerische Handschrift sehr getreu übertragen wurde, sondern hält auch „Schwarz auf Weiß“ fest, dass in diesem Fall der paduanisch-venezianische Herausgeber Porro als Stecher fungierte („*Hieronymus poro fecit*“) und tatsächlich eine Vorlage von Campagnola reproduzierte („*Dom. champagnola / Inv.*“), die vermutlich danach verloren ging. Vergleicht man die mit allerlei Staffagefiguren gefällig belebte Ruinenlandschaft (bei unter- oder aufgehender Sonne) mit den heute erhaltenen Zeichnungen im vorliegenden Werkverzeichnis, dürfte Porro sich hier für eine Komposition aus Campagnolas späten 1540er bis frühen 1550er Jahren interessiert haben.<sup>892</sup> Mit diesem ungefähren *terminus post quem* blieben sogar knapp zehn Jahre, in denen es zu einer direkten Zusammenarbeit zwischen Inventor und Stecher gekommen sein könnte. Möglicherweise ist die genaue Nennung von Campagnolas Vorlage als Indiz für ein gemeinsames Druckprojekt vor 1564 zu werten. Allerdings lässt sich Porros Signatur chronologisch nicht genauer einordnen. Doch zumindest verlegte er noch eine andere Ruinenlandschaft nach Hieronymus Cock (Abb. 273)<sup>893</sup>, die 1561 datiert und von Battista Pittoni gestochen wurde. Diese Radierung belegt Porros Interesse für verwandte Sujets; mit der Stichserie nach

<sup>887</sup> Mariette 1740-1770, S. 290, unter Nr. 12. – Chennevières-Montaignon 1851-1860, Bd. 5, S. 335-336.

<sup>888</sup> Heineckens Eintrag zur Druckgraphik lautete: „*Le paysage du Titien, appelé le Voyageur endormi au clair de la lune, Luc. Bertelli exc. On prétend que le Titien a gravé lui même cette piece.*“ – Heinecken 1788, S. 647.

<sup>889</sup> Bartsch schloss sich der Meinung wie folgt an: „*Cette pièce est gravée d'après un dessein du Titien.*“ – Bartsch 1802-1821, Bd. 15 (1813), S. 531, Nr. 26.

<sup>890</sup> Bury 2001, S. 231.

<sup>891</sup> London, British Museum, Inv. Nr. 1868,0612.1372. – Das Exemplar (242 x 385 mm) ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249635&partId=1&searchText=Girolamo+Porro&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249635&partId=1&searchText=Girolamo+Porro&page=1)

Weitere Abzüge der Radierung finden sich in: Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-2000-353; New Haven, Yale University Art Gallery, Inv. Nr. 1966.118.10; Wien, Albertina, Inv. Nr. HB 27.3, fol. 70, Nr. 412 sowie im Auktionshandel: Berlin, Galerie Gerda Bassenge, Auktion 74, 26.11.1999, Nr. 5374; Auktion 96, 25.11.2010, Nr. 5129; München, Karl & Faber, 09.05.2014, Nr. 154; Heidelberg, Winterberg Kunst, 23.04.2016, Nr. 115 (nachträglich koloriert!). – Châtelet brachte Porros Radierung erstmals mit dem zeichnerischen Werk Campagnolas in Verbindung. – Châtelet 1956, S. 258. – Chatelet 1984, S. 336, Abb. 14.

<sup>892</sup> Hinsichtlich der Ruinenthematik oder auch der unterschiedlichen Figurenmotive bieten sich Vergleiche mit folgenden Zeichnungen an: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4753 (**Kat. Nr. 143**); Dresden, Kupferstich-Kabinet, Inv. Nr. C 1937-384 (**Kat. Nr. 222**).

<sup>893</sup> Ein Abzug der Radierung (Inv. Nr. 1932,0519.13, 218 x 310 mm) findet sich in der Online Datenbank des British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1604274&partId=1&searchText=Girolamo+Porro&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1604274&partId=1&searchText=Girolamo+Porro&page=1)

römischen Ruinen von Hieronymus Cock (1575) gab er eines seiner Hauptwerke heraus – abseits des sonst für Verleger üblichen Karten- und Buchdrucks. Angesichts dieser Tätigkeit von Girolamo Porro im Bereich der Ruinenthematik ist man geneigt, den Entstehungszeitraum der reproduzierten Campagnola-Landschaft auf circa 1555-1575 einzugrenzen.

So klar die Rezeption in diesem Einzelfall für die späteren Epochen und Sammler nachvollziehbar blieb, so wenig schien sich das 17. Jahrhundert für eine gegenseitige Kopie von Porros Radierung zu interessieren wie man sie zahlreich im Geschäft von Pierre Mariette produzierte, um den Markt mit vervielfältigten Altmeisterzeichnungen zu bedienen. Immerhin nahm im 18. Jahrhundert Pierre-Jean Mariette Notiz von der Reproduktion und hatte selbstverständlich keinen Grund, Campagnolas Invention anzuzweifeln oder gar mit Tizian zu verwechseln.<sup>894</sup> Vom nachfolgenden Heineken ist nicht bekannt, ob er das Blatt in seinen heute verlorenen Bänden unter Porro besprach; bei Bartsch wird es nicht berücksichtigt, Georg Kaspar Nagler führte es hingegen an.<sup>895</sup> In den Inventaren größerer Sammlungen<sup>896</sup> lässt sich Porros Radierung leicht auffinden. Dennoch wurde die im Stich rezipierte Landschaftsauffassung Campagnolas zu Beginn von der Forschung nicht erkannt und blieb für seine frühe stilistische Definition ungenützt.<sup>897</sup>

Für die werkgetreue Reproduktion sei noch abschließend eine Radierung als Neuentdeckung angeführt, die aus dem reichen Fundus der Albertina-Klebebände stammt (Abb. 274)<sup>898</sup> und – nach bisherigem Kenntnisstand – ein Unikat ohne Bezeichnungen ist. Dargestellt ist eine weite Küstenlandschaft mit einer fernen Stadt, die man vom erhöhten Vordergrund überblickt; dieser setzt sich aus wenigen geschichteten Terrainhügeln zusammen, die mit einem Baumstumpf, jungen Bäumen und einem Weg strukturiert werden, auf dem gerade ein Bauernpaar vorüberzieht; währenddessen bewegt sich rechts, im tiefer liegenden Mittelgrund, ein Ochsespann mit Berittenen, wodurch der ruhige Charakter der Ansicht unterstrichen wird. Kompositorisch und motivisch steht außer Zweifel, dass hier eine heute verlorene Landschaft von der Hand Campagnolas wiedergegeben wird, die sehr wahrscheinlich in seine routinierte Periode ab den mittleren 1540er Jahren fällt; einzig die Maße (212 x 325 mm) sind etwas kleiner als das durchschnittliche Querformat seiner Zeichnungen dieser Zeit. Der anonyme Stecher nutzte sogar die Radiertechnik, um selbst die zeichnerischen Modellierungen für die Figuren- und Landschaftselemente getreu in die Platte zu übertragen; somit blieb der typisch regelmäßige und streckenweise durchlichtete Gesamteindruck des Strichbilds und seine ornamentalen Qualitäten erhalten.

---

<sup>894</sup> Mariette 1740-1770, S. 295, unter Nr. 70.

<sup>895</sup> Nagler 1835-1914, Bd. 11 (1841), S. 517.

<sup>896</sup> Siehe beispielsweise: Friedrich Karl Rupprecht, *Critisches Verzeichniss der Kupferstich-Sammlung Sr. Exc. des zu Bamberg verstorbenen Stephan, Freyherrn von Stengel ... : welche in München ... öffentlich versteigert wird*, 2 Bände, Bamberg 1825, Bd. 2, S. 18, 45. Girolamo Porro, Nr. 216.

<sup>897</sup> Châtelet berücksichtigte die Radierung von Girolamo Porro in seinem Aufsatz zu Campagnolas Entwicklung in der Landschaftsdarstellung. – Châtelet 1984, S. 336, Abb. 14.

<sup>898</sup> Wien, Albertina, Inv. Nr. Sektion Italien II/42, fol. 86.

Die Entstehungsgeschichte diese wohl einzig erhaltenen Abzugs bleibt mangels Bezeichnungen vollkommen im Dunkel; ebenso lässt sich nichts darüber sagen, wie es um die frühere Rezeption des Werks bestellt war. Lediglich eine großzügige Tizian-Zuschreibung dürfte auch hier einmal im Spiel gewesen sein, sonst wäre die Radierung vermutlich nicht in den Tizian-Klebeband aufgenommen worden. Wie schwierig eine genaue Zuordnung des verantwortlichen Stechers noch heute fällt, zeigt sich auch bei der Betrachtung der gesamten Seite des Bandes, wo das Blatt zwischen einer Dupérac zugeschriebenen Landschaft und einer Darstellung aus dem Konvolut von Herman de Neyt montiert wurde, die im übernächsten Unterkapitel vorgestellt wird. Fast gewinnt man den Eindruck, die Druckgraphik gleiche einem „stilistischen Bindeglied“ zwischen den Reproduktionen des 16. und 17. Jahrhunderts und könnte vielleicht sogar einem flämischen Stecher zuzuschreiben sein.

Als Überleitung zum nächsten Unterkapitel muss an dieser Stelle eine mittlerweile relativ gut bekannte Radierung eines anonymen Stechers erwähnt werden, die mit „CAM“ (links unten) monogrammiert und mit „1559“ (rechts unten) datiert ist (Abb. 275).<sup>899</sup> Bei Nagler wird sie unter dem Monogrammist „L.D.B.“ und dessen Stichen nach Constantino Malombra eingeordnet, was stilistisch nicht überzeugt.<sup>900</sup> Die Ausführung sollte anonym belassen werden. Von größerer Bedeutung ist allerdings, dass die Radierung eine heute noch erhaltenen Zeichnung Campagnolas wiedergibt, die sich in Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 756 (915), Kat. Nr. 238) befindet. Das Blatt liefert hier einerseits mit der Jahreszahl „1559“ einen seltenen *terminus ante quem*, andererseits dokumentiert es – ergänzend zu den bisher vorgestellten Reproduktionen – dass bereits zu Lebzeiten Campagnolas eine mehr oder weniger intensive Rezeption seiner Landschaften bestanden haben dürfte.

### ***Constantino Malombra***

Im italienischen 16. Jahrhundert lässt sich neben der Rezeption Campagnolas durch genaue Stichreproduktionen auch eine eng verwandte Nachahmung seines Landschaftsstils in Druckgraphiken aufspüren, die nach Vorlagen des Constantino Malombra entstanden. Dabei handelt es sich um einen Künstler, der in mehrerlei Hinsicht als Phantom zu gelten hat.

Constantino Malombra wurde offenbar weder von den Stechern des Cinquecento noch von der französischen Kennerschaft entdeckt; erst im 19. Jahrhundert gelang es Brulliot (1833) und Nagler (1860, 1871), ihn als paduanischen Künstler („*Patavii Constaninus Faciebat*“) des späten 16. Jahrhunderts anhand mehrerer Stiche zu erfassen, die vom Monogrammist „L.D.B.“

---

<sup>899</sup> Ein Abzug der seltenen Radierung bewahrt das Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle (Inv. Nr. 884 b). – Galichon 1864, S. 552, Anm. 1. – Châtelet 1956, S. 258, Abb. 148. – Santagiustina Poniz 1979, S. 309, 317, Nr. 29. – Santagiustina Poniz 1981, S. 62, Anm. 5.

<sup>900</sup> Nagler 1858-1879, Bd. 4, S. 335, Nr. 1023, 5.

ausgeführt wurden.<sup>901</sup> Die Erkenntnisse blieben spärlich, weil sie lediglich von den Druckgraphiken abzuleiten waren. Ähnlich vage fiel später auch der Versuch von Tietze und Tietze-Conrat (1944)<sup>902</sup> aus, ein zeichnerisches Œuvre für Malombra in Verbindung mit den Stichen zu rekonstruieren. Der Vorschlag wurde von der Forschung abgelehnt und auch im Kontext des vorliegenden Verzeichnisses kann er nicht übernommen werden.<sup>903</sup>

Malombra ist aber vor allem hinsichtlich der erhaltenen Werke ein künstlerisches Phantom. Es verwundert, dass die frühere Forschung von Druckgraphiken sprach, die scheinbar nie existierten. Denn trotz der langjährigen Entstehungszeit der vorliegenden Dissertation konnten mit viel Glück nur die vier bekannten Radierungen in München (Abb. 276, 277, 278)<sup>904</sup> und Hamburg (Abb. 279)<sup>905</sup> als absolute Rarissima entdeckt und gleichsam als „druckgrafischer Schatz“ wieder ans Tageslicht befördert werden.

Die Abzüge bilden ein stilistisch homogenes Landschaftsquartett mit überwiegend profanen Sujets und einer christologischen Szene; es sind vier unterschiedliche Querformate, (zwischen 130-180 x 223-269 mm), die kleiner ausfallen als das typische Durchschnittsmaß einer Campagnola-Zeichnung, bei der Höhe und Breite meist größer als 20 bzw. 30 cm sind. In sämtlichen Druckplatten verweisen meist große lateinische Lettern auf den Erfinder der Darstellungen („*PATAVII / CONSTANTINVS FACI / EBAT*“, „*COSTAN·VS MALONBRA·INVEN·*“ oder „*COSTAN·VS INVEN·*“)<sup>906</sup>. In drei Exemplaren hinterließ auch zusätzlich der ausführende Stecher sein Monogramm „*L·D·B·*“, über dessen Herkunft nur vage spekuliert werden kann.<sup>907</sup> In der radierten Ausführung wird deutlich, dass die Vorlagen vermutlich mit einem relativ freien aber streckenweise verdichteten Strichbild gezeichnet wurden; dafür differenzierte der Stecher L.D.B. die verschiedenen Landschaftselemente mit eng gesetzten Parallel- und Kreuzlagen in den Schattenpartien. Die Terrainformen, Baumgruppen oder die Himmelsfläche wurden stärker mit linear-ornamentalen Strichfolgen wiedergegeben. Dadurch fallen einige Modellierungen verhältnismäßig fein aus, andere Partien wirken dagegen freier aber auch routinierter und erzeugen einige deutliche Helldunkel-Kontraste in den teilweise kräftigen Abzügen.

Der Gesamteindruck vermittelt somit eine grundsätzliche zeichnerische Verwandtschaft zu Campagnolas reifem und spätem Zeichenduktus, der teilweise auch motivisch-kompositorische

<sup>901</sup> Brulliot 1832-1834, Bd. 2, S. 71, unter Nr. 562 u. S. 240, Nr. 1848. – Nagler 1858-1879, Bd. 2, S. 185-186, Nr. 489 u. S. 192, Nr. 505; Bd. 4, S. 335, Nr. 1023 (L.D.B.) u. S. 845, Nr. 2800.

<sup>902</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 187, Nr. 780-786, Tafel LXXXI, 4.– Tietze-Conrat 1958, S. 349.

<sup>903</sup> Siehe: Kat. Slg. Paris 1983, S. 239-240, Nr. 235. – Tuyl van Serooskerken 2000, S. 408, 415-416, Nr. 440.

<sup>904</sup> München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 65962 D, 65963 D, 65964 D. – Die Plattenformate der Radierungen fallen nicht gleich aus: Inv. Nr. 65962 D (Nagler, Bd. 4, Nr. 1023, 2), 130 x 270 mm; Inv. Nr. 65963 D (Nagler, Bd. 4, Nr. 1023, 1), 176 x 224 mm; Inv. Nr. 65964 D (Nagler, Bd. 4, Nr. 1023, 3), 153 x 232 mm. Von der Radierung Inv. Nr. 65963 D (Nagler, Bd. 4, Nr. 1023, 1) besitzt die Münchner Sammlung noch einen zweiten Zustand (Inv. Nr. 65961 D), der über die Platte beschnitten ist und die Bezeichnung für Malombra nicht mehr erkennen lässt.

<sup>905</sup> Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 3388. – Das Exemplar in Hamburg besitzt ähnliche Maße (180 x 250 mm) und komplettiert das äußerst seltene Quartett (Nagler, Bd. 4, Nr. 1023, 4). – Nagler beschreibt allerdings die Komposition im Detail missverständlich mit „*ein Schiff mit drei Männern*“ – das Motiv zeigt jedoch vier Männer.

<sup>906</sup> Einige „*N*“ in den variierten Nennungen des Erfinders sind spiegelverkehrt.

<sup>907</sup> Zwei der Radierungen aus München (Inv. Nr. 65962 D, 65963 D) und das Hamburger Blatt (Inv. Nr. 3388) zeigen das Stechermonogramm. Beim Exemplar Inv. Nr. 65963 D ist außerdem Malombra in der Druckplatte als Paduaner gesichert: „*PATAVII / CONSTANTINVS FACI / EBAT*“.

Facetten besitzt. Der Landschaftsaufbau wird nämlich in allen vier Radierungen einleitend mit größeren seitlichen Baumdetails betont, die unmittelbar im Vordergrund oder im näheren Terrain stehen; als natürliche Repoussoirmotive sind sie Anhaltspunkte für Größenmaßstäbe und tiefenräumliche Distanzen. In der Gesamtabfolge des Geländes und den verbundenen Wasserflächen und Architekturdetails zeigt sich in zwei der Druckgraphiken eine Überschaulandschaft mit höherem Horizont (München, Inv. Nr. 65962 D, Abb. 276; Hamburg, Inv. Nr. 3388, Abb. 279); in den beiden anderen hält sich die Betonung der Weitläufigkeit eher in Grenzen.

Unterschiedlich wichtig schienen Malombra erzählerische Vordergrundfiguren gewesen zu sein wie sie für Campagnola ungefähr ab dem Ende der 1530er Jahre typisch sind. In zwei Radierungen sind es profane Szenen, die einen pastoralen oder ländlich-idyllischen Charakter haben, ohne jedoch eine konkrete Ikonographie zu besitzen (München, Inv. Nr. 65962 D, 65963 D, Abb. 277). Gleiches gilt auch für die dritte Landschaft mit einem Reiter auf einem hochsteigendem Pferd am Ufer einer Bucht, wo er offenbar bereits erwartet wird. Von dieser Szene unabhängig holen Fischer in einem Boot gerade das Netz ein, bevor sie an Land gehen. Die einzelnen Elemente, die an christologische und antike Szenen gleichermaßen erinnern, lassen sich zu keinem konkreten Thema vereinen (München, Inv. Nr. 65964 D, Abb. 278). Eindeutig ist hingegen der Inhalt der vierten Szene, in der die Berufung der Apostel durch Christus gezeigt wird (Hamburg, Inv. Nr. 3388, Abb. 279). Dabei zeichnete Malombra die Szene in eigentümlich abgestuften Größenmaßstäben zwischen Christus, den fischenden Aposteln auf See und den unmittelbar dahinter zu sehenden Staffagefiguren bei und in weiteren Booten.

Eine größere motivische und kompositorische Nähe zu Campagnolas Auffassung vermitteln die Darstellungen mit den waschenden Frauen an einem Bachufer im Mittelgrund oder das rastende Paar mit Kind vor einem entfernten Flusspanorama; aber selbst die Berufung der Apostel in einer Überschaulandschaft mit strahlender Sonne am Horizont lässt sich noch mit Campagnolas „Erzählstil“ assoziieren. Die Inszenierung des näheren Geländes für den Reiter am Ufer und das nicht weit entfernte eigenwillige Stelzenhaus könnten aber möglicherweise nicht an Campagnolas Vokabular orientiert sein. Ebenso zeigt die Figurenbildung in allen vier Druckgraphiken keine zwingenden stilistischen Einflüsse oder Übernahmen.

Aufgrund dieser Aspekte ist zu vermuten, dass der aus Padua stammende Constantino Malombra wohl ab dem vierten Jahrzehnt einige Kenntnis von Campagnolas Landschaftstypen hatte. Die Vorlagen, die er verwendete, erinnern zwar kompositorisch, motivisch und zeichnerisch stark an Campagnola, lassen sich aber nicht als Kopien nach dessen Werken bestimmen. Vielmehr sind es selbstständige Nachahmungen, mit denen ein Teil des Sammlerpublikums bedient werden sollte, da Campagnolas Landschaftstypen vermutlich auch nach seinem Tod durchaus noch gefragt waren. Stilistisch ist aber nicht auszuschließen, dass Malombra seine Vorlagen bereits in den 1550er Jahren ausführte und damit ein interessanter Zeitgenosse oder gar Konkurrent gewesen wäre, dessen zeichnerisches Profil aber nahezu gänzlich im Dunkeln liegt. Die enge Verbindung zwischen dem Entwerfenden und dem

reproduzierenden Meister L.D.B. könnte als Indiz dafür gewertet werden, dass Malombra eine kleine Werkreihe – möglicherweise mit weiteren Stichen – in eigener Planung herausbrachte; dafür benötigte er einen Stecher für die druckgraphische Übertragung seiner Zeichnungen, vergleichbar mit dem frühen Campagnola, der trotz aller Begabung und technischer Experimente bei manchen Holzschnitten wohl nicht auf einen professionellen Schneider verzichten wollte, um eine möglichst hohe ästhetische Qualität zu erreichen.

Während der Entstehung des vorliegenden Katalogs deutete zwar alles darauf hin, dass sich Constantino Malombra zeichnerisch nicht aufspüren lässt; angesichts der radierten Landschaftskompositionen, motivischen Besonderheiten und ihrer grafischen Qualitäten könnte man aber vielleicht doch mit einer Federzeichnung dem künstlerischen Phantom ein wenig Profil verleihen. Es handelt sich um ein kaum bekanntes Blatt aus der Pierpont Morgan Library in New York (Inv. Nr. I, 67, Abb. 280 u. Kat. Nr. X-117)<sup>908</sup>, das traditionell als Campagnola läuft und sich bereits in der Sammlung Lely befand. Es zeigt eine Küstenlandschaft in leichter Überschau mit ferner Stadt und Staffagefiguren. Größere Terrainformen und ein auffälliger Baumstumpf in der rechten unteren Ecke bilden den Vordergrund, der links in ein paar tiefer stehende Bäume übergeht und in seinen großen Formen mit den architektonischen Details am fernen Horizont kontrastiert. Dazwischen überspielt eine Meeresbucht die tiefenräumlichen Übergänge und bringt ein bemanntes Boot auf bewegter See im rechten Mittelgrund zur Geltung. Auf dem Segelboot mit Tiefgang erkennt man einige Männer dicht gedrängt, ihre Bewegungen erscheinen emotionsgeladen, während man vorne am Bug als kleines Detail einen Schlafenden ausmachen kann, der von der Unruhe an Bord keine Notiz zu nehmen scheint. Offenbar wird hier der Sturm auf dem See Genezareth gezeigt (Mt 8, 23-27; Mk 4, 36-41; Lk 8, 22-25), der aber eher unscheinbar als größere Bootsstaffage dargestellt wird. Gleichsam als Zeugen blicken zwei am Ufer stehende Figuren – wie der Betrachter – auf das dramatische und gleichzeitig wundersame Geschehen.

Die Landschaft hätte aber ebenso ohne den christologischen Inhalt als selbstständige Ansicht Bestand; die Szene hat merklich an Bedeutung verloren. Sie erinnert daher nur thematisch an Campagnolas Zeichnung aus Uppsala mit dem gleichen Sujet (Kat. Nr. 61). Die kompositorischen Merkmale verweisen auf seine Perioden ab circa 1540. Der Bildaufbau mit der motivischen Auffassung der Bäume, des rechten Baumstumpfs und vor allem des Bootes auf wogender See lassen sich besser den Radierungen des Meisters L.D.B. und den Vorlagen Malombras annähern. Auffällig ist dabei auch, dass die Größenunterschiede der beiden Boote im Tiefenraum in der New Yorker Zeichnung vergleichbar diskrepant sind wie im Stich der „Berufung der Apostel“. Im Detail zeigt sich außerdem die zierliche und skizzenhafte Figurenbildung – die stilistisch nicht mit Campagnola vereinbar ist – recht eng verwandt mit den radierten kleinen und größeren Staffagen, die wohl etwas vom Charakter der zeichnerischen Vorlagen wiedergeben. Hält man somit an einer Zuschreibung des New Yorker Blattes an Constantino Malombra fest, würde sich

---

<sup>908</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Morgan Library vorhanden:  
<http://www.themorgan.org/drawings/item/141061>

eine Datierung ab dem Ende des fünften Jahrzehnts anbieten und gleichzeitig die Vermutung ein wenig bestärken, dass seine Radiervorlagen im engeren Kreis des späten Campagnola entstanden sind.

### ***Herman de Neyt und sein radiertes Landschaftskonvolut (ca. 1630/1642)***

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts dürfte Tizian aufgrund seines anhaltenden Ruhms mehr und mehr Zuschreibungen in der Landschaftsgattung erhalten haben. Dieser Trend steigerte sich weiter bis ins 18. Jahrhundert und ist in der niederländischen, italienischen und französischen Druckgraphik zu beobachten. Eine der Ursachen dürfte in der wachsenden zeitlichen Distanz zum ursprünglichen Wissen um Autorschaften liegen. Auch die bisherige Kunsthistoriografie und -theorie trug erheblich dazu bei, dass auch die untergeordnete Kategorie der Landschaftszeichnung bereits stark zu Gunsten Tizians herangezogen wurde, während Domenico Campagnolas umfangreiches Schaffen mit der Feder nahezu vollständig in Vergessenheit geriet. Eine kritische Tizian-Campagnola-Rezeption schien sich vorerst nicht auszubilden obwohl Orlandis spätere bemerkenswerte Anmerkung („*toccò i paesi per eccellenza alla Tizianesca*“)<sup>909</sup> als Indiz für eine solche verstanden werden könnte.

Das große radierte Landschaftskonvolut des Händlers und Künstlers Herman de Neyt (1588-1642)<sup>910</sup> ist das erste bekannte seiner Art, das die beschriebene Rezeptionsentwicklung mitbeeinflusste – noch vor dem „Recueil Jabach“, mit dem man in den 1660er Jahre begann, ebenso vor Valentin Lefèvres *Opera Selectiora* (1682) oder den zahlreichen Druckgraphiken aus Mariettes „Verlagshaus“, wo einige von de Neyts Reproduktionen nachgestochen und die Tizian-Zuschreibungen übernommen wurden.

Die Serie besteht aus 24 überwiegend selbstständigen Landschaftsdarstellungen ohne besondere figürliche Erzählung und tieferem Inhalt, mitunter auch ganz ohne Staffage.<sup>911</sup> Die wenigen Motiven reichten offenbar aus, um die Blätter mit lateinischen Beischriften zu unterlegen; sie kommentieren die Darstellungen – mitunter etwas beliebig – mit philosophisch-moralisierenden Inhalten, die sich auf das Landleben beziehen, deren Herkunft aber unbekannt bleibt (Abb. 281-304).<sup>912</sup> Zusätzlich wurden die Platten rechts unten nummeriert sowie die erste

---

<sup>909</sup> Zu diesem Zitat aus dem *Abecedario pittorico* (1704) von Pellegrino Antonio Orlandi siehe den Abschnitt *Als Landschaftskünstler wiederentdeckt: Die Anfänge kennerschaftlicher Betrachtung* im Kapitel *Quellen, Historiographie und Forschung*.

<sup>910</sup> Zu seiner Person, deren Nachlassinventar von 1642 publiziert wurde: Denucé 1932, S. 94–112. – Duverger 1996, S. 76 (mit weiterer Literatur).

<sup>911</sup> Darstellungen mit größeren profanen Vordergrundfiguren zeigen die Tafeln 2, 9, 10, 17, 18, 19, 21.

<sup>912</sup> Die Texte und ihre deutsche Übersetzung sind bei folgenden Bildunterschriften nachzulesen: **Abb. 281-304** nachzulesen. Mein großer Dank gilt Andreas Gamerith (Bibliothekar und Archivar in Stift Zwettl, Niederösterreich) für die nuancierte Übersetzung aus dem Lateinischen (September 2010).

Ann H. Sievers schätzte die lateinischen „Kommentierungen“ wie folgt ein: „*All twenty-four prints bear moralizing proverbs in dactylic verse that extol the virtues of rural life, one led in harmony with nature. (...) Although the verse (Anm.: zu Tafel 5) seems based on Virgilian prototypes such as the “Eclogues”, its language is not close enough to classical writing to indicate an antique origin. Rather, these proverbs seem to be contemporary with the prints, probably*

mit der Adresse des Verlegers („*H. de Neyt excudit*“, Abb. 281 u. Kat. Nr. 184b) bezeichnet; die zweite Platte erhielt noch die Zuschreibung an Tizian (ebenfalls rechts unten: „*Tutianus invenit*“, Abb. 282), die sehr wahrscheinlich für sämtliche 24 Blatt galt.<sup>913</sup> Durch die Nennung de Neyts liefert die erste Druckplatte einen *terminus ante quem*, der mit seinem Sterbejahr 1642 definiert ist. Berücksichtigt man zudem seinen Lebenslauf, lässt sich die Entstehung des Konvoluts auf den ungefähren Zeitraum zwischen 1630 und 1642 mit dem Erscheinungsort Antwerpen eingrenzen.<sup>914</sup>

Da die druckgraphischen Landschaften wahrscheinlich als Serie für Sammler gedacht waren – und als solche noch heute in verschiedenen Alben in Amsterdam<sup>915</sup>, Dresden<sup>916</sup>, London<sup>917</sup>, Paris<sup>918</sup> oder Wien<sup>919</sup> zu finden ist – wählte man ausschließlich Querformate, die sich zwischen 233/261 mm in der Höhe und 320/385 mm in der Breite bewegen.<sup>920</sup> Beachtlich ist die technische Ausführung des unbekanntes Stechers, der eine relativ getreue aber seitenverkehrte Wiedergabe der gezeichneten Originale erreichte. Für deren Übertragung ins druckgraphische

---

*composed specifically to complement them. They seem designed to cast moralizing sentiments in language that would lend them the weight of classical authority.*“ – Sievers, S. 42, Anm. 18, 19.

<sup>913</sup> Die Tafel 2 hat sich in drei Zuständen erhalten. Es gibt frühe (?) Abzüge, die nur mit „2“ nummeriert sind; in einem zweiten Zustand finden sich der Vermerk auf Tizian als vermeintlichem Inventor und die Nummerierung nebeneinander; schließlich zeigt noch der späteste (?) Zustand nur die Zuschreibung an Tizian ohne Nummerierung. Auch von der Tafel 1 als „Titelblatt“ existiert ein früher Abzug *ohne* die Verlegeradresse.

In der Genese des druckgraphischen Konvoluts würde es sinnvoll erscheinen, dass zunächst Abzüge mit Nummerierungen entstanden und in weiterer Folge eine Tafel – stellvertretend für alle – noch mit dem Verweise auf Tizian bezeichnet wurde. Zu einem späteren Zeitpunkt ging die Platte vermutlich nochmals in Druck, wobei man die Nummerierung entfernte und damit ein Einzelblatt entstand.

<sup>914</sup> Kat. Ausst. Paris 1976, S. 36-37, Nr. 22, 23, Tafel 18, 19. – Chiari 1982, S. 130-131, Nr. 130-135, m. Abb. – Zur Datierung siehe auch: Sievers – Muehlig – Rich 2001, S. 42 und Anm. 20.

<sup>915</sup> Im Amsterdamer Rijksmuseum befinden sich ein vollständiges Konvolut und etliche Einzelblätter – teilweise in unterschiedlichen Zuständen. Die Blätter sind ohne Abbildungen in der Online Datenbank des Museum verzeichnet. Die relevanten Inventarnummern liegen zu unsystematisch vor, um sie an dieser Stelle in einer übersichtlichen Ordnung zitieren zu können.

<sup>916</sup> Im Dresdner Kupferstich-Kabinett befindet sich im Klebeband der Tizian-Landschaften (A 963,3 Tizian V) ein komplettes Set der Landschaftsradiierungen (Inv. Nr. A 128492 bis A 128515).

<sup>917</sup> In der Online Datenbank des British Museum sind eine Ausgabe des Konvoluts (Inv. Nr. S,6782 bis S,6805) und Doubletten vorhanden:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249853&partId=1&searchText=Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249853&partId=1&searchText=Campagnola&page=2)

Darüberhinaus haben sich in der Sammlung auch zwei unterschiedliche Zustände der Tafeln 1 (Inv. Nr. S,6782 und 1874,0808.838.+) und 2 (Inv. Nr. S,6783 und 1868,0612.1420) erhalten.

<sup>918</sup> In der Forschung war meist das Exemplar aus der Collection Frits Lugt bekannt (Inv. Nr. 7620-1 bis 7620-24), das man zusammen mit Stichen mit biblischen Sujets oder Heiligen (Inv. Nr. 7620-25 bis 7620-46) im Album mit dem Titel *Paisages de Titian* (Inv. Nr. 7620) montierte, das um 1730 in der Kunstboek Binderij in Amsterdam gebunden wurde. – Mein Dank gilt Maud Guichané (aide-conservateur / accueil des visiteurs, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt) für die Informationen zum Album (September 2016).

<sup>919</sup> In der Wiener Albertina gehört die Landschaftsreihe zu einem Klebeband, der den Landschaftserfindungen Tizians und einiger seiner Zeitgenossen gewidmet ist (Inv. Nr. HB 27.3, fol. 27-38, Nr. 339-362).

Unvollständige Reihen der radierten Serie befinden sich in Amsterdam (siehe vorangehende Anm. 915), Rom (Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. Nr. F.C. 92259-F.C. 92272, F.C. 92271 A, F.C. 92272 A) oder Venedig (Museo Correr, Inv. Nr. Vol. st. E 53/28, E 53/29, E 53/32, E 53/33, E 53/38, E 53/40).

<sup>920</sup> Die kleinste Radierung ist die Tafel 23 (233 x 320 mm), die größte ist Tafel 15 (260 x 385 mm). Vergleicht man die unterschiedlichen Maße der 24 Tafeln mit dem jeweiligen heute erhaltenen Zeichnungen (16 Stück, zwischen 223/275 cm in der Höhe und 349/399 cm in der Breite) gibt es Abweichungen in den Maßen der Höhe, weil in den Druckplatten noch Platz für die lateinischen Texte berücksichtigt werden musste. Somit hat der Stecher die Vorlagen auch in diesem äußeren Merkmal relativ genau wiedergegeben.

Medium benützte er nur in einigen Fällen den Stylus (Griffel)<sup>921</sup>, dürfte daher auch andere Methoden angewandt haben; somit wurde seine relativ frei geführte Radiernadel dem Strichbild der Vorlagen weitestgehend gerecht. Einzig die Tafel 2 der Serie (Abb. 282), die mit „*Tutianus invenit*“ bezeichnet ist, wirkt ungewöhnlich dicht modelliert und weckt den Verdacht, dass sie von einem anderen Stecher stamme; zudem stellt sich die Frage, ob das Original diesen Ausdruckscharakter der Wiedergabe tatsächlich verlangt hatte. Fast gewinnt man den Eindruck, dass die dunklen „nächtlichen“ Farbwerte auf eine Vorlage hinweisen, die vielleicht nicht gezeichnet, sondern bereits druckgraphisch reproduziert worden war und zufällig zu der Gruppe gehörte, die dem Verleger de Neyt und seinem Stecher zu Verfügung stand.

Die Kompositionsmerkmale dieser Serie, ihre landschaftlichen und figürlichen Motive und die nachvollziehbaren zeichnerischen Qualitäten lassen vermuten, dass alle Vorlagen von der Hand Campagnolas stammen. Zehn heute noch erhaltene Zeichnungen wurden den Stichen schon zugeordnet<sup>922</sup>, im Rahmen des vorliegenden Werkverzeichnisses ließ sich die Reihe um sechs Blätter erweitern (Kat. Nr. 146, 183, 184, 211, 204, 249).<sup>923</sup> Die verbleibenden acht Vorlagen<sup>924</sup> müssen zwar als verloren gelten, doch zumindest die Nachstiche fungieren als stilistisch verhältnismäßig getreue Platzhalter für Zeichnungen, die mit einiger Sicherheit Campagnola zugeschrieben werden dürfen.<sup>925</sup>

<sup>921</sup> Nicht alle der erhaltenen Zeichnungen weisen die feinen Spuren des Stylus im Papier auf. Im Rahmen des Werkverzeichnisses ließen sich immerhin vier Blätter mit diesen unscheinbaren Merkmalen festhalten: Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0318 (**Kat. Nr. 214**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058 (**Kat. Nr. 184**); Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12 (**Kat. Nr. 249**); Northampton, Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3 (**Kat. Nr. 174**).

Als andere Übertragungstechniken kämen wohl weniger das aufwendige Pausen mit dem Kohlepapier in Frage, sondern eher noch die für das Original weniger schädliche Methode mit einem Transparentpapier oder sogar das freihändige Kopieren der Zeichnungen.

<sup>922</sup> Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 759 (911) (Tafel 3), **Kat. Nr. 155** und Inv. Nr. 754 (264) (Tafel 20), **Kat. Nr. 150**; Northampton, Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3 (Tafel 5), **Kat. Nr. 174**; New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1993.73 (Tafel 7), **Kat. Nr. 189**; Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0315 (Tafel 11), **Kat. Nr. 181**, Inv. Nr. 0312 (Tafel 12), **Kat. Nr. 149** und Inv. Nr. 0318 (Tafel 18), **Kat. Nr. 214**; Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1954.12.222 (Tafel 15), **Kat. Nr. 223**; Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (Tafel 19), **Kat. Nr. 95**; Paris, Louvre, Inv. Nr. 5582 (Tafel 21), **Kat. Nr. 203**.

Im 19. Jahrhundert führte Karl Ruland das radierte Konvolut in der Tizian-Monographie von Crowe und Cavalcaselle (1877) an. Es gehörte mit einigen anderen genannten Druckgraphiken zu einem ersten beachtlichen Versuch, die Reproduktionsgraphik nach Tizian zu überblicken. Eine weitere Diskussion über Autorschaften blieb dabei jedoch aus. Wesentlich für die Neuzuschreibung der zeichnerischen Vorlagen an Domenico Campagnola war Chiaris Katalog zu den *Incisioni da Tiziano*. Erst in jüngerer Zeit folgte schließlich eine exemplarische Besprechung der Stichserie und der erhaltenen Zeichnungen anhand des Blattes aus dem Smith College Museum of Art. – Crowe-Cavalcaselle 1877, Bd. 2, S. 827. – Chiari 1982, S. 130-131, Nr. 130-135, m. Abb. – Sievers-Muehlig-Rich 2001, S. 40-44, Nr. 6, m. Abb.

<sup>923</sup> Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058 (Tafel 1), **Kat. Nr. 184** und Inv. Nr. KdZ 16059 (Tafel 8), **Kat. Nr. 146**; Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 9590 (Tafel 9), **Kat. Nr. 240**; New York, Sotheby's, 27.01.2016, Nr. 18 (Tafel 14), **Kat. Nr. 183**; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1631 (Tafel 16), **Kat. Nr. 211**; Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12 (Tafel 24), **Kat. Nr. 249**.

<sup>924</sup> Betreffend die Tafeln 2, 4, 6, 10, 13, 17, 22, 23.

<sup>925</sup> Neben den oben angeführten zeichnerischen Vorlagen, die im Werkverzeichnis Campagnola zugeschrieben werden, existieren noch Kopien oder Nachahmungen von diesen Kompositionen: London, Alfred Brod Gallery, 28.01.–20.02.1965, Nr. 19, **Kat. Nr. X-94**; Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 4060/1789, **Kat. Nr. X-18**; Paris, Louvre, Inv. Nr. 11036, **Kat. Nr. X-151**; New Haven, Yale University Art Gallery, Inv. Nr. 1961.62.91, **Kat. Nr. 183a**; New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1972.118.243, **Kat. Nr. 114**; Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 15.1986, **Kat. Nr. X-26**.

In der Zusammenschau der Darstellungen lässt sich festhalten, dass die Landschaftstypen bunt gemischt sind und wohl keine besonderen Kriterien für die lateinischen Beischriften erfüllen mussten, sondern schlicht als Bildmaterial genützt wurden. Die Reihe zeigt Flusslandschaften, bergige Prospekte, die eher hoch abschließen, Vordergrundterrains, die mit großen Bäumen betont sind und mit Ausblicken kontrastieren oder auch Überschaualandschaften mit teilweise niederländischem Charakter. Ihre kompositorischen Merkmale vermitteln fast ausschließlich eine Landschaftsauffassung, wie man sie aus Campagnolas Œuvre nach 1540 kennt.<sup>926</sup> Ein Blick in den Werkkatalog als Gegenprobe zeigt, dass sich diese zeichnerische Einordnung bestätigen lässt und dass darüber hinaus die Radierungen in den meisten Fällen den Ausdruckswerten von Campagnolas Handschrift recht nahe kommen und für eine stilistische Beurteilung der verlorenen Originale durchaus geeignet sind.<sup>927</sup>

Die Tatsache, dass de Neyt die stattliche Anzahl von 24 Landschaften nachstechen ließ, wirft unweigerlich die Frage nach der Provenienz seiner Vorlagen auf. Sehr wahrscheinlich dürften sie sich in Antwerpen in einer oder auch in mehreren Sammlungen befunden haben. Herman de Neyt selbst käme als Besitzer in Frage, da er mit Kunstwerken nicht nur handelte, sondern offenbar auch eine eigene Sammlung aufgebaut hatte, die sich in Teilen noch durch das Nachlassinventar von 1642 dokumentieren lässt; eine Spur zu den italienischen Zeichnungen findet sich hier allerdings nicht.<sup>928</sup> Nachdem acht der fünfzehn erhaltenen Originale die Marke von Sir Peter Lely (1618-1680)<sup>929</sup> tragen, könnte die Landschaftsgruppe wohlmöglich auf den wenig bekannten Antwerpener Händler und Sammler Walter van der Voort (gest. 1654)<sup>930</sup> zurückgehen, aus dessen Nachlass Lely einen großen Bestand an italienischen Zeichnungen erworben hatte.<sup>931</sup> Von den übrigen Federzeichnungen Campagnolas trennte sich Lely vielleicht frühzeitig, da sie ohne Marke blieben und nicht zur Nachlassversteigerung von 1688 gehört hatten. Es wäre aber ebenso denkbar, dass diese Blätter in den Besitz anderer, nicht bekannter Sammler gelangten, die ebenfalls Werke aus dem Besitz des verstorbenen Händlers van der Voort kaufen konnten.

Selbst die verlockende Überlegung, dass Peter Paul Rubens zur Zeit der druckgraphischen Reproduktion die zeichnerischen Vorlagen besaß, ist nicht von der Hand zu weisen.<sup>932</sup> Immerhin malte Rubens zwei Gemälde (Kat. Nr. 189b, Abb. 305), in denen er Landschaftselemente aus

<sup>926</sup> Die verlorene Originalkomposition für Tafel 10 könnte noch in das vierte Jahrzehnt fallen. Der Landschaftsaufbau und die Verwendung des lagernden Figurenpaars erinnern noch an die Exemplare in den Uffizien (Inv. Nr. 478 P, 479 P, 480 P, **Kat. Nr. 73, 74, 80**).

<sup>927</sup> Einige der Stiche aus der Reihe von Herman de Neyt sind auch in der *Auswahl verlorener Landschaften Domenico Campagnolas in Druckgraphiken und Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts* berücksichtigt.

<sup>928</sup> Denucé 1932, S. 94–112.

<sup>929</sup> Die Marke befindet sich auf folgenden Zeichnungen: Northampton, Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3, **Kat. Nr. 174**; Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 9590 **Kat. Nr. 240**; Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0312, 0315 und 0318, **Kat. Nr. 149, 181, 214**; Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1954.12.222, **Kat. Nr. 223**; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1631, **Kat. Nr. 211**; Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. Nr. 754 (264), **Kat. Nr. 150**.

<sup>930</sup> Von Walter van der Voort ist kein Sammlerzeichen bekannt; siehe: Dethloff 2011, S. 45.

<sup>931</sup> Sievers–Muehlig–Rich 2001, S. 40, Anm. 2, 3. – Dethloff 2011, S. 45.

<sup>932</sup> Erstmals besprach Ann H. Sievers diese These in: Sievers – Muehlig – Rich 2001, S. 42-43.

Campagnolas Zeichnungen seitengleich verwendete. Sie entstanden daher wohl nicht mit Hilfe der Nachstiche (Kat. Nr. 189a, Abb. 287, 306).<sup>933</sup> Rubens Gemälde wurden schließlich von Schelte Adamsz. Bolswert (ca. 1586-1659) für eine 20-teilige Reihe spiegelverkehrt nachgestochen (Kat. Nr. 189c, Abb. 307)<sup>934</sup>, die man 1638 verlegte.<sup>935</sup> Möglicherweise war der damalige prominente Besitzer ein wichtiger Grund für die Herstellung des aufwendigen druckgraphischen Konvoluts bei Herman de Neyt. Mit dieser These ließe sich auch die Datierung präzisieren – vielleicht fällt somit die Entstehung noch in die Zeit vor 1638 oder zwischen 1638 und 1642.

Die Wirkung der flämischen Serie auf die spätere Rezeption wird spätestens in jenen französischen Stichen offensichtlich, die bei Pierre Mariette II. (1634-1716)<sup>936</sup> – dem größten Verleger des Jahrhunderts – in Paris in der Rue St. Jacques à l'Espérance in Druck gingen. Unter ihnen finden sich Radierungen, die einige Tafeln de Neyts gegenseitig kopieren und um 1680 in Umlauf gebracht wurden (Abb. 308, 309, 310, 311).<sup>937</sup> Vermutlich geschah das in der Annahme,

<sup>933</sup> In einer Landschaft übernimmt Rubens das Haus- und Brunnenmotiv aus der Zeichnung der Pierpont Morgan Library (Gift of János Scholz, Inv. Nr. 1993.73, **Kat. Nr. 189**): Paris, Louvre, um 1638?, Inv. Nr. 1816, Öl/Holz, 29 x 43 cm, (**Kat. Nr. 189b**). Rubens' Gemälde wurde vermutlich von Lucas van Uden (1595-1672) kopiert. Diese Kopie tauchte in jüngerer Zeit im belgischen Auktionshandel auf: Galerie De Vuyst, Lokeren (Belgien), 27.10.2012, Nr. 7: Lucas van Uden, *Paysage vallonné avec chevaux près d'un pont*, Öl/Platte, 29,6 x 44 cm, **Kat. Nr. 189d**.

Rubens kannte offenbar noch eine weitere Zeichnung im Original. Denn die „Landschaft mit einem Regenbogen“, (St. Petersburg, Eremitage, um 1632/35, Inv. Nr. GE-482, Öl/Leinwand, 86 x 130 cm, **Abb. 305**) zeigt die Stadtkulisse mit der vorgelagerten Brücke in gleicher Ausrichtung wie die reproduzierte Vorlage für die Tafel 6 des radierten Konvoluts von de Neyt. Von diesem Gemälde dürfte Rubens später noch eine zweite Fassung ausgeführt haben: Paris, Louvre, Inv. Nr. 1801, Öl/Leinwand, 122 x 172 cm. – Vgl. auch: Vergara 1982, S. 57-63, Abb. 30-34.

In der Ausstellung „Places of Delight“ (Washington D.C., 1988) besprach man die Verbindung zwischen der flämischen Radierung (Tafel 7, **Kat. Nr. 189a**) und dem Gemälde von Rubens (Paris, Louvre, Inv. Nr. 1816) mit Abbildungen. Dabei wurde auch der zweite Fall von Rubens' motivischen Übernahmen in seine Malerei berücksichtigt. – Kat. Ausst. Washington 1988, S. 116-117, Abb. 106-109, 120, 12. – Zu der Frage, ob Rubens zumindest die zwei zitierten Kompositionen Campagnolas als Originale kannte oder sogar selbst besaß, siehe ergänzend: Sievers – Muehlig – Rich 2001, S. 42-43.

<sup>934</sup> Abzüge dieser Druckgraphiken finden sich im British Museum (Inv. Nr. R,5.37 und R,5.34) und der Online Datenbank des Museums:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1436410&partId=1&searchText=Bolswert+Rubens+landscape&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1436410&partId=1&searchText=Bolswert+Rubens+landscape&page=1) ;

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1453886&partId=1&searchText=R.5.21&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1453886&partId=1&searchText=R.5.21&page=1)

<sup>935</sup> Zu dieser Folge von zwanzig „kleinen Landschaften“, die um 1638 datiert wird, siehe den Eintrag in der Online Datenbank des British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3190791&partId=1&searchText=R%2c5.21&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3190791&partId=1&searchText=R%2c5.21&page=1)

<sup>936</sup> Pierre Mariette II. (1634-1716) war der Sohn von Pierre Mariette I. (ca. 1603-1657), dem Gründer der Verlegerdynastie, und handelte und verlegte Druckgraphik in einem Ausmaß, das ihn zum größten seiner Zunft im 17. Jahrhundert machte. 1657 ließ er sich an der Adresse seines Vaters nieder (Rue St. Jacques à l'Espérance). Ein Jahr später, 1658 kaufte er das Haus „Colonnes d'Hercule“ in der Rue St. Jacques für sein Geschäft. Pierre Mariette II. war der Großvater vom großen Connaisseur Pierre-Jean Mariette (1694-1774), dessen Beobachtungen zu Tizian und Campagnola bereits mehrfach erwähnt wurden und auch im Kapitel *Quellen, Historiographie und Forschung* berücksichtigt sind; zu Pierre-Jean Mariette siehe außerdem das Kapitel *Campagnolas Landschaften in historischen Sammlungen: Eine Auswahl*. – Weitere Angaben zu Pierre Mariette II. (1634-1716) in der Datenbank der Fondation Custodia und dem Verzeichnis der Sammlermarken:

<http://82.95.108.205:91/cleanmark/detail.cfm/marque/8321>

<sup>937</sup> Im Verlagshaus von Pierre Mariette II. wurden allerdings nur ausgewählte Tafeln des radierten Landschaftskonvoluts nachgestochen. Zumindest dürften es gegenseitige Reproduktionen der Tafeln 6, 10, 21 und 23 gewesen sein. Abzüge dieser französischen Radierungen wurden gerne in Klebebänden mit der älteren italienischen Druckgraphik vermischt – beispielsweise in: Dresden, Kupferstich-Kabinett, Klebeband A 963,3 Tizian V, Inv. Nr. A 88977 (nach Tafel 10), A 88978 (nach Tafel 6), A 88979 (nach Tafel 21), A 88981 (nach Tafel 23); Wien, Albertina, Klebeband, Inv. Nr. HB 27.3 fol. 39-40, Nr. 363-366.

Erfindungen Tizians wiederzugeben; Campagnolas Name war von diesen Blättern längst verschwunden. Daran änderte sich auch nichts in den späteren Aufzeichnungen von Pierre-Jean Mariette für das *Abecedario*, das bekanntlich erst posthum veröffentlicht wurde. Dennoch stellte Mariette interessante Überlegungen zur 24-teiligen Serie an. Er war überzeugt, der flämische Künstler Lucas van Uden (1595-1672/73) wäre – trotz fehlender Angaben – für die Erfindung der „*très beaux paysages*“ verantwortlich gewesen, merkte jedoch an, dass Bolswert damit begonnen hatte, die Platten mit dem Grabstichel zu bearbeiten. Doch offenbar geschah dies nur mit der zweiten Platte, die – wie bereits oben festgestellt – tatsächlich in ihren „Farbwerten“ aus der Reihe tanzt; alle anderen bestimmte Mariette als reine Radierungen. Die technische Verwirrung, die Mariette stiftete, vollendet sich noch mit seiner abschließenden Feststellung, dass es Abdrucke von allen Platten gäbe, die mit dem Grabstichel bearbeitet wurden, und andere Abzüge vor dieser Bearbeitung.<sup>938</sup>

Aus heutiger Sicht ist die Zuschreibung an Lucas van Uden nicht uninteressant; es fehlt aber hier die letzte Gewissheit, weil der Radierer hinter der zeichnenden Hand der Vorlage überwiegend zurücktritt und dadurch stilistisch nicht gut greifbar ist. Fast eine Bestätigung lieferte Mariette mit der ausgefallenen These zu Bolswert, da sich ja die Tafel 2 in der Ausführung tatsächlich klar von den übrigen unterscheidet; allerdings lässt sich in diesem Druck keine Kombination aus Radierung und Kupferstich feststellen und von anderen Versionen, die möglicherweise ebenfalls einer dichteren Modellierungen mit dem Grabstichel unterzogen wurden, fehlt jede Spur.

Wenn Mariette Recht hatte, dann wären die heute erhaltenen Konvolute dieser Landschaften die ersten Zustände, die man möglicherweise mit einer erheblichen Überarbeitung durch Bolswert und seiner feiner Manier als Reproduktionsstecher veredeln lassen wollte. Lag der Grund für eine solche Unternehmung sogar im Umstand, dass Peter Paul Rubens die originalen Zeichnungen besaß, sie in einzelnen Motiven malerisch nützte und daher auch die radierte Landschaftsfolge insgesamt stärker dem rubens'schen Zeitgeschmack angepasst werden sollte?

### **Lucas van Uden (1595-1672/73)**

In zeitlicher Nähe zur Serie de Neyts und noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden vermutlich fünf Druckgraphiken des flämischen Künstlers Lucas van Uden, der als Landschaftsspezialist in der Rubens-Werkstatt tätig war und ein großes, meist monogrammiertes aber undatiertes Œuvre als Stecher hinterließ. Seine Drucke sind in der Regel

---

<sup>938</sup> Mariettes vollständiger Kommentar zum radierten Konvolut lautet wie folgt: „*Une suite de paysages, au nombre de vingt quatre différens, gravés par un anonyme, que l'on préjuge estre L. Van Uden; le celebre Bolswert avoit commencé à en retoucher les planches au burin, et il le faisoit avec grande intelligence, mais il n'y a jamais eu que la seconde planche de cette suite qui aye été terminée de cette sorte; toutes les autres sont seulement à l'eau forte; elles sont parfaitement bien dans le goût de l'auteur. – Aucune marque du graveur; je suis cependant comme assuré que c'est L. Van Uden. L'on trouve à la première feuille le nom du marchand: H. de Neyt excudit, et à la deuxième: Titianus invenit. Ce sont de très beaux paysages: au bas de chacun deux vers latins. – Il y a des épreuves de toutes les planches retouchées au burin, et d'autres avant que les planches eussent été ainsi retouchées.*“ – Mariette 1740-1770, S. 291-292, Nr. 27-38. – Chennevières-Montaignon 1851-1860, Bd. 5, S. 337-338.

relativ kleinformatig, Ausnahmen bilden allerdings die Blätter nach Rubens und Tizian. Zu dieser Gruppe gehören auch zwei Radierungen mit Ergänzungen in Kupferstichtechnik, die verbreitet als Paar geführt werden. Sie zeigen „Die Vorbereitung zur Flucht nach Ägypten“ (232 x 369 mm, Abb. 312, Kat. Nr. 170a) und eine „Landschaft mit dem barmherzigen Samariter, der den Reisenden in eine Herberge bringt“ (242 x 367 mm, Abb. 313).<sup>939</sup> Beide Darstellungen stach van Uden für den Antwerpener Verleger Frans van den Wyngaerde (1614-1670), in der Annahme, es handle sich um Erfindungen Tizians (in beiden Platten unten bezeichnet mit: *"Tutianus inuentor / L. V. Vden fe. Franc. vanden Wyngaerde ex."*).

Spätestens seit Walker (1941) ist bekannt, dass die Vorlage für die Szene mit der Heiligen Familie auf Domenico Campagnola zurückgeht, sich heute als gegenseitige Zeichnung in der Londoner Courtauld Gallery erhalten hat (Inv. Nr. D.1952.RW.2099, Kat. Nr. 170) und ehemals Sir Peter Lely gehörte. Zur Darstellung mit dem barmherzigen Samariter dürfte die Zeichnung zwar verloren sein; doch auch hier sprechen neben dem Format und den wiedergegebenen graphischen Merkmalen ebenso die Bildanlage mit der seitlichen Herbergsarchitektur, dem Vordergrundterrain und den Motiven des Landschaftsausblicks für Campagnolas Invention. Ab dem fünften Jahrzehnt ist er nicht sonderlich an einer Figurenszene innerhalb der Landschaften interessiert; die vorliegenden Kompositionen lassen sich noch am besten mit den Blättern zum Gleichnis des armen Lazarus und dem reichen Mann vergleichen; die Zeichnungen wurden von Bertelli nachgestochen und entstanden vermutlich etwas später (Abb. 258, 259).<sup>940</sup>

Dieses druckgraphische Paar blieb im 18. Jahrhundert Pierre-Jean Mariette nicht verborgen. Er berücksichtigte es zwar nicht im *Abecedario*, schloss sich aber in seinem Manuskript der alten Tizian-Zuschreibung an und vermutete noch einen zweiten flämischen Stecher, der die Platten nachträglich mit dem Grabstichel bearbeitet hätte.<sup>941</sup> Somit führte auch Bartsch (Bd. 5, 1805) die beiden Radierungen unter Lucas van Uden, doch der Erfinder der Vorlagen wurde nicht angezweifelt.<sup>942</sup> Später beließ es auch Karl Ruland in seinem „Versuch eines Verzeichnisses“<sup>943</sup> bei einer einfachen Erwähnung der Werke – ohne weitere Kommentierung oder Hinterfragung der Autorschaft.

<sup>939</sup> Bartsch 1802-1821, Bd. 5, S. 49-50, Nr. 54, 55. – Hollstein 1986, S. 229, Nr. 1, m. Abb. u. S. 231, Nr. 4, m. Abb. – Als Paar finden sich die beiden Radierungen in London (British Museum, Inv. Nr. S.2871 u. S. 2872, sowie jeweils zwei weitere Abzüge der Darstellungen: Inv. Nr. 1868,0612.1405; 1950,0211.182 u. X,1.97; 1951,0407.92.), München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 146493 u. 146414) und Wien (Albertina, Inv. Nr. HB 27.3, fol. 26, Nr. 327 u. 328). Mehrere Exemplare gibt es auch in Amsterdam (Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-H-1287; RP-P-1879-A-3229; RP-P-H-OB-12.890). Verbreitet findet sich nur eine der beiden Druckgraphiken in den Sammlungen: Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. R2127).

Zwei der Radierungen aus London sind in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3106238&partId=1&searchText=Lucas+van+Uden+&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3106238&partId=1&searchText=Lucas+van+Uden+&page=1) ;

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3106216&partId=1&searchText=Lucas+van+Uden+&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3106216&partId=1&searchText=Lucas+van+Uden+&page=2)

<sup>940</sup> Zu dieser Stichserie von Luca Bertelli hat sich nur noch eine Vorlage Campagnolas erhalten. Die Zeichnung befindet sich heute in der New Yorker Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. IV, 64), **Kat. Nr. 171**. – Siehe dazu den Abschnitt zu Luca Bertelli in diesem Kapitel.

<sup>941</sup> Mariette 1740-1770, S. 291, Nr. 26.

<sup>942</sup> Bartsch gruppierte die beiden Druckgraphiken mit anderen im Abschnitt „*De Lucas van Uden d'après le Titien*“. – Bartsch 1802-1821, Bd. 5, S. 49-50, Nr. 54, 55.

<sup>943</sup> Crowe – Cavalcaselle 1877, Bd. 2, S. 823-824.

Neben diesem Paar radierte van Uden noch die drei sogenannten „Kleinen Landschaften“, die ebenfalls Tizian zugeordnet und bei Frans van den Wyngaerde gedruckt wurden. Das Trio zeigt „Ruinen in einer Landschaft“ (Abb. 314, Kat. Nr. 126a) eine „Landschaft mit der Versuchung Christi auf der Kuppel eines Tempels vor phantastischer Stadtkulisse“ (Abb. 315, Kat. Nr. 142b) und eine „Überschaulandschaft mit Reiterzug und Häusern bei einem Fluss“ (Abb. 317).<sup>944</sup> Sie sind mit einem Durchschnittsmaß von circa 88 x 130 mm tatsächlich recht klein – was aber für van Uden typisch ist – und nur in einem Fall vollständig bezeichnet<sup>945</sup>, wie es schon bei den vorangegangenen großen Blättern zu beobachten war. Zudem ist die Folge heute in den Sammlungen<sup>946</sup> selten komplett zu finden und die „Versuchung Christi“ meistens nur in Form einer gegenseitigen Kopie erhalten (Abb. 316), die van Uden, van den Wyngaerde und Tizian nennt und möglicherweise zahlreicher gedruckt wurde; ihre druckgraphische Vorlage (Abb. 315) ist dagegen ein Rarissimum, das nur im unbezeichneten Zustand bekannt ist.<sup>947</sup>

Im Rahmen des vorliegenden Werkverzeichnisses ließen sich auch für diese verkleinerten Reproduktionen zumindest zwei Originale im zeichnerischen Œuvre von Domenico Campagnola finden. Der „Ruinenlandschaft“ dürfte ein flüssig ausgeführtes Blatt gegenseitig zu Grunde liegen, das sich früher in der Sammlung von Sir Robert Mond befand und mittlerweile verschollen ist (Kat. Nr. 126). Jedoch änderte van Uden seinen linken Geländevordergrund und ergänzte ihn mit einer Hirtenstaffage. Auch im Fall der „Versuchung Christi“ (Abb. 315) stammt der „Entwurf“ von Campagnola. Es ist eine recht komplette Zeichnung aus dem Auktionshandel (London, Christie's, 09.12.1982, Nr. 148, Kat. Nr. 142), die wohl um 1550 oder etwas später zu datieren ist.<sup>948</sup> Außerdem reicht ihre Provenienz bis zu Sir Peter Lely zurück, der bekanntlich etliche sorgfältig gezeichnete Blätter Campagnolas erworben hatte. Diese Landschaftsschilderung hat einen besonderen transalpinen Charakter – umso mehr erstaunt die Tizian-Zuordnung des flämischen Verlegers und Stechers.

Selbst bei der dritten kleinen Radierung der Folge (Abb. 317) lässt sich die Vorlage mit einiger Sicherheit bei Campagnola vermuten. Für die kompositorischen, motivischen und graphischen Vergleiche mit den zugeschriebenen Zeichnungen des Künstlers bietet die Radierung griffige Anhaltspunkte. Die Überschaulandschaft entspricht in ihrem Aufbau Campagnolas Entwicklung ab circa 1540; besonders niederländische Qualitäten wie im vorliegenden Fall sind auch in der perfektionierten „Landschaft mit großem Gewässer, Hafenstädten, Schiffen und reitender Kriegerschar“ aus Kansas-City (Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12, Kat. Nr. 249) zu

<sup>944</sup> Bartsch 1802-1821, Bd. 5, S. 47-49, Nr. 51-53. – Hollstein 1986, S. 254-255, Nr. 38-40, m. Abb.

<sup>945</sup> Die Bezeichnung „*LVV. / Titianus inu.*“ (links) und „*Franc. vanden Wyngaerde exc.*“ (rechts) findet sich in der Platte für die „Ruinenlandschaft“. – Hollstein 1986, S. 254, Nr. 38.

<sup>946</sup> In der Wiener Albertina ist van Udens Folge komplett vorhanden. In anderen Sammlungen ist das Trio oft nur mit der Kopie der „Versuchung Christi“ zu finden: Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-1879-A-3693; RP-P-1879-A-3694, RP-P-1878-A-2854; London, British Museum, Inv. Nr. S.2868, S.2869, S.2870; Zürich, ETH, Graphische Sammlung, Inv. Nr. D 6521, 6522, D 6523.

<sup>947</sup> Hollstein nennt Cambridge und Wien für die originale Radierung van Udens in diesem Trio. Bartsch hielt diesen Druck dagegen noch für die Kopie. – Bartsch 1802-1821, Bd. 5, S. 47-48, Nr. 52. – Hollstein 1986, S. 255, Nr. 39, m. Abb.

<sup>948</sup> Von diesem Blatt existiert eine recht genaue aber schlecht erhaltene Kopie in Rom (Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. Nr. F.C. 125510, **Kat. Nr. 142a** u. **Kat Nr. X-159**).

beobachten, die vermutlich um 1550 entstand. Die mehr oder weniger kleine Reiterstaffage ist häufig in Campagnolas Landschaften zu finden und wurde von ihm immer wieder in den Bewegungsmotiven und in der Anzahl variiert.<sup>949</sup> Besonders interessant ist schließlich das Detail des linken Bauernhofs mit dem Brunnen und dem geflochtenen Zaun. Diese Schilderung charakterisiert auch manche seiner späteren Kompositionen (Kat. Nr. 158, 172, 188).<sup>950</sup>

Die graphischen Merkmale der kleinen Radierung lassen hingegen nur vage den zeichnerischen Stil vermuten, gleichwohl ist eine gewisse Durchleuchtung des Terrains und ein Kontrastieren verschatteter Partien zu erkennen, was grundsätzlich auch für Campagnolas routiniertes Strichbild zutrifft.

Eine weitere Bestätigung für seine Autorschaft liefert auch eine bisher unbekanntes Rötelzeichnung aus einem Klebeband des Musée des Beaux-Arts von Dijon (Inv. Nr. Alb. TH A 27 f° 74), die einem französischen Meister des 18. Jahrhunderts oder sogar Antoine Watteau zuzuordnen ist. (Abb. 318, 350).<sup>951</sup> Das Blatt (205 x 303 mm) ist wesentlich größer als die flämische Radierung, dürfte aber zumindest am unteren und rechten Rand beschnitten sein. Es zeigt dieselbe Landschaft wie im Stich, lässt aber sämtliche Staffagefiguren jenseits des angedeuteten Vordergrundhügels vermissen und besaß wahrscheinlich ursprünglich einen weiteren Ausschnitt. Die Linienführung der Rötelkreide ist streckenweise recht genau und flüssig, fasst aber auch die Binnenzeichnung einiger Geländeabschnitte stärker zusammen. Gemeinsam mit den Architektur- und Vegetationsdetails lässt sich diese französische Kopie vielleicht sogar Antoine Watteau zuschreiben, der etliche venezianische Landschaftszeichnungen Campagnolas kopierte (Abb. 347, Kat. Nr. 158a).<sup>952</sup> Problematisch ist allerdings die Tatsache, dass sich die Rötelzeichnung gleichseitig zur Radierung verhält. Hat der Zeichner im Kopieren tatsächlich das kleine Format von 88 x 133 mm auf ein Maß vergrößert, das ohne Beschneidung fast einer Landschaft Campagnolas entspricht? Naheliegender wäre aber auch die Annahme, dass der Kopist eine zeichnerische Vorlage nutzte, die das verlorene Original bereits spiegelverkehrt wiedergab.

In Kenntnis des Campagnola-Œuvres nach 1540 lässt sich also feststellen, dass alle fünf vorgestellten Radierungen von Lucas van Uden auf zeichnerische Bildlösungen des Landschaftsspezialisten zurückgehen, die sich heute noch teilweise erhalten haben. Nachdem van Uden die Vorlagen relativ präzise und stark verkleinert nachgestochen hat, dürfte ihm

---

<sup>949</sup> Exemplarisch zeigt sich dieses Motiv ebenfalls in der Überschaulandschaft aus Kansas City (The Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12), **Kat. Nr. 249**.

<sup>950</sup> Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 370, (**Kat. Nr. 172**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4781 (**Kat. Nr. 158**); Moskau, Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin, Inv. Nr. R-6485 (**Kat. Nr. 188**).

<sup>951</sup> Mein Dank gilt Dominique Bardin-Bontemps (Documentaliste, Musée des Beaux-Arts, Dijon) und Matthieu Gilles (Directeur de Département, Direction Générale) für die zur Verfügung gestellten Angaben zum Werk und die digitale Neuaufnahme (November 2015).

<sup>952</sup> Während der Entstehung des vorliegenden Werkverzeichnisses legte mir die Galerie de Bayser (Paris) 2011 eine Rötelzeichnung (371 x 488 mm) von Antoine Watteau vor, die ich als Kopie nach einer Zeichnung Campagnolas aus dem Louvre (Inv. Nr. 4781, **Kat. Nr. 158**) bestimmen konnte. Das Blatt befindet sich heute in einer New Yorker Privatsammlung und wird von Perrin Stein (Metropolitan Museum of Art, New York, Curator, Department of Drawings and Prints, French drawings and prints before 1800) in der näheren Zukunft veröffentlicht. – Mein Dank gilt Perrin Stein für die Einsichtnahme ihrer noch unpublizierten Katalognummer zum Werk.

jeweils das Original für die druckgraphische Übertragung zugänglich gewesen sein. Daher stellt sich wie bei der Serie von Herman de Neyt die Frage, ob Campagnolas Federzeichnungen zu dieser Zeit aus einer oder mehreren Sammlungen in Antwerpen stammten. Möglicherweise spielten auch hier Walter van der Voort oder sogar Peter Paul Rubens eine Rolle bei der frühen Provenienz – dies bleibt aber Spekulation. Nachdem von dem großen Paar und den drei kleinen Landschaften jeweils eine Vorlage im Besitz von Sir Peter Lely war, erscheint es wenig plausibel, dass van Udens Reproduktionen erst nach Lelys Ankunft in London um 1641 entstanden wären. Zumindest könnte man davon ausgehen, dass die Originalzeichnungen Campagnolas auf eine flämische Provenienz vor circa 1650 zurückgehen, da ab diesem Zeitpunkt eine äußerst intensive Ankaufspolitik Lelys angenommen wird.<sup>953</sup> Die von Frans van den Wyngaerde verlegten Druckgraphiken ließen sich damit ungefähr zwischen 1630 und 1650 datieren und wären in der flämischen Tizian-Rezeption fast eine Parallelerscheinung zur Serie de Neyts, die spätestens 1642 erschien.

Die Folge der „Kleinen Landschaften“ blieb von Mariette unkommentiert; weder in seinem Manuskript noch im gedruckten *Abecedario* finden sich dafür Angaben, obwohl die Radierungen mit eindeutigen Tizian-Bezeichnungen an sich leicht zu verzeichnen gewesen wären und Mariette bereits das große Paar van Udens berücksichtigt hatte. Dies erstaunt umso mehr, weil er sehr wahrscheinlich etliche Druckgraphiken van Udens und speziell dessen Landschaftsstiche besessen haben dürfte.<sup>954</sup>

Abschließend muss es daher genügen, einen Blick auf Bartschs Verzeichnis (Bd. 5, 1805) zu werfen, wo sich selbstverständlich die irreführende Tizian-Zuordnung fortsetzte.<sup>955</sup> Diese übernahm später auch Ruland (Crowe – Cavalcaselle 1877)<sup>956</sup> und selbst im Hollstein-Band zu Lucas van Uden aus jüngerer Zeit ist keine kritische Hinterfragung des großen Namens zu erkennen.<sup>957</sup>

---

<sup>953</sup> Vgl. die Überlegungen zur Lely-Provenienz der Zeichnung aus Northampton (Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3, **Kat. Nr. 174**), die in der Serie von de Neyt nachgestochen wurde. – Sievers-Muehlig-Rich 2001, S. 43, Anm. 2. – Außerdem: Dethloff 2011, S. 35-43, 142-146.

<sup>954</sup> Im Verkaufskatalog der Sammlung Mariette findet sich ein Los, das in diesem Kontext relevant sein dürfte: „*Vingt-quatre Paysages à l'eau-forte, par L. van Uden, dont plusieurs d'après le Titien & P.P. Rubens.*“ – Basan 1775, S. 308, Nr. 681.

<sup>955</sup> Bartsch 1802-1821, Bd. 5, S. 47-49, Nr. 51-53.

<sup>956</sup> Crowe – Cavalcaselle 1877, Bd. 2, S. 824.

<sup>957</sup> Hollstein 1986, S. 254-255, Nr. 38-40, m. Abb.

## **Der „Recueil Jabach“ (ca. 1666-1695 und 1754) – Eine Stichsammlung zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert**

Großen Einfluss auf die Tizian-Campagnola-Rezeption in Frankreich – und darüber hinaus – dürfte der „Recueil Jabach“ gehabt haben, eine der umfassendsten reproduktionsgraphischen Unternehmungen überhaupt, die zwar vom Sammler Everhard Jabach (1618-1695)<sup>958</sup> um 1666 initiiert, jedoch erst 1754 als offizielle Ausgabe verlegt wurde.<sup>959</sup>

Der überaus wohlhabende Bankier Jabach stammte aus Köln und kam 1638 nach Paris, wo er – mit Besessenheit und viel Geld – neben Gemälden, Skulpturen und anderen Kunstobjekten, die aus seiner oder früherer Zeit stammten, auch tausende von Zeichnungen der herausragendsten europäischen Künstler sammelte. Aufgrund der Qualität seiner Sammlung und bedingt durch seine Stellung im Dienste des französischen Finanzministers Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) ließ er ab den 1650er Jahren einige seiner malerischen Werke druckgraphisch reproduzieren und verkaufte bereits 1662 rund 100 Gemälde an den jungen „Sonnenkönig“, König Ludwig XIV. (1638-1715).<sup>960</sup> Wenige Jahre später entschloss sich Jabach, seine Zeichnungen in einer großen Auswahl nachstechen zu lassen.<sup>961</sup> Dafür diente ihm als zeitnahe Vorbild Lord Thomas Howard, 21<sup>st</sup> Earl of Arundel (1585-1646), der schon im fünften Jahrzehnt von Wenzel Hollar (1607-

<sup>958</sup> Zur Biographie Jabachs: Voß 1979, S. 1-43. – Skliar-Piguet 1996, S. 814-815 (mit weiterer Literatur).

<sup>959</sup> Der „Recueil Jabach“ (1754) ist in zwei Alben in den Online Datenbanken der Bibliothèque nationale de France (Département Estampes et Photographie, AA-17-FOL) und des Getty Research Institute (Prints Collection, Inv. Nr. 2001.PR.32\*) zugänglich:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85969260> ; <http://hdl.handle.net/10020/2001pr32>

Die Reproduktionen sind in beiden Alben in unterschiedlicher Reihenfolge gebunden. Das Exemplar in der Getty-Sammlung besitzt das gedruckte Titelblatt (**Abb. 319**) und die radierten Tafeln sind nach ihrer numerisch-alphabetischen Bezeichnung ansteigend gereiht. Das Album in der Bibliothèque nationale de France zeigt nur einen geschriebenen Titel (**Abb. 320**) und die Stichtafeln in einer nicht systematischen Reihenfolge. Ein zweites Exemplar in der Bibliothèque nationale de France (EST-420) ist in der heute gültigen Ordnung gebunden worden, die im vorliegenden Kapitel erläutert wird. Dies trifft auch für ein zweites Exemplar zu, das die Bibliothèque de l'INHA (collections Jacques-Doucet, Inv. Nr. Fol Est 320) in Paris bewahrt.

Weitere Ausgaben befinden sich heute in New York (Thomas J. Watson Library, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 103.4P21 B472 F), Amsterdam (Rijksmuseum, Bibliothek, Inv. Nr. 13 A 25), Venedig, Frankfurt oder Stockholm. Ergänzend seien noch folgende Exemplare angeführt: Mailand, Castello Sforzesco, Sammlung Achille Bertarelli Inv. Nr. Vol. CC 174; siehe dazu den Aufsatz: Bellini 2012, S. 13-36. – sowie ebenfalls ein in Leder gebundenes Album in London (British Museum, siehe Informationen unter: Inv. Nr. 1922,0501.1):

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3071935&partId=1&museumno=1922,0501.1&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3071935&partId=1&museumno=1922,0501.1&page=1)

Es existiert außerdem eine fast komplette Reihe loser Einzelblätter (278 Stück) in der graphischen Sammlung der Courtauld Gallery in London (Print Room, Inv. Nr. G.1990.WL.7000), die bisher wenig beachtet wurde.

Zur Entstehung dieses außergewöhnlichen Stichkonvoluts verfasste Raimbault einen wichtigen Aufsatz: Raimbault 2010, S. 49-63, Anhang: S. 268-287. – Zum „Recueil Jabach“ allgemein und einigen seiner Druckgraphiken siehe außerdem: Mariette 1740-1770, S. 292-294. – Heineken 1771, S. 104-106. – Robert-Dumesnil 1835-1871, Bd. III (1838), S. 113-181 (Jean Pesne), Bd. IV (1839), S. 190-198 (Jacques Rousseau), Bd. VI (1842), S. 254-284 (Claude Massé), Bd. VI, S. 285-319 (Michel Corneille d.J.), Bd. VI, S. 320-345 (Jean Baptiste Corneille). – Weigel 1865, S. 50, Nr. 31. – Crowe-Cavalcaselle 1877, Bd. 2, (in Karl Rulands „Versuch eines Verzeichnisses“), S. 824, 825, 826, 827. – Chiari 1982, S. 13-14, 122-128, Nr. 115-126, S. 132-137, Nr. 137-146. – Bailey 1993. – Kat. Ausst. Atlanta 2006, S. 12-13. – Bellini 2012, S. 13-36. – Kat. Ausst. Los Angeles 2015, S. 175.

Sowie der Eintrag in der Online Datenbank der Fondation Custodia (Collection Frits Lugt):

<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/10304>

<sup>960</sup> Raimbault 2010, S. 49-50.

<sup>961</sup> Pierre-Jean Mariette kommentierte später diesen Entschluss wie folgt: „*Ce fut Monsieur Jabach célèbre curieux de France qui fit faire toutes ces planches vers l'an 1666 d'après les desseins originaux qu'il possédait & qui sont passés depuis dans le cabinet du Roy de M. Crozat, etc.*“ – Mariette 1740-1770 (2), Bd. 2, fol. 141. – ergänzend dazu: Mariette 1740-1770, S. 292. – Chennevières-Montaignon 1851-1860, Bd. 1, S. 323-324, Bd. 3, S. 1-2 u. Bd. 5, S. 338. – Raimbault 2010, S. 50, Anm. 16. – Kat. Ausst. Paris 2013, S. 182, unter Nr. 57b.

1677) Reproduktionen von einigen seiner Sammlungsbestände hatte anfertigen lassen.<sup>962</sup> Gleichzeitig verfolgte Jabach für seine Zeichnungen ein Ordnungssystem nach Schulen, das sich an Giorgio Vasaris *Libro* orientierte. Neu war allerdings Jabachs Bestreben, alle vorhandenen Blätter zu reproduzieren.<sup>963</sup> So wurden ab 1666 fünf junge Künstler beauftragt, die originalen Vorlagen nicht nur zu kopieren, sondern auch ihre druckgraphische und formtechnische Adaption durchzuführen. Die heute bekannten Stecher waren Jean Pesne (1623-1700), Jacques Rousseau (1630-1693), Claude Massé (1631-1670), sowie die Brüder Michel Corneille d. J. (1642-1708) und Jean Baptiste Corneille (1649-1695).<sup>964</sup> Innerhalb weniger Jahre reproduzierten sie 212 Zeichnungen aus der Sammlung Jabachs, der 1671 neuerlich einen Teil seiner Hauptwerke an den König verkaufte. Diese Transaktion in das *Cabinet du Roi* war insofern bemerkenswert, als damit der heutige Ruhm des Louvre wesentlich mitbegründet wurde: neben 101 Gemälden, 5.542 Zeichnungen, einigen kleineren Bronzen, einer Reihe von Diamanten und kostbaren Steinen bot Jabach dem König auch die bisher entstanden 212 Kupferplatten seines „Recueil“ an, für die er die exorbitante Summe von 15.300 *livres* verlangte.<sup>965</sup> Der König lehnte ab und verzichtete damit auf die Möglichkeit, etliche der erworbenen Zeichnungen sogleich reproduzieren zu können. Möglicherweise führte der hohe Preis und der Umstand, dass das druckgraphische Projekt unvollendet war zu dieser Entscheidung des Königs und dessen Berater.

Die Stecher trieben das Vorhaben zwar bis 1671 weiter voran, doch Jabachs erfolgloser Versuch, die Druckplatten an den König zu verkaufen, bedeuteten eine Zäsur innerhalb des Projekts. Bis zu Jabachs Tod 1695 entstanden nur noch 77 weitere Platten, was für keine besonders intensive Umsetzung des ursprünglich ehrgeizigen Plans spricht. Im Nachlass des verstorbenen Bankiers zählte man insgesamt zwar 286 Kupferplatten, doch ihre Schätzung belief sich nur auf 5.043 *livres*, also auf ungefähr ein Drittel des ersten Angebots von 1671.<sup>966</sup> Das Ergebnis war allgemein ernüchternd: die Produktion weiterer Druckplatten kam zum Erliegen und keine einzige Ausgabe des „Recueil“ wurde noch zu Lebzeiten Jabachs veröffentlicht. Seine Erben verkauften unter wenig durchschaubaren Umständen einige Gemälde, während der größte Teil bei ihnen blieb und die Zeichnungen unter ihnen aufgeteilt wurden. Auch die Druckplatten nach den Gemälden und den Zeichnungen fanden keine Käufer und verblieben bei den Erben.<sup>967</sup> Erst

<sup>962</sup> Borea 1991, S. 87-122. – Raimbault 2010, S. 50, Anm. 15. – Kat. Ausst. Paris 2013, S. 184.

<sup>963</sup> Mariette 1740-1770 (2), Bd. 2, fol. 141. – Raimbault 2010, S. 50.

<sup>964</sup> Einzelne kurze Porträts der Stecher verfasste Raimbault im Rahmen ihrer Studie zum „Recueil Jabach“. – Raimbault 2010, S. 50-52. – Eine Werkübersicht der jeweiligen Künstler findet sich bei: Robert-Dumesnil 1835-1871, Bd. III (1838), S. 113-181 (Jean Pesne), Bd. IV (1839), S. 190-198 (Jacques Rousseau), Bd. VI (1842), S. 254-284 (Claude Massé), Bd. VI, S. 285-319 (Michel Corneille d.J.), Bd. VI, S. 320-345 (Jean Baptiste Corneille).

<sup>965</sup> Kat. Ausst. Atlanta 2006, S. 13. – Raimbault 2010, S. 49, 52.

<sup>966</sup> Raimbault 2010, S. 52. – Kat. Ausst. Paris 2013, S. 182, unter Nr. 57b.

<sup>967</sup> Von den wenig geordneten Verkaufsbedingungen durch die Erben berichten Auszüge aus einer zeitgenössischen Korrespondenz zwischen Daniel Cronström (1655-1719) – dem Sekretär an der schwedischen Botschaft in Paris – und Nicodemus Tessin (1654-1728) – dem ersten Architekten des schwedischen Königs, der den königlichen Palast in Stockholm renovieren sollte. Für dieses Projekt hatte Cronström den Auftrag, in Paris Kunstwerke einzukaufen und Künstler zu suchen: „*J'aurais bien voulu vous envoyer la grandeur et les prix approximatifs des tableaux, mais il n'ont pas voulu les donner, non plus que quelque liste de gravures sur cuivre, ce refus étant dû à leur grand nombre.*“ (Eigene

Jahrzehnte nach Jabachs Tod und nachdem einer seiner Enkel, Gérard-Michel Jabach<sup>968</sup>, der aus Livorno stammte, am 26. Mai 1751 verstarb, versteigerte man den Rest der Zeichnungssammlung bei einer Auktion im Oktober 1753 in Amsterdam.<sup>969</sup> Dabei erwarb der Verleger François Joullain (1697-1778) die Kupferplatten des „Recueil“, den er schließlich 1754 mit folgendem Titelblatt herausgab: *„RECUEIL / De 283 Estampes Gravées à l'Eau forte par les plus habiles / Peintres du tems, / d'après / les Desseins des Grands Maitres, / que possedoit autrefois M.Jabach, / Et qui depuis ont passé / AU CABINET DU ROY / A PARIS / Chez Joullain, Quay de la Megisserie, à la Ville de Rome, 1754.“* (Abb. 319); dafür ließ Joullain vermutlich auch die Nummern- und Buchstabenfolge nach Jabachs Ordnungssystem und die Bezeichnungen für Stecher und Inventor in den Platten anbringen.<sup>970</sup> Als Joullains Frau 1762 starb, führte man das noch vorhandene Material wie folgt an: *„Item deux cent quatre vingt trois paysages d'après Carrache, Parmesan, Campagnol, six suites complettes et non complettes prisé le tout sept cens livres“.*<sup>971</sup>

Der enorme Preisverfall von den ursprünglich verlangten 15.300 zu den geschätzten 5.043 livres am Ende des 17. Jahrhunderts auf nun insgesamt 700 livres setzte sich noch weiter fort. Denn nach Joullains Tod 1778 taxierte man diese Gegenstände auf nur mehr 550 livres. Vermutlich wurden die Kupferplatten nicht nach ihrem künstlerischen Wert sondern nach dem Metallgewicht verkauft. Zu weiteren Abzügen oder einer neuen Auflage kam es nicht mehr. Bei der Auktion Joullains im Mai 1779 führte man vermutlich das letzte vollständige Exemplar an. In den Schriften des Sohnes François-Charles Joullain (ca. 1734-1790), der selbst Verleger und Händler war, finden der „Recueil Jabach“ oder seine Kupferplatten schließlich keine Erwähnung mehr.<sup>972</sup>

---

Übersetzung: *„Ich hätte Ihnen gern die großartigen Bilder und ihren ungefähren Preis geschickt, aber sie wollten sie mir nicht geben, auch keine Liste der Kupferplatten.“* – Weigert 1964, S. 109-110: Brief vom 2./12. März 1696.

*„Autrement, je crois qu'il faudra s'arrester aux tailles douces, s'il y en a qui n'ont point parus jusques à présent, mesme ces dessins (...)“* (Eigene Übersetzung: *„Ich glaube, man sollte sich an die Kupferstiche halten, von denen manche bisher nicht bekannt waren, auch nicht die Zeichnungen.“*) – Weigert 1964, S. 113: Brief vom 31. März 1696.

*„A l'égard des estampes, ils m'en ont fait voir que leur père a fait graver sur des desseins des Carraches qui sont la plupart des paysages et des veues meslées de figures, cela est d'un bon gout de dessein mais la graveure est à la manière italienne, c'est à dire peu terminée et proprement rien que le trait. Ils en ont grand nombre qu'il a fait graver d'après d'autres desseins de grands maistres italiens ou soit disant tels, mais ils disent attendre du noir d'Allemagne pour en faire tirer des épreuves; pour moy, je crois qu'ils attendent que le temps devienne meilleur pour les débiter. (...)“*

(Eigene Übersetzung: *„Bei den Stichen haben die Erben mir gezeigt, was der Vater nach den Zeichnungen der Carracci radieren ließ, die überwiegend Landschaften und unterschiedliche Ansichten mit Figuren sind; das zeugt von gutem Geschmack für die Zeichnung, doch die Radierung ist in der italienischen Manier gehalten, wenig ausgearbeitet und eher skizzenhaft. Er besitzt eine große Anzahl von Radierungen die nach anderen Zeichnungen großer italienischer Meister oder angeblich solcher; sie warten aber auf schwarze Farbe aus Deutschland, um Abzüge anfertigen zu können. Für mich sieht es so aus, als ob sie auf bessere Zeiten warten, um sie teurer zu verkaufen. (...)“* – Weigert 1964, S. 146: Brief vom 10./20. September 1696. – Raimbault 2010, S. 56-57. – Kat. Ausst. Paris 2013, S. 182, unter Nr. 57b.

<sup>968</sup> Gérard-Michel Jabach war selbst Sammler und befreundet mit Pierre-Jean Mariette und Anton M. Zanetti. – Py 2001, S. 19-20.

<sup>969</sup> Der Auktionskatalog vom 10. Oktober 1753 bewahrt die Bibliothek des Rijksmuseums im Amsterdam. Er wurde transkribiert bei: Py 2001, S. 289-303.

<sup>970</sup> Raimbault 2010, S. 57. – Kat. Ausst. Paris 2013, S. 182, unter Nr. 57b.

<sup>971</sup> Raimbault 2010, S. 57, Anm. 84.

<sup>972</sup> Ebenda, S. 57, Anm. 86, 87.

Joullains Druck von 1754 ist die einzige offizielle Ausgabe des „Recueil Jabach“, die sich heute in unterschiedlicher Zusammenstellung erhalten hat. Das Konvolut ist auch in der Literatur überwiegend mit 283 Stichen überliefert, obgleich es beim Tod des Sammlers noch 286 Radierungen umfasste.<sup>973</sup> Die ursprüngliche Reihung der Druckgraphiken richtete sich nach einem Inventarisierungsschema Jabachs. Es gab insgesamt 47 Mappen zu jeweils 6 Platten, die alphabetisch mit A bis F unterteilt waren; einzig die Mappe 43 bestand aus 10 Platten (A-K).<sup>974</sup> Diese Ordnungsnummern und die Bezeichnungen zum jeweiligen Stecher und Erfinder der Vorlagen fehlten jedoch gänzlich, solange Jabach das Projekt noch begleitete; erst mit Joullains Ausgabe war dieser ursprüngliche Zustand der Druckplatten „*avant la lettre*“ beendet.<sup>975</sup>

Die Klassifizierung der jeweiligen 6 Platten in Folgen dürfte sich an den Themen der Vorlagen orientiert haben, während die Namen der jungen Stecher innerhalb einer Mappe wechselten. Auch wenn die Einteilung nicht konsequent angewandt wurde, lassen sich inhaltliche Schwerpunkte erkennen: die Mappe 1 ist beispielsweise der Kindheit Jesu, die Mappe 3 Heiligendarstellungen, Mappe 4 Szenen aus dem AT und Mappe 5 mythologischen Fresken der Carracci gewidmet. In den Mappen 9 und 10 finden sich die Jahreszeitendarstellungen mit bäuerlichen Tätigkeiten, die unter Domenico Campagnola und Tizian liefen. Erst die späteren Mappen sind zahlreichen Landschaften – teilweise mit mythologischen und heiligen Personen – gewidmet und bestimmen den Gesamtcharakter des „Recueil Jabach“ als Zeugnis einer Sammlervorliebe für „elaborierte Landschaften“, die seit den Carracci hoch im Kurs standen.<sup>976</sup>

Die fünf dokumentierten Stecher waren nicht nur quantitativ sondern auch zeitmäßig unterschiedlich an der druckgraphischen Unternehmung beteiligt. Claude Massé war für 99 Stiche verantwortlich, starb jedoch bereits 1670; Michel Corneille führte 64 Blätter aus; auf den ältesten und erfahrensten Künstler, Jean Pesne fallen 54 Radierungen; Jean Bapiste Corneille schreibt man 45 Stiche zu, während Jacques Rousseau lediglich 11 Radierungen ausführte; darüber hinaus gibt es 13 Drucke in den späten Mappen 44-47, die gänzlich unbezeichnet blieben und sich stilistisch vom Rest der Sammlung unterscheiden.<sup>977</sup>

Für die Stecher galt es, die Zeichnungen von rund 17 mit „*delin*“ (= „gezeichnet von“) angegebenen Künstlern, vornehmlich aus der bolognesischen und venezianischen Schule zu reproduzieren. Angeführt wurde das Feld von Annibale Carracci, von dem man 86 Landschaften verzeichnete; die Darstellungen von Ludovico Carracci und Giovanni Francesco Grimaldi nahmen sich dagegen mit jeweils 7 Stück sehr gering aus; ausgeglichener erscheinen die Landschaftszuschreibungen an Tizian (26 Blätter) und Campagnola (25 Blätter).<sup>978</sup>

In der technischen Adaption der Originale waren für das Konvolut drei Formate vorgegeben: die größten Mappen (1-38) messen circa 27 x 40 cm; die restlichen späteren Mappen (39-47) sind

---

<sup>973</sup> Die Ausgabe mit 286 Stichen enthält dreimal zwei völlig identische Stiche. – Raimbault 2010, S. 52, 57-58.

<sup>974</sup> Raimbault 2010, S. 52. – Kat. Ausst. Paris 2013, S. 182, unter Nr. 57b.

<sup>975</sup> Raimbault 2010, S. 57. – Kat. Ausst. Paris 2013, S. 182, unter Nr. 57b.

<sup>976</sup> Raimbault 2010, S. 53.

<sup>977</sup> Ebenda 2010, S. 52.

<sup>978</sup> Raimbault 2010, S. 52-53. – Kat. Ausst. Paris 2013, S. 182, 184, unter Nr. 57b.

mit 27 x 22 cm und 20 x 15 cm deutlich kleiner. Außerdem waren für die Übertragung der Originale in diese Formate manche Kopien und Zwischenentwürfe notwendig, die teilweise auch zum verkauften Bestand von 1671 gehörten und zusammen mit den Originalen ins *Cabinet du Roi* gelangten.<sup>979</sup>

Für die ehrgeizige und mehrjährige druckgraphische Unternehmung wählte man die Technik der Radierung, weil sie dem Charakter der zeichnerischen Vorlagen am nächsten kommt und letztlich auch ein zügiges Arbeiten der Künstler ermöglichte. Während die Druckplatten in der ersten Hälfte des „Recueil“ mit sorgfältiger Nachahmung umgesetzt wurden, nimmt der schnelle Linienausdruck in den späteren Radierungen zu.<sup>980</sup> Dieser Charakter dürfte auch dem bereits zitierten Daniel Cronström aufgefallen sein, der ihn wie folgt beschrieb: „(...) *la graveure est à la manière italienne, c'est à dire peu terminée et proprement rien que le trait.*“<sup>981</sup>

Obwohl die Anzahl der Stecher überschaubar war und sie das Projekt – bis auf den früh verstorbenen Massé – wohl über 1670 hinaus begleiteten, gab es für die zahlreichen Reproduktionen offenbar zwischen ihnen keine besonderen Absprachen. Stattdessen ließ man sich für einige Blätter die gleichen Landschaftselemente aus und ergänzte die Darstellungen mit zusätzlichen Details; ebenso entstanden manche Stiche nach den gleichen Zeichnungen, blieben dabei identisch oder unterschieden sich etwas voneinander.<sup>982</sup> Außerdem wurde manches Original regelrecht in Einzelkompositionen zerlegt.<sup>983</sup> Auch wenn man sich auf die Tizian und Campagnola zugeschriebenen Reproduktionen von insgesamt 51 Stück beschränkt, lassen sich die angesprochenen Facetten des „Recueil Jabach“ gut veranschaulichen:

Die unter den beiden Künstlern geführten Tafeln befinden sich mit 39 Stück überwiegend in der ersten Hälfte der 47 Mappen (5, 9, 10, 11, 12, 15), die übrigen verteilen sich auf den Rest (25, 27, 28, 32, 37, 39, 40, 42). Von den 25 unter Campagnola geführten Tafeln fallen alleine 15 Radierungen auf die Jahreszeitenfolge (Monatsdarstellungen) mit den bäuerlichen Arbeiten, die sich heute noch mehrheitlich im Louvre befindet (Abb. 321, 322, 323, 324, 329).<sup>984</sup> Thematisch bilden sie homogene Blöcke in den Mappen 9 (9 A-F) und 10 (10 A-F); zwei Tafeln gelangten jedoch in die Mappe 11 (11 E, 11 F) und eine einzelne in die Mappe 12 (12 E). Es hat den Anschein als ob die inhaltliche Verbindung dieser Blätter mit dem Rest der stilistisch einheitlichen Gruppe nicht das wichtigste Kriterium für Jabach und seine Stecher war.

<sup>979</sup> Raimbault 2010, S. 53. – Siehe ergänzend den Abschnitt zu Everhard Jabach im Kapitel *Campagnolas Landschaften in historischen Sammlungen: Eine Auswahl*. – Als Beispiel vgl. **Kat. Nr. X-143**.

<sup>980</sup> Raimbault 2010, S. 53. – Vergleiche beispielsweise die unterschiedliche technische Sorgfalt in den Radierungen 3 A und 4 A (Michel Corneille nach Annibale Carracci) mit 35 C und 36 C (Claude Massé nach Annibale Carracci).

<sup>981</sup> Eigene Übersetzung: „(...) *die Radierung ist in der italienischen Manier gehalten, wenig ausgearbeitet und eher skizzenhaft.*“ – Weigert 1964, S. 146: Brief vom 10./20. September 1696.

<sup>982</sup> Raimbault führte etliche Beispiele für dieses Phänomen an. – Raimbault 2010, S. 53-55.

<sup>983</sup> Siehe nachfolgende Anm. 989.

<sup>984</sup> Für die Zuordnung der einzelnen Radierungen siehe die Auflistung im Anhang. Die Serie befindet sich heute mehrheitlich im Louvre (Inv. Nr. 4737-4752). Einzelne Blätter bewahren noch die Pierpont Morgan Library in New York (Inv. Nr. IV, 61 u. IV, 62, **Abb. 128, 129**) oder die Biblioteca Reale in Turin (Inv. Nr. 15927, **Abb. 130**). Zur bisherigen Einordnung der Folge: Santagiustina Poniz 1981, S. 65 u. Anm. 33-38.

Die Reproduktion einer Campagnola zugeschriebenen Zeichnung mit „Christus am Ölberg“ (5 F) fand in der Mappe 5 Platz, die aber mehrheitlich Fresken der Carracci gewidmet ist.<sup>985</sup> Den großen Anteil der Landschaften mit unterschiedlich prominenter Figurenstaffage gruppierte man in den Mappen 12 bis 15 sowie in einer dritten, reinen Campagnola-Mappe (37 A-F); weitere einzelne Reproduktionen (einschließlich einer einzigen unter Muziano) verteilen sich auf die Mappen 25 (25 E), 27 (27 C), 28 (28 D), 32 (32 C), 39 (39 A u. B), 40 (40 F) und 42 (42 D).<sup>986</sup>

Bei den Radierungen nach Campagnola eigneten sich oft die Originalmaße der Vorlage für die Übertragung in das größte Format der Kupferplatte (ca. 270 x 400 mm) ohne markante Änderungen; es finden sich aber auch Kompositionen, bei denen die Stecher entweder eine Verkleinerung oder Vergrößerung vornehmen mussten. Am deutlichsten zeigt sich diese technische Notwendigkeit bei den größten Zeichnungen, die sich von Campagnola erhalten haben.<sup>987</sup> Eine extreme Vergrößerung lässt sich hingegen im Fall der „Landschaft mit dem hl. Rochus“ (Louvre, Inv. Nr. 4783, Kat. Nr. 168) beobachten. Teilweise scheuten sich die Künstler auch nicht davor, die Originalvorlage in Einzelkompositionen zu zerlegen und diese in zwei Tafeln wiederzugeben. Dies ist sowohl bei der Jahreszeitenfolge zu bemerken (zum Beispiel: 9 F; 10 C, Abb. 324, 325, 326)<sup>988</sup> als auch bei einer großen selbstständigen Landschaft (Louvre, Inv. Nr. 5590, Kat. Nr. X-146), die man traditionell unter Tizian führte und die im vorliegenden Verzeichnis erstmals dem jungen Muziano gegeben wird. Die Komposition teilte man in zwei Hochformate (39 A; 39 B, Kat. Nr. X-146a u. b) und durch die variierenden Positionen der beiden Tafeln im gebundenen „Recueil“ wurde die Landschaft teilweise endgültig „zerrissen“.<sup>989</sup>

<sup>985</sup> Die Zeichnung (Inv. Nr. 4771) wurde bereits bei Jabach als Werk Campagnolas inventarisiert und gelangte 1671 in das *Cabinet du Roi*. Mariette notierte sie bereits mit derselben Zuschreibung in Verbindung mit der Reproduktion von Pesne: Mariette 1740-1770, S. 297.

Ein nahezu identisches Blatt – möglicherweise die erste Fassung der Komposition – tauchte im Auktionshandel auf: London, Christie's, 29.11.1983, Nr. 5 (Feder in Braun, 223 x 322 mm, bez.: „D. Campagnola“); dieses Blatt ist danach nochmals bei Rossella Gilli in Mailand greifbar (Katalog, *Disegni Antichi*, 1983, Nr. 5, m. Abb.)

<sup>986</sup> Für die Zuordnung der einzelnen Radierungen siehe die Auflistung im Anhang.

<sup>987</sup> Siehe folgende Blätter im Louvre: Inv. Nr. 4754, **Kat. Nr. 226**; Inv. Nr. 4762, **Kat. Nr. 225**; Inv. Nr. 4781, **Kat. Nr. 158**; Inv. Nr. 5550, **Kat. Nr. 233**)

<sup>988</sup> Einige Blätter der Folge zeigen mit Falten oder Schnitten unterteilte Kompositionen, von denen meist der Bereich mit der Himmelserscheinung nicht für den „Recueil“ verwendet wurde; möglicherweise entsprach sie motivisch nicht (mehr) dem Zeitgeschmack (zum Beispiel: Inv. Nr. 4749 (Tafel 9 A) oder Inv. Nr. 4741 (10 E)). Für die beiden Radierungen 9 F und 10 C diente die aus der Folge die Louvre-Zeichnung Inv. Nr. 4752 (258 x 536 mm) als Vorlage. Das Blatt des Originals lässt erkennen, dass die rechten Figurenszenen mit vertikalen Unterteilungen (Falten, Schnitt) von der linken Hälfte der Darstellung „getrennt“ wurden. Diese war offenbar nicht von künstlerischem Interesse für den Stecher Michel Corneille. In seinen Radierungen werden die beiden Figurenszenen aus der rechten Hälfte jeweils in eine neu geschaffene Landschaftsumgebung verpflanzt, in die noch die Baumotive des Originals variiert übernommen wurden. Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7070-Reunion-champetre-et-depart-a-la-chasse-au-faucon>

<sup>989</sup> Bei der Landschaftszeichnung (Louvre, Inv. Nr. 5590, **Kat. Nr. X-146**) verzichtete man auf die Anpassung der stattlichen Maße von 402 x 547 mm an das maximale Druckplattenmaß von circa 270 x 400 mm. Vielmehr erkannte man hier, dass sich die Darstellung für eine mittige Teilung, als zwei selbstständige Hochformate durchaus eignet. Dies dürfte auch erklären, warum das Original eine mittige vertikale Faltung erkennen lässt. – Siehe auch: Raimbault 2010, S. 54.

In einem der Albertina-Klebebände (Inv. Nr. HB 27.3, fol. 76, Nr. 429) wurden die beiden Radierungen (noch ohne Bezeichnungen!) zusammengefügt und auf eine Doppelseite montiert. Dadurch entsteht der Eindruck einer Druckgraphik von einer einzigen Platte. Im inneren Falz der Bindung lässt sich jedoch die Zusammenführung erkennen. Dadurch wird die stilistische Homogenität der beiden radierten Hälften ersichtlich, mit der zu bezweifeln

Allgemein enthielten die Mappen vereinzelt auch italienische Druckgraphiken, die es nachzusteichen galt. Dies dürfte für den anonymen Landschaftsholzschnitt mit Hirte bei einem großen Baum zutreffen (Abb. 328), der von Charles Massé mit einigen Abänderung im Hintergrund gegenseitig radiert wurde (18 B, Abb. 327).<sup>990</sup> Ähnlich verhält es sich mit einer weiteren seiner Reproduktionen (14 C, Abb. 174), deren Vorlage fälschlicherweise unter Tizian läuft. Dieser Stich gibt die seltene und mit „D·C.“ monogrammierte Radierung wieder, die im Unterkapitel *Späte druckgraphische Umsetzungen* des allgemeinen Textes Domenico Campagnola zugeschrieben wird.<sup>991</sup> Massé veränderte jedoch den Vordergrund der Komposition mit einem zentralen Baummotiv so schwerwiegend, dass man versucht ist, eine Zeichnung Campagnolas in enger Verbindung zu seiner experimentellen Radierung als Vorlage zu vermuten.

Dass die französischen Stecher für die druckgraphische Adaption der Zeichnungen immer wieder partielle oder komplette Kopien anfertigten mussten, ist auch für die Jahreszeitenfolge dokumentiert (Louvre, Inv. Nr. 4738, 4790, Abb. 329, 330).<sup>992</sup> Manche dieser Blätter gelangten auf anderen Kanälen in den Handel, wo sie in jüngerer Zeit auftauchten (Louvre, Inv. Nr. 4746; Amsterdam, Sotheby's, 08.11.2000, Nr. 9, Abb. 332, 333).<sup>993</sup> Einige ihrer Entwürfe und Kopien gehörten zusammen mit den Originalen zum Verkauf von 1671.<sup>994</sup> Wahrscheinlich ging man mit den Zeichnungen im Arbeitsprozess der Reproduktion manchmal nicht zimperlich um, denn manche der Jahreszeitenlandschaften sind vertikal gefaltet oder zerschnitten und wieder zusammengesetzt; dadurch wurde meistens die Himmelserscheinung in der Reproduktion ausgeklammert oder einzelne Szenen – wie bereits erwähnt – auf mehrere landschaftlich ergänzte Darstellungen aufgeteilt. Manche Landschaftszeichnungen aus anderen Mappen könnten bei der technischen Übertragung in ihrem Erscheinungsbild so stark beschädigt

---

ist, dass die Platten tatsächlich von zwei verschiedenen Stechern (Pesne, Massé) ausgeführt wurden. Wahrscheinlich irrte hier François Joullain mit seinen Bezeichnungen.

<sup>990</sup> Zu diesem Holzschnitt: Dreyer 1971, S. 45, Nr. 8, m. Abb. – Rosand–Muraro 1976, S. 156, Abb. III-6 u. III-7. – Graf–Mildenberger 2010, S. 92, Nr. 25, m. Farbabb. – Die Zuordnung dieses Holzschnitts zur Tafel 18 B des „Recueil Jabach“ ist bei Raimbault nicht verzeichnet. – Vgl. Raimbault 2010, S. 274.

<sup>991</sup> Die seltene monogrammierte Radierung (**Abb. 173**) lässt sich heute nicht im Louvre nachweisen und gehörte vielleicht ohnehin nicht zum Verkauf von 1671. Für die Radierung 14 C führte Raimbault keine Vorlage an. – Raimbault 2010, S. 275.

<sup>992</sup> Für die Radierung 12 E (**Abb. 331**) diente die Zeichnung Inv. Nr. 4738 als Vorlage, die angesichts der druckgraphischen Wiedergabe ursprünglich wohl eine größere Komposition zeigte. Für die Adaption oder allgemein im Auftrag Jabachs entstand eine Kopie (Inv. Nr. 4790) nach dem Original, die gemeinsam zum verkauften Bestand von 1671 gehörten. Beide Blätter sind in der Online Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7056-Quatre-femmes-et-un-homme-autour-dun-arbre-ou-vole-un-essain-dabeilles> ;

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/5/7108-Quatre-femmes-et-un-homme-autour-dun-arbre-ou-vole-un-essain-dabeilles>

<sup>993</sup> Für die Radierung 9 E diente die Zeichnung Inv. Nr. 4746 (250 x 308 mm) als Vorlage, die in der druckgraphischen Wiedergabe landschaftlich erweitert wurde und zum Verkauf von 1671 gehörte. Für die Adaption oder allgemein im Auftrag Jabachs entstand sehr wahrscheinlich eine Kopie (232 x 300 mm), die offenbar nicht in das *Cabinet du Roi* gelangte und in jüngerer Zeit als „Kreis des Pauwels Franck, gen. Paolo Fiammingo“ versteigert wurde. – Auktionskatalog, Sotheby's Amsterdam, *Old Master Drawings*, 08.11.2000, S. 11, Nr. 9, m. Abb. – Ergänzend: Raimbault 2010, S. 272 (dort mit älterer Auktionsangabe für die Kopie: London, Sotheby's, 27.03.1979, Nr. 126).

<sup>994</sup> Beispielsweise die Zeichnung Inv. Nr. 5530 (**Kat. Nr. 50**), die in der Radierung 37 F wiedergegeben wird. Für die druckgraphische Adaption oder erst nach dem Stich entstand eine Rötelseichnung (Inv. Nr. 5578, **Kat. Nr. 50a** u. **Kat. Nr. X-143**), die wie das Original 1671 für das *Cabinet du Roi* angekauft wurde.

worden sein, dass man sie heute kaum mehr „lesen“ kann (Louvre, Inv. Nr. 4754, 4762, Kat. Nr. 226, 225) und sich an der druckgraphischen Wiedergabe orientieren muss. Wiederum andere der originalen Vorlagen gingen vielleicht sogar verloren, bevor sie an den französischen König verkauft werden konnten.<sup>995</sup>

Angesichts des beachtlichen technischen Aufwands für den „Recueil“, war die Arbeitsteilung zwischen den fünf Stechern nicht wirklich schlüssig fixiert; auch wurden sie von Jabach offenbar nicht genau „beaufsichtigt“. Daher fällt es schwer, die genaue Intention und den Zweck dieser unglücklichen Unternehmung zu benennen. Zunächst dürfte die Idee eines Katalogs nach Jabachs zeichnerischen Sammlungsbeständen die bereits vorausgegangenen Reproduktionen einiger seiner Gemälde ergänzt haben. Doch nachdem das Projekt innerhalb von circa fünf Jahren offenbar forciert worden war und 1671 immerhin 212 Druckplatten umfasste, gehörte es vor allem zu Jabachs Verkaufsstrategie gegenüber dem französischen König und seinen Beratern. Darüber hinaus entsprach es vermutlich auch seinem christlichen Selbstverständnis, sich, bei allem Reichtum und erlesenem Geschmack, von materiellen Schätzen auch wieder zu trennen – verbunden mit dem Bedürfnis, seinen Ruhm als Sammler in einem „Bildband“ festzuhalten. Oder war dies nur eine Facette des Kalküls im Zuge der Preisverhandlungen mit dem König?

Man könnte freilich auch annehmen, Jabach verfolgte das druckgraphische Projekt, um die Kunstwerke in Form einer Reproduktion zugänglich zu machen und damit die Originale in einem gewissen Maß zu kommerzialisieren. Zu diesem Zweck entstanden auch die zeichnerischen Kopien nach den italienischen Blättern, die er ebenfalls in sein Klassifizierungssystem einordnete und weiterverkaufte.

Abschließend ist auch zu berücksichtigen, dass Jabach der breiten Öffentlichkeit nicht nur eine Fülle von künstlerisch hochwertigen druckgraphischen Vorlagen für Landschaftsdarstellungen präsentieren wollte – die nicht unbedingt die Hauptwerke seines Besitzes wiedergaben – sondern er dürfte wohl auch den Ehrgeiz besessen haben, den Künstlern der staatlichen Gobelinmanufaktur ein Repertoire an Vorlagen zu liefern, da er dieser Institution in den späten 1660er Jahren als Direktor voranstand. Für diese Zwecke waren freilich keine originalen Zeichnungen mehr notwendig; längst sah man die Kopie in der freien Radiertechnik oder mit der Rötelskreide als gleichwertig an.

Neben diesen möglichen Intentionen Jabachs lässt sich schließlich noch mutmaßen, dass der „Recueil“ in den Gesellschaftskreisen der Sammler durchaus auf Interesse stieß. Aufgrund seines unvollendeten Charakters schätzte man ihn vermutlich schon zu Lebzeiten Jabachs als Rarität, da man bereits mit einzelnen frühen Abzügen handelte.

---

<sup>995</sup> Für die Radierungen 9 D, 13 E (**Abb. 373**), 27 C, 28 D und 40 F sind die zeichnerischen Vorlagen verloren. Eine stilistische Überprüfung von Campagnolas Autorschaft ist daher nur eingeschränkt möglich und muss sich an den kompositorischen und motivischen Anhaltspunkten der Druckgraphiken orientieren. Einige der Darstellung sind als Erfindungen Campagnolas abzulehnen. Siehe die Übersicht zum „Recueil Jabach“ im Anhang.

Abschließend bietet es sich bei der Frage nach der damaligen Rezeption von Tizian und Campagnola an, zunächst einen Blick in Jabachs Inventar zu werfen, auf dessen Basis nicht nur der Verkauf von 1671 zusammengestellt wurde, sondern in dem auch die Werkzuschreibungen für die beiden Zeichner im Louvre ihren Ursprung hatten.<sup>996</sup> Gleichzeitig ist in Erinnerung zu rufen, dass die vorliegenden Klassifizierungen der Radierungen sehr wahrscheinlich erst mit Joullains Ausgabe von 1754 entstanden; dabei ist jedoch nicht klar, welches Wissen der Verleger von den historischen Zuschreibungen hatte oder inwiefern er bereits neue Erkenntnisse zu den Italienern einfließen ließ. Genauso wenig lässt sich beantworten, welche Kenntnis die Stecher von den ursprünglichen Zuschreibungen hatten und ob diese überhaupt noch von Bedeutung waren, wenn man in der Entstehung des „Recueil“ auf Bezeichnungen in den Druckplatten gänzlich verzichtete. Jedenfalls sind etliche Abweichungen zwischen Jabachs Inventar und dem gedruckten Konvolut von 1754 zu konstatieren, dessen Veröffentlichung er bekanntlich längst nicht mehr erlebte.

Die größte Übereinstimmung an Zuschreibungen besteht für die Jahreszeitenfolge, die man in der radierten Serie bis auf ein Blatt (12 E) Campagnola gab; auch in der Mappe 37 wurde offenbar Jabachs Campagnola-Zuordnung übernommen, lediglich zwei Landschaften schrieb der Sammler Giorgione zu (Tafel 37 B u. F; Louvre, Inv. Nr. 5593 u. 5530, Kat. Nr. 101 u. 50). Offenbar fehlte dem Verleger das Wissen bei den Mappen 13-15, deren erhaltene Originale Jabach unter „Giorgione“, „Titien“, „Campagnola“ oder allgemein unter „Ecoles“ führte.<sup>997</sup> Im druckgraphischen Konvolut verschob sich die Bezeichnung des Inventors („*delin*“) meist zu Gunsten Tizians – ein Umstand, der wohl mit dem omnipräsenten Ruhm des großen Meisters als Landschaftsmaler zu erklären ist und wohl auch als Aufwertung der originalen Vorlagen gedacht war.

Aus heutiger Sicht lassen sich überraschenderweise einige Campagnola-Zuordnungen bestätigen; gleichzeitig sind etliche Tizian-Blätter nicht haltbar und aus stilistischen, motivischen und kompositionellen Gründen in das Œuvre Campagnolas einzugliedern. Diese Verschiebungen lassen sich aber bereits in den *Notes manuscrites* von Pierre-Jean Mariette aufspüren, der sich im „Recueil Jabach“ am besten auskannte und etliche Nachstiche kommentierte.<sup>998</sup> Er besaß nämlich selbst ein Exemplar des Konvoluts<sup>999</sup> und griff zudem auf das alte familieninterne Wissen der Verlegerdynastie zurück<sup>1000</sup>; darüber hinaus stand er mit

<sup>996</sup> Zu Jabachs Einteilung des Inventars, das im Zuge des Verkaufs von 1671 entstand, siehe den Abschnitt zum Sammler im Kapitel *Campagnolas Landschaften in historischen Sammlungen: Eine Auswahl*.

<sup>997</sup> Für die Zuordnung der einzelnen Radierungen siehe die Auflistung im Anhang.

<sup>998</sup> Für den Bereich der Tizian-Zeichnungen: Mariette 1740-1770, S. 292-294. – außerdem: Chennevières-Montaiglon 1851-1860, Bd. 5, S. 338.

<sup>999</sup> Im Verkaufskatalog der Sammlung Mariette wird das Exemplar ungebunden wie folgt angeführt: „*Recueil de Paysages des plus grands Maîtres Italiens, gravés à l'eau forte par différents Artistes, d'après les Dessins que possédoit M. de Jabach, & qui depuis ont passé au Cabinet du Roi. Exemplaire en feuilles, contenant 285 pieces.*“ – Basan 1775, S. 259, Nr. 253.

<sup>1000</sup> Ein Fundus für sein Wissen dürfte beispielsweise auch der große druckgraphische Bestand seine Vaters Jean Mariette gewesen sein, der im Verkaufskatalog vom Basan mit einem Los von 860 Blättern (!) dokumentiert ist: Basan 1775, S. 349, Nr. 959.

den Corneille-Brüdern in einem Verwandtschaftsverhältnis.<sup>1001</sup> An drei Beispielen werden Mariettes selbstständige Überlegungen deutlich:

Eine unter Giorgione inventarisierte „Landschaft mit Hirtenstaffage“ (Louvre, Inv. Nr. 5538, Kat. Nr. 75) reproduzierte Massé als Werk Tizians (13 B). Mariette hingegen tendierte zu Campagnola als Erfinder der Komposition.<sup>1002</sup> Die bereits erwähnte mit „D.C.“ monogrammierte Landschaftsradiierung (Abb. 173) stach Massé mit einer größeren Ergänzung nach und versah sie ebenfalls mit „*Titianus. delin.*“ (14 C). Mariette kannte auch dieses druckgraphische Original, das er ohne größeren Zweifel als eigenhändiges Werk einordnete – obwohl der Connaisseur an dieser Stelle auf die Schwierigkeit der Händescheidung zwischen Campagnola und Tizian aufmerksam gemacht hatte.<sup>1003</sup> Schließlich ist noch eine bisher unbeachtete „Flusslandschaft mit Hafen und Rundtempel“ aus dem Frankfurter Städel (Inv. Nr. 520, Kat. Nr. 240) zu nennen, die als Vorlage für einen kleinen Stich von Massé diente (42 D, Kat. Nr. 240a) und sich damit für die Sammlung Jabach dokumentieren lässt. Nach dem bezeichneten „Recueil“ gab die Radierung das einzige Werk von Girolamo Muziano wieder, das zu den Mappen gehörte. Ob sich diese Einschätzung am Jabach-Inventar orientierte, ist nicht zu belegen; doch nachdem die Zeichnung offenbar nicht in das *Cabinet du Roi* gelangte, sondern später von Mariette erworben wurde, lässt sich hier die Campagnola-Zuschreibung durch seine typische Montierung und den Kommentar zum Stich nachvollziehen.<sup>1004</sup>

Nachdem die Druckplatten ursprünglich ohne Bezeichnungen entstanden, dürfte es für den Kenner eine ähnliche Herausforderung oder ein „Spiel“ wie bei den Originalzeichnungen gewesen sein, die Erfinder der reproduzierten Landschaften zu benennen. Dabei nützte Mariette einerseits sein großes Wissen, das in der Verlegerfamilie tradiert wurde, andererseits kannte er die originalen Vorlagen. Mariette erkannte nicht nur als Erster die Bedeutung des „Recueil Jabach“, sondern lieferte auch Hinweise auf dessen Verhältnis zum Kunstmarkt. So beschreibt er zum Beispiel das Phänomen, dass die bereits vor Jabachs Tod (1695) gehandelten Abzüge „*avant la lettre*“ selten und kaum in einer größeren Anzahl zu erwerben waren, da man sie offenbar nur in kleinen Mengen für exklusive Kreise auflegte: „*Comme l'on ignore à présent ce que sont devenues toutes ces planches, et qu'il n'y en a jamais eu qu'un très petit nombre d'épreuves de tirées, elles sont devenues d'une si grande rareté qu'il seroit presque impossible d'en rassembler autant qu'il y en a icy.*“<sup>1005</sup>

<sup>1001</sup> Raimbault 2010, S. 58.

<sup>1002</sup> Mariette besprach das Werk nicht im Kontext des „Recueil“ und erwähnte eine von Moyse-Jean-Baptiste Fouard radierte unbezeichnete Reproduktion (**Kat. Nr. 75c**), die bereits von Mariettes Großvater in Auftrag gegeben wurde. – Chennevières – Montaiglon 1851-1860, Bd. 5, S. 338-339. – Vgl. dazu: Mariette 1740-1770, S. 294, Nr. 66.

<sup>1003</sup> Mariette 1740-1770, S. 295, unter Nr. 69. – Zu dieser seltenen Druckgraphik siehe auch den Abschnitt *Späte druckgraphische Umsetzungen* im Kapitel *Campagnola als erster professioneller Landschaftszeichner*.

<sup>1004</sup> Mariette 1740-1770, S. 292, unter Nr. 43.

<sup>1005</sup> Hier lieferte Mariette keine Details zum Schicksal der Druckplatten. Sein Kommentar findet sich mehrmals in seinen Aufzeichnungen: Mariette 1740-1770, S. 292, zwischen Nr. 43 u. 44. – Chennevières–Montaiglon 1851-1860, Bd. 3, S. 2, Bd. 5, S. 338. – Bezüglich der reproduzierten Werke der Carracci wiederholte Mariette seine Feststellung und ergänzte sie jedoch abschließend mit dem Detail: „*Les planches sont encore dans la famille de Jabach.*“ – Chennevières–Montaiglon 1851-1860, Bd. 1, S. 324.

Diese Beobachtungen bestätigten Heinecken (1771)<sup>1006</sup> und Robert-Dumesniel (1835-1871)<sup>1007</sup>, bei denen sich die wichtigen späteren Besprechungen des Konvoluts finden – sieht man von Mariettes posthum veröffentlichtem *Abecedario* ab.<sup>1008</sup> Vor diesem Hintergrund ist es umso beachtlicher, dass die Wiener Albertina auch in diesem Bereich der Reproduktionsgraphik einen besonderen Schatz besitzt. Es ist eine größere Gruppe von Radierungen in eben jenen frühen Abzügen ohne jegliche Bezeichnung – frisch und kräftig im Druck und teilweise mit zartem Plattenton oder sogar als experimentelle Gegendrucke.<sup>1009</sup> Fünf der Exemplare stammen beispielsweise von Charles Massé (später: Tafel 10 D, 14 C, 37 B, 39 B, 42 D), der bereits 1670 starb; andere Druckplatten lassen sich dem erfahrenen Pesne zuordnen (14 E, 15 D, 39 A) oder Radierungen der Jahreszeitenfolge (zum Beispiel: 12 E, Abb. 334)<sup>1010</sup>, die überwiegend Michel Corneille ausführte. Von besonderem Interesse ist in dieser Reihe „*avant la lettre*“ ein *contre-épreuve* der oben bereits zitierten Radierung von Massé (42 D, Kat. Nr. 240b)<sup>1011</sup>, deren Vorlage sich heute im Städel befindet. Als ehemaliger Besitzer der Zeichnung dürfte sich Mariette auf dieser druckgraphischen Rarität mit brauner Feder verewigt haben. Noch innerhalb der Darstellung links unten am Rand liest man die Zuschreibung „*D. Campagnole*“ in einer alten Handschrift des 18. Jahrhunderts, die der Mariettes in seinem Manuskript sehr ähnlich ist.<sup>1012</sup> Möglichweise gehörte der Abzug einst zu seinen Studienblättern und wurde über ihn als Unikat (?) vermittelt. Wie sich zeigt, besaß er ein weitaus differenzierteres Wissen als es im verlegten „*Recueil Jabach*“ zutage tritt. Da unpubliziert, hinterließ seine Beobachtung aber nur wenig Spuren in der Rezeptionsgeschichte von Tizian und Campagnola.

<sup>1006</sup> Carl Heinrich Heinecken reiste zwischen 1754 und 1770 wiederholt nach Paris (und Holland) und stand in Kontakt mit Mariette und anderen Kupferstechern und Händlern. Heinecken war voller Bewunderung für Jabachs Sammlung. Gut informiert merkte er daher einige treffende Details zum Schicksal des „*Recueil*“, seiner Druckplatten und späten Veröffentlichung an oder erwähnte auch die Auktion in Amsterdam; lediglich im Ordnungssystem der Mappen irrte sich Heinecken: „*La plus ample Collection, qui foit venûe à ma connoissance, est celle, qu'on a gravée d'après les originaux, qu' Evrard Jabach de Cologne, célèbre Banquier, possédoit a Paris. Il avoit projeté, de faire graver tout ce qu'il avoit de desseins. Il comença par les païsages, & y employa de jeunes artistes (...) Après la mort de Jabach, on ramassa tout ce qu' il avoit fait graver, & on le distribua en cahiers, ce qui forme un assez grand volume in folio & en largeur. (...) Il faut observer, que les épreuves distribuées du vivant de Mr. Jabach, sont sans numeros, & sans lettres.*“ – Heinecken 1771, S. 104-106.

<sup>1007</sup> Robert-Dumesniel verzeichnete und ordnete die Stiche der beteiligten Stecher des „*Recueil Jabach*“ und merkte grundsätzlich zum ersten Zustand der Abzüge „*avant la lettre*“ an: „*Très-rare*“. – Robert-Dumesniel 1835-1871, Bd. 4 (1839), S. 195, Bd. 6 (1842), S. 256, 308, 337.

<sup>1008</sup> Später brachte Chiari das Phänomen der selten unbezeichneten Stiche für den „*Recueil Jabach*“ wieder in Erinnerung: Chiari 1982, S. 122, unter Nr. 115.

<sup>1009</sup> Wien, Albertina, Klebeband, Inv. Nr. HB 27.3, fol. 43 bis fol. 60.

<sup>1010</sup> Wien, Albertina, Klebeband, Inv. Nr. HB 27.3, fol. 57, Nr. 401.

<sup>1011</sup> Wien, Albertina, Inv. Nr. HB 27.3, fol. 43, Nr. 374.

<sup>1012</sup> Möglicherweise bezeichnete Pierre-Jean Mariette auch einen Stich von Étienne Dupérac in der Albertina (Inv. Nr. HB 27.1, fol. 73) mit den Hinweis auf seinen Großvater „*P. Mariette 1679 / P. Mariette 1670*“, der auch bei manchen Reproduktionsgraphiken im *Abecedario* Erwähnung findet. – Vgl. Chennevières – Montaignon 1851-1860, Bd. 5, S. 339.

### **Valentin Lefèvres „Opera Selectiora“ von 1682**

Teilweise gleichzeitig mit dem „Recueil Jabach“ entstand gegen Ende des 17. Jahrhunderts noch ein weiteres Konvolut, das wohl noch stärkeren Einfluss auf die Tizian-Rezeption und die kunstgeschichtliche Forschung ausübte. Mit Lefèvres *Opera Selectiora* (...) entstanden druckgraphische Reproduktionen nicht im Auftrag eines Sammlers und nach dessen Beständen sondern erstmals nach Malereien Tizians, Paolo Veroneses und Tintoretts, die sich in Kirchen oder Scuolen Venedigs und Paduas oder verstreut in verschiedenen Privathäusern befanden. Es handelt sich gleichsam um eines der frühesten illustrierten Kunstbücher. In diese Auswahl wurden auch Zeichnungen und Druckgraphiken aufgenommen. Mit dem „Recueil Jabach“ teilt die *Opera Selectiora* hingegen das Schicksal des Unvollendeten: blieb Jabach aufgrund des Umfangs und der schwierigen Umsetzung die Veröffentlichung seines ehrgeizigen Projekts zu Lebzeiten verwehrt, dürfte der frühe Tod Lefèvres die weiteren Planungen und den Abdruck seiner Platten verhindert haben.

Der 1637 in Brüssel geborene Valentin Lefèvre<sup>1013</sup> war Künstler und lies sich in Venedig nieder, wo er die originalen Werkvorlagen für seinen „Bildband“ festlegte und schließlich die jeweiligen Platten radierte, von denen heute 53 Stück ohne Nummerierung bekannt sind. Dabei standen vor allem christologische und mythologische Historien oder Allegorien in Form von Altarbildern, Deckengemälden oder Fresken im Mittelpunkt seines Interesses; die Serie zeigt eine Auswahl von Tizians Werken auf 28 Tafeln und von Veronese auf 22; Tintoretto ist lediglich mit drei Reproduktionen vertreten und wird nicht einmal auf dem Titelblatt erwähnt. Tizians Œuvre erweiterte man noch mit einer kleinen Gruppe von 13 Landschaften, von denen 9 auf Arbeiten auf Papier zurückgehen. Für die druckgraphische Übertragung der unterschiedlichen Originale *in situ* oder der Sammlungsstücke variierte Lefèvre die Formate seiner Druckplatten<sup>1014</sup> und die Seitenausrichtung unabhängig vom Original. Zudem wurden manchmal zwei kleinere Radierungen auf ein gemeinsames Blatt gedruckt.

Nach dem Tod Lefèvres 1677 kam der nicht näher bekannte Verleger Jacobus van Campen, der ebenfalls in Venedig tätig war, in den Besitz der zahlreichen Druckplatten.<sup>1015</sup> Die erste Ausgabe des Konvoluts ist zwar mit 1680 überliefert, gilt aber heute als verloren.<sup>1016</sup> 1682 ging das Werk erneut in Druck unter dem Titel:

*„OPERA SELECTIORA / qvæ / TITIANVS VECELLIVS CADVBRIENSIS / et / PAVLVVS CALLIARI  
VERONENSIS / Inventarvnt, ac Pinxervnt / qvæ qve / VALENTINVS LEFEBRE BRVXELLENSIS /*

---

<sup>1013</sup> Zu Valentin Lefèvre, seiner Biographie und seinem Werk siehe: Ruggeri 2001, insbesondere für den Bereich der Druckgraphik: S. 48-51 sowie zur *Opera Selectiora*: S. 210-226, Nr. 1.1-1.53. – Darüber hinaus zum Künstler und seinem gestochenen Konvolut: Villot 1844, S. 169-197. – Geisenheimer 1928, S. 558. – Chiari 1982, S. 13,14, 100-119, Nr. 86-111.

<sup>1014</sup> Die kleinsten Platten messen 140 x 202 / 185 x 148 cm, die größten 528 x 372 oder sogar stattliche 767 x 494 cm.

<sup>1015</sup> Auf die posthume Veröffentlichung der Radierungen Lefèvres verwies man in einem zweiten Titelblatt von 1682 („*post immaturam artificis mortem*“), in dem die Serie „*Opera Excellentiora* (...)“ genannte wurde. – Siehe: Ruggeri 2001, S. 49, 210, m. Abb.

<sup>1016</sup> Die erste Ausgabe von 1680 wird mit 51 Radierungen von Carl Heinrich von Heinecken erwähnt: Heinecken 1771, S. 90-91. – Siehe außerdem: Nagler 1835-1914, Bd. 4, S. 258.

*Delineavit et Scvlpsit / CHRISTIANISSIMO / LVDOVICO MAGNO / Franciæ, et Navarræ Regi / Invictissimo / Sacrat, Vovet Iacobvs Van Campen.*" (Abb. 335).<sup>1017</sup>

Das Album dürfte große Nachfrage hervorgerufen haben, da es 1684 und 1749 erneut aufgelegt wurde. Der Erfolg war so groß, dass noch weitere Ausgaben in den Jahren 1763, 1786 und 1789 erschienen.<sup>1018</sup> Allerdings änderte sich im 18. Jahrhundert der Umfang des Konvoluts und die Platten wurden 1749 entweder mit dem Grabstichel überarbeitet oder einige gänzlich neu ausgeführt, da sie nach den zahlreichen Druckgängen stark abgenützt und mittlerweile auch einem neuen Zeitgeschmack unterworfen waren.<sup>1019</sup> Dadurch wandelten sich Lefèvres Radierungen stärker in bildhafte Wiedergaben der malerischen Vorlagen und fungierten bereits als perfektionierte Reproduktionen nach den venezianischen Meistern. Ein Indiz für die frühe intensive Verwendung des Albums ist ein kommentierender „Katalog“, den man bereits 1683 in Venedig druckte und sogar wenig später ins Niederländische übersetzte.<sup>1020</sup> Dieser beschreibt

<sup>1017</sup> Der Druck von 1682 ist die früheste heute erhaltene Ausgabe des Albums und wurde auch in der Literatur am häufigsten zitiert; allerdings variierte dabei die Anzahl der Radierungen zwischen 51 und 53 Stück: Heinecken 1771, S. 91. – Zanetti 1771, S. 533-534. – Nagler 1835-1914, Bd. 4, S. 258-259. – Villot 1844, S. 175, 178-197, Nr. 1-53. – Chennevières-Montaiglon 1851-1860, Bd. 3, S. 118. – Weigel 1865, S. 61. – Hollstein 1953, S. 46, 1-53 (ohne Einzeleinträge!). – Ruggeri 2001, S. 49, 210-226, Nr. I.1-I.53 (Titelblatt nicht separat katalogisiert).

<sup>1018</sup> Auf die späteren Ausgaben verwies Ruggeri, der sich auf Gallos Publikation bezog. – Ruggeri 2001, S. 50, Anm. 122. – Gallo 1941, S. 6; vgl. dazu Hollstein, der nur die ersten vier Ausgabe bis 1749 anführte, oder Nagler, der noch auf den Druck von 1786 verwies, die Teodoro Viero (1740-1795) herausgab: Nagler 1835-1914, Bd. 4, S. 258. – Hollstein 1953, S. 46.

Lefèvres Radierungen der *Opera Selectiora* finden sich heute häufig als Einzelblätter in den internationalen Sammlungen; sie haben sich aber auch als gebundene Alben erhalten (meistens 2. Ausgabe von 1682 in variierendem Umfang – teilweise mit Gegendruckten und mehrfach bedruckten Seiten (mit zwei oder sogar drei Stichen)):

Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. B 55,4 (Ausgabe 1682, Titelblatt und 52 Radierungen; London, British Museum, Inv. Nr. 164.c.26 / 1954,0211.6 (Album, Ausgabe 1682, Titelblatt und 53 Radierungen); London, Royal Academy of Arts Collection, Inv. Nr. 05/877 (Ausgabe 1682, Titelblatt und 52 Radierungen) u. Inv. Nr. 03/2403 (Ausgabe 1786, 90 Tafeln); Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Inv. Nr. 87-B18802 (Ausgabe 1682, Titelblatt und 52 Radierungen); Paris, Bibliothèque nationale de France, Inv. Nr. AB-81-FOL (Ausgabe 1682); Paris, Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques-Doucet, Inv. Nr. Fol Est 82 (Ausgabe 1682); San Francisco, de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco, Achenbach Foundation, Inv. Nr. 1996.157.3 (Ausgabe 1682, Titelblatt und 50 Radierungen).

Größere Bestände von Einzelblättern (teilweise in alten Klebebänden) befinden sich beispielsweise in: Amsterdam, Rijksmuseum; Cambridge (Mass.), Harvard Art Museums / Fogg Museum; Dresden, Kupferstich-Kabinett; London, British Museum (dort auch eine lose Reihe der nummerierten 26 Stiche der Ausgabe 1749 von Joseph Wagner); Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt (zusammen mit anderen Stichen im sogenannten Lugt-Album); Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe; Wien, Albertina. – Im Auktionshandel tauchte eine größere Gruppe von Einzelblättern oder sogar ganzen Alben auf: Hamburg, Ketterer Kunst GmbH, 21./22.11.2016, Nr. 739 (Ausgabe 1749 von Joseph Wagner, 28 überarbeitete und nummerierte Radierungen von Johann Gottfried Saiter sowie 28 weitere angebundene Tafeln von anderen Stechern); Berlin, Galerie Bassenge, 26.11.2015, Nr. 5754 (19 Blätter zu Veronese und Tizian); Brüssel, The Romantic Agony, 16.05.2014, Nr. 26 (Ausgabe 1682, 49 Radierungen); New York, Swann Galleries, 23.05.1996, Nr. 71 (Ausgabe 1682, 51 Radierungen).

<sup>1019</sup> Die Ausgabe von 1749 wurde unter dem Titel *„Le opere scelte dipinte da Tiziano Vecellio di Cadore, e da Paolo Cagliari di Verona diseguate, e scolpite all' acqua forte da Valentino Le Febre di Bruxelles, e pubblicate in Venezia, nel 1680: ora finite a bulino sopra gli originali da piu' rinomati intagliatori del nostro tempo, coll' assistenza de piu' celebri pittori Veneti“* von Joseph Wagner (1706-1786) gedruckt, der als Zeichner und Stecher in Venedig ansässig war. Wagner und Johann Gottfried Saiter (1717-1809) übernahmen dafür die Überarbeitungen und Neuanfertigungen der Platten, die signiert und nummeriert wurden. – Einen Hinweis auf die Behandlung der abgenützten Druckplatten lieferte Zanetti: *„Oggi i rami sono assai logori; e alcuni di essi furono rifatti e ridotti con gusto diverso da quello ch'erano un giorno.“* – Zanetti 1771, S. 534. – Siehe außerdem: Heinecken 1771, S. 91.

<sup>1020</sup> Das nur zwölfseitige Büchlein hat den Titel *„Notitia dove si ritrovano li originali di Titiano et Paolo Veronese. Intagliati da Valentino le Febre de Bruscelles, & publicati da Giacomo Van Campen in Venetia 1683“* und wurde bei Antonio Bosio in Venedig veröffentlicht. – Ruggeri verwies noch auf eine zweite Ausgabe des Kommentars aus dem Jahr 1706, von der sich ein Exemplar in der Biblioteca des Museo Correr erhalten hat. – Ruggeri 2001, S. 49, Anm. 114, 115.

In den Harvard Art Museums / Fogg Museum (Bequest of Susan Norton, Inv. Nr. M21244) hat sich eine holländische Ausgabe des „Inhaltsverzeichnis“ nach dem Text der *Notitia* von 1683 erhalten, das auf eine Seite (53,3 x 37,9 cm)

dem Kunstinteressierten nicht nur die Inhalte der nachgestochenen Kompositionen, sondern informiert auch über die Standorte der Malereien Tizians, Veroneses oder Tintoretts.

Als Besonderheit in Lefèvres *Opera Selectiora* dürfen die 9 Radierungen nach Zeichnungen und einer Druckgraphik gelten, die den Überblick zur venezianischen Landschaftskunst abrunden.<sup>1021</sup> Diese Vorlagen dürften dem Stecher nämlich nicht ausschließlich in Venedig zugänglich gewesen sein, sondern befanden sich wohl an anderen Orten. Hinsichtlich Campagnola sind dabei vier Blätter von Interesse, mit denen sich die großzügigen Tizian-Zuschreibungen ab dem 17. Jahrhundert in weiteren Facetten illustrieren lassen.

Die zwei Zeichnungen mit dem „Johannesknaben und dem Lamm in einer Landschaft“ (Kat. Nr. X-56) und dem „Raub der Europa“ (Kat. Nr. X-44) haben sich als mögliche Vorlagen für Lefèvres Stiche erhalten und gehen auf den Sammlungsbestand Medici-Lorenese zurück, der heute zu den Uffizien gehört. Der „Johannesknabe“ wird in der Radierung (Abb. 336, Kat. Nr. X-56d)<sup>1022</sup> gegenseitig gezeigt und fällt mit der Unterschrift „*TITIANVS VECELLIVS CAD INVENT. & PINXIT*“ etwas größer aus.<sup>1023</sup> Bei der ebenfalls spiegelverkehrt wiedergegebenen mythologischen Szene (Abb. 337, Kat. Nr. X-44a)<sup>1024</sup> verzichtete Lefèvre hingegen auf einen größeren Textzusatz und übernahm die Maße der Zeichnung relativ genau. Im ersten Fall ist daher – auch wegen der Bezeichnung „*pinxit*“ – nicht auszuschließen, dass der Stecher keine zeichnerische sondern eine malerische Vorlage wiedergab, von der man heute keine Kenntnis mehr hat.<sup>1025</sup> Die Federzeichnung des Johannes aus den Uffizien erhielt aufgrund des Nachstichs dennoch eine traditionelle Tizian-Zuschreibung, die man später als Kopie nach dem Meister durch Domenico Campagnola relativierte. Wie im angeschlossenen Katalog dargelegt, lässt sich das Blatt stilistisch nicht bei Campagnola unterbringen, wenngleich dieser in seinem Frühwerk der Zeichenweise Tizians mitunter sehr nahe kam.

---

gedruckt und wohl ursprünglich als Einzelblatt zur Stichfolge verkauft wurde. Es könnte somit als Einlegeblatt in einem gebundenen Album gedient haben und ist wie folgt betitelt: „*Verklaring der volgende / Kunst printen; / van Titiano en Paolo Veronese / In't Koper gebragt, door Valentijn Le Febre van Brussel. / En Aanwijsinge waar der selver origineele Schilderijen gevonden worden.*“; am unteren Rand ist noch zu lesen: „*Te bekomen tot Amsteldam, by Nicolaus Visscher, op den Dam inde Visscher.*“ Demnach wurde es bei Nicolaes Visscher II. (1649-1702) in Amsterdam verlegt, der die Geschäfte seines Vaters, Nicolaes Visscher I. (1618-1679) als Stecher und Verleger übernahm. Berücksichtigt man das Erscheinungsjahr der *Notitia* und das Sterbejahr von Visscher II., dürfte die niederländische Version zwischen 1683 und 1702 entstanden sein.

Zum Bestand des Dresdner Kupferstich-Kabinetts gehört ein Lefèvre-Album, das offenbar mit Visschers niederländischer Version der *Notitia* gebunden wurde. Dazu sei auf folgende Publikation verwiesen: Billig-Dalbajewa–Lupfer–Vashchenko 2009, S. 166, Anm. 54.

<sup>1021</sup> Gemeint sind folgende Stiche Lefèvres im Verzeichnis von Ruggeri (2001), der sich an Villots Verzeichnis hielt: S. 215, 217-219, Nr. I.14, I.21, I.22, I.23, I.24, I.25, I.26, I.27, I.28.

<sup>1022</sup> *Notitia* 1683, S. 7, Nr. 34 (dort bezeichnet als: „*Paese con san Giovanni di Titiano.*“). – Villot 1844, S. 183-184, Nr. 14. – Ruggeri 2001, S. 215, Nr. I.14, m. Abb.

<sup>1023</sup> Wie andere Stiche der Reihe wurde die Platte vom Verleger außerdem bezeichnet mit: „*J. Van Campen Formis Venetj's. / „To (ligiert) an. inv.“ / „V. lefebvre del. et sculp.“*“

<sup>1024</sup> *Notitia* 1683, S. 4, Nr. 13 (dort bezeichnet als: „*Paesetto con fabriche, & Europa in lontano di Titiano.*“). – Villot 1844, S. 186-187, Nr. 22 – Ruggeri 2001, S. 217, Nr. I.22, m. Abb.

<sup>1025</sup> Villot merkte bezüglich der Stichvorlage an: „*Ce tableau, exécuté en 1530, fut envoyé par l'Arétin au comte Massimiliano Stampa, comme un ouvrage d'une rare beauté.*“ – Bis heute ist keine Malerei Tizians bekannt, mit der sich diese Angaben bestätigen lassen. – Villot 1844, S. 184, Nr. 14.

Bei der Druckgraphik mit dem „Raub der Europa“, die ebenfalls nur verkürzt bezeichnet ist<sup>1026</sup>, verhält es sich nahezu analog: da die Zeichnung in den Uffizien durch Lefèvres Stich lange Zeit als Tizian lief, vermutete man hier eine Nachahmung Campagnolas nach einer möglicherweise frühen Komposition des großen Meisters, die man verloren glaubte. Doch auch dieses Blatt ist mit Campagnolas Stilentwicklung nicht vereinbar und sollte anonym im Tizian-Kreis geführt werden.

In einer dritten Radierung (Abb. 338)<sup>1027</sup> reproduzierte Lefèvre höchstwahrscheinlich den Landschaftsholzschnitt mit dem Drehleier-Spieler (Abb. 167) etwas vergrößert in gegensinniger Ausrichtung und als Erfindung Tizians. Dieser Umstand beweist, dass sich Lefèvre auch mit Druckgraphik als Vorlage zufrieden gab. Seit der jüngeren Forschung ordnet man die Bilderfindung zu Recht Campagnola zu, doch nachdem der Drehleier-Spieler als einziger seiner reifen großen Holzschnitte unbezeichnet blieb, wurde er in Lefèvres Album Tizian gegeben. Die korrekte Zuschreibung an Campagnola geriet hingegen für lange Zeit in Vergessenheit.<sup>1028</sup>

In der vierten Reproduktion (Abb. 339, Kat. Nr. 139b)<sup>1029</sup> erkennt man schließlich noch die Zeichnung „Landschaft mit befestigter Stadt und Wäscherinnen an einer Flussgabelung“ (Kat. Nr. 139), die als Werk Campagnolas zur Sammlung Jabach gehörte und 1671 an den französischen König verkauft wurde. Somit war die Stichvorlage für Lefèvre nicht in Venedig sondern nur im *Cabinet du Roi* zugänglich, was für die druckgraphische Ausführung denkbar aufwendig gewesen wäre. Möglicherweise griff der Künstler bewusst auf diese Komposition zurück, um dem König zu huldigen und ihm das Album zu widmen – wie es später unter Jacobus van Campen mit königlichem Privileg auch geschah.<sup>1030</sup> Doch wie hätte Lefèvre Zutritt zur königlichen Sammlung erhalten? Neben diesem Aspekt sprechen vor allem stilistisch-technische Beobachtungen gegen diesen Rezeptionsweg: nachdem Lefèvre die Radierung (263 x 390 mm) gleichsinnig zum Original in der königlichen Sammlung (213 x 328 mm) und um gute fünf Zentimeter größer ausführte, diente ihm sehr wahrscheinlich eine gegenseitige und etwas vergrößerte Reproduktion als Stichvorlage. Diese lag in einer zarten Radierung (283 x 405 mm) von Charles Massé (Kat. Nr. 139a)<sup>1031</sup> für den „Recueil Jabach“ seit spätestens 1670, dem Tod von Massé, vor

<sup>1026</sup> Die Bezeichnung ohne Nennung des Verlegers lautet: „*V. lefebre del. sculp.*“ und „*To* (ligiert) *an. inv.*“

<sup>1027</sup> Notitia 1683, S. 6, Nr. 31 (dort bezeichnet als: „*Paese con huomo, & donna suonando il lirone, di Titiano.*“). – Villot 1844, S. 187-188, Nr. 25. – Ruggeri 2001, S. 218, Nr. I.25, m. Abb. – Den Campagnola-Holzschnitt reproduzierte auch Moyse Jean-Baptiste Fouard (?) in einer Radierung (um 1680) für das Verlagshaus Mariette. Ein Exemplar befindet sich mit anderen Nachstichen in der Royal Academy of Arts in London (Inv. Nr. 06/2362).

<sup>1028</sup> Villot Anmerkung zur Stichvorlage spiegelt dieses Phänomen noch im 19. Jahrhundert wieder: „*Il existe une belle estampe gravée sur bois et en contre-partie. C'est vraisemblablement d'après elle que Lefebre a fait l'eau forte.*“ – Villot 1844, S. 188.

<sup>1029</sup> Notitia 1683, S. 7, Nr. 33 (dort bezeichnet als: „*Paese con Fabrice, & Donne, che lavano, di Titiano.*“). – Villot 1844, S. 188, Nr. 26. – Ruggeri 2001, S. 218, Nr. I.26, m. Abb.

<sup>1030</sup> In der Ausgabe von 1682 finden sich im Titelblatt die königliche Widmung und der Verweis auf das königliche Privileg: „*(...) CHRISTIANISSIMO / LVDOVICO MAGNO / FRANCIÆ ET NAVARRÆ REGI / INVICTISSIMO (...) / „Cum priuil Maiestatis et Regis Christianissimi.*“

<sup>1031</sup> Die Radierung von Massé wurde zusammen mit anderen des „Recueil Jabach“ von Chiari publiziert und wurde auch mit dem Stich von Lefèvre in Verbindung gebracht. Chiari vermutete als Stichvorlage die Zeichnung aus dem Louvre. – Chiari 1982, S. 124, Nr. 119, m. Abb.

Im näheren Vergleich der beiden Druckgraphiken wird deutlich, dass Massé in Vordergrundgelände einige Steine deutlich herausarbeitet wie es in Campagnolas Blatt nicht der Fall ist. Allerdings tauchen diese modellierten Details

und erreichte offenbar bald in einem frühen Abzug „*avant la lettre*“ (Abb. 340) das Atelier Lefèvres in Venedig.

Allein mit den ersten vier Auflagen bis 1749 erfuhr die *Opera Selectiora* eine ungleich größere Verbreitung als der „Recueil Jabach“ und wurde nach dem frühen italienischen Kommentarband, der *Notitia* von 1683 vor allem von Boschini, Mariette, Heinecken und Zanetti im 18. Jahrhundert besprochen.

Boschini verband in seiner *Descrizione di tutte Le Pubbliche Pitture Della Città Di Venezia e Isole circonvicine (...)* von 1733 bereits seine Beschreibungen der „öffentlichen Kunst“ in Venedig mit Hinweisen auf Lefèvres Druckgraphiken, womit belegt ist, dass die *Opera Selectiora* nach ihren ersten drei Ausgaben (1680, 1682 und 1684) längst einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht hatte.<sup>1032</sup> Die reproduzierten Zeichnungen und Druckgraphiken, die man unter Tizian führte, blieben bei Boschinis venezianischem „Rundgang“ freilich unerwähnt und wurden erst von Mariette berücksichtigt.

Pierre-Jean Mariette, der selbst eine Ausgabe der *Opera Selectiora* besaß<sup>1033</sup>, stellte bei seinen Anmerkungen zu Werken Tizians ebenfalls die Bezüge zu Lefèvres Reproduktionen her und widmete ihm auch eine kurze Biographie.<sup>1034</sup> Von den vier oben angeführten landschaftlichen Darstellungen führte Mariette alle im Œuvre-Verzeichnis Tizians an – mit Ausnahme des „Johannesknaben“.<sup>1035</sup> Besonders interessant ist dabei seine Erwähnung der eben besprochenen gezeichneten „Landschaft mit befestigter Stadt und Wäscherinnen an einer Flussgabelung“ (Kat. Nr. 139), der Mariette Lefèvres Radierung und einen weiteren Stich zuordnete, dessen Ausführer ihm unbekannt war. Mariette vermutete jedoch als Kenner der Materie<sup>1036</sup>, dass es Massé war, dem er auch die Radierung mit dem „Schlafenden Hirten bei seiner Herde“ (Tafel 12 B)<sup>1037</sup> gab. Ganz offensichtlich lag Mariette der bereits erwähnte zarte und

---

erneut in der Radierung von Lefèvre auf. Damit lässt sich gut nachvollziehen, dass Lefèvre nicht auf das Original angewiesen war und auf dieses auch nicht zurückgriff.

<sup>1032</sup> In dieser Publikation, die Anton Maria Zanetti gewidmet war, finden sich Boschinis Verweise auf die Nachstiche von Lefèvre an etlichen Stellen: Boschini 1733, S. 103, 105, 111, 112, 125, 156, 240, 297, 302, 303, 308, 309, 322, 336, 363, 379, 388, 409, 456.

<sup>1033</sup> Im Verkaufskatalog der Sammlung Mariette ist ein Exemplar mit 50 Radierungen angeführt, von denen bestimmte als Gegendrucke ausgeführt waren, um die Ansicht der Vorlage gleichseitig zu halten – so wie es heute für die erhaltenen Alben typisch ist: „*Œuvre de Val. le Febvre, de Bruxelles, composé de 50 Estampes, qu'il a gravées à Venise, à l'eau forte, d'après les plus célèbres Tableaux du Titien & de P. Véronese, reliés en un grand vol. in-fol. où se trouvent aussi les mêmes Estampes en contre-épreuves, pour rendre à la vue, les Tableaux du sens des originaux.*“ – Basan 1775, S. 257, Nr. 240.

<sup>1034</sup> Mariette 1740-1770, S. 278, Nr. 64, S. 290, Nr. 7, 11, S. 291, 16, 20, 21. – Chennevières-Montaignon 1851-1860, Bd. 3, S. 118, Bd. 4, S. 308, 313, 314, 316, 323, 337, Bd. 6, S. 312.

<sup>1035</sup> Die Komposition mit dem „Johannesknaben“ fehlt bei Mariette und war ihm möglicherweise nicht näher bekannt. Drei der übrigen Darstellungen finden sich in den *Notes manuscrites* bzw. im posthum veröffentlichten *Abecedario* an folgenden Stellen: Mariette 1740-1770, S. 278, Nr. 64 (Raub der Europa), S. 291, Nr. 16 (Drehleier-Spieler), Nr. 21 (Landschaft mit Wäscherinnen). – Chennevières-Montaignon 1851-1860, Bd. 5, S. 337 (Landschaft mit Wäscherinnen), Bd. 6, S. 312 (Drehleier-Spieler).

<sup>1036</sup> Mariette besaß die wichtigsten älteren und zeitgenössischen Stichkonvolute, darunter auch eine Ausgabe des „Recueil Jabach“ mit 285 Reproduktionen. Siehe dazu den Verkaufskatalog von Mariettes Sammlung: Basan 1775, S. 259, Nr. 253.

<sup>1037</sup> Als Vorlage diente Louvre-Zeichnung Inv. Nr. 5534, die als Werk Tizians gilt. Das Blatt ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

unbezeichnete Abzug der „Wäscherinnen“ vor (später Tafel 13 C), der sich für ihn nicht zweifelsfrei bestimmen ließ und er daher einen stilistischen Vergleich mit einer Radierung des französischen Konvoluts andachte.<sup>1038</sup>

Den Holzschnitt mit dem Drehleier-Spieler und seine druckgraphische Wiedergabe durch Lefèvre führte Mariette in seinem Manuskript ebenfalls unter Tizian an; dabei geht aus seinen Notizen erstaunlicherweise auch hervor, dass er an dessen Autorschaft zweifelte und die gängige Zuschreibung vorsichtig revidierte – zu Gunsten von Domenico Campagnola.<sup>1039</sup>

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verknüpfte auch Zanetti (1771) seine venezianischen Kunstbeschreibungen mit dem Verweis auf Lefèvres Reproduktionen; davon ausgenommen waren wie bei Boschini Erwähnungen der zeichnerischen und druckgraphischen Vorlagen.<sup>1040</sup> Darüber hinaus lieferte Zanetti noch kennerschaftliche Details zur Qualität der bereits seltenen Ausgabe von 1682 und den mittlerweile stark abgenutzten Druckplatten, die man auch wegen des sich wandelnden Zeitgeschmacks einer Überarbeitung oder Neuauferfertigung unterzog.<sup>1041</sup> Im gleichen Jahr berücksichtigte Heinecken die *Opera Selectiora* im Kapitel der „Recueils“ im Rahmen seiner *Idee générale d'une collection complète d'estampes*.<sup>1042</sup> Dabei zitierte er knapp die heute unbekannte Erstausgabe von 1680, die 51 Druckgraphiken umfasste, weiters die beiden Neuauflagen von 1682 und 1684 von Jacobus van Campen sowie die deutlich veränderte Edition von Joseph Wagner aus dem Jahr 1749.

1844 katalogisierte Frédéric Villot das Konvolut mit einer neuen Systematik und kommentierte sowohl die Entstehungsgeschichte als auch jede Radierung mit dem damaligen Wissen.<sup>1043</sup> Interessanterweise kritisierte er dabei die umfangreichen Überarbeitungen durch Johann

---

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/7898-Paysage-avec-un-berger-endormi-pres-de-son-troupeau-avec-un-village-au-loin>

Der Stich von Massé wurde von Chiari zusammen mit anderen des „Recueil Jabach“ publiziert: Chiari 1982, S. 122, Nr. 115, m. Abb.

<sup>1038</sup> Mariettes Anmerkungen zu den beiden Landschaften folgen in den *Notes manuscrites* und im *Abecedario* wohl bewusst hintereinander: Mariette 1740-1770, S. 291, Nr. 20, 21. – Chennevières-Montaiglon 1851-1860, Bd. 5, S. 337.

<sup>1039</sup> Mariette bezeichnete zunächst den Holzschnitt als einen der schönsten, der nach Tizian entstand und besonders in der Laubkrone des Vordergrundbaums eine wunderbare Leichtigkeit vermittelt. Obwohl der Druckgraphik sämtliche Bezeichnungen fehlen, dachte Mariette eher an Campagnola als an Tizian und widersprach Lefèvres Tizian-Bezeichnung in dessen Druckplatte. Im abschließenden Fazit, dass die Darstellung eine Erfindung Campagnolas sei, sah sich Mariette nicht allein: „(...) Il est gravé en bois, et c'est un des plus beaux qui ayent été faits de cette sorte d'après le Titien. – Le feuillé des arbres est d'une légèreté merveilleuse. Il n'y a au bas ny nom ny marque, et je la crois plutôt du Campagnole que du Titien; mais, comme Valentin Le Febre a mis le nom du Titien au bas de la planche qu'il a gravé à l'eau forte, je l'ay rangé parmi ceux du Titien. Cependant, comme V. Le Febre s'est pu tromper, je croyay toujours, avec beaucoup d'autres, que l'invention en est du Campagnole.“ – Mariette 1740-1770, S. 291, Nr. 16. – Chennevières-Montaiglon 1851-1860, Bd. 6, S. 312.

<sup>1040</sup> Zanettis Erwähnungen von Lefèvres Druckgraphiken sind ähnlich zahlreich wie bei Boschini: Zanetti 1771, S. 533-534, 537, 538, 540, 548, 549.

<sup>1041</sup> Wörtlich äußerte sich Zanetti einleitend zur Ausgabe 1682 und den späteren veränderten Abzügen von 1749 wie folgt: „L'opera del le Febre della buona e più fresca edizione, suol essere in carta grande e forte; e il trovarla così è cosa difficile. Si trova bensì con qualche maggior facilità in carta debole; e questa non è tanto nera e bella quanto la prima. Oggi i rami sono assai logori; e alcuni di essi furono rifatti e ridotti con gusto diverso da quello ch'erano un giorno. Varii no si trovano più.“ – Zanetti 1771, S. 534.

<sup>1042</sup> Heinecken 1771, S. 90-91.

<sup>1043</sup> Villot 1844, S. 169-197.

Gottfried Seuter<sup>1044</sup> für die vierte Ausgabe von 1749 und sprach auch das Phänomen der zahlreichen *contre-épreuves* an, die mit Hilfe von Lefèvres Druckplatten entstanden.<sup>1045</sup> Zu diesen vier oben vorgestellten Darstellungen merkte Villot nur wenig an; ganz offensichtlich fehlte ihm das Wissen Mariettes, das erst ab 1851 mit der Veröffentlichung des *Abecedario* zugänglich wurde. Eine Fortsetzung der kritischen Hinterfragung blieb nach Mariette somit aus und sämtliche Vorlagen auf Papier wurden weiterhin Tizians Œuvre zugeordnet. Daran änderte sich auch nichts in Weigels akribischer Übersicht der „*Facsimiles von Originalzeichnungen grosser Meister*“ von 1865, die ohnehin nicht für solche Zuschreibungsfragen gedacht waren. Allerdings merkte Weigel zur Serie – ohne weitere Details – an, dass „*blos 9 Blatt davon nach Zeichnungen*“ gestochen sind und „*es Gegendrucke giebt, welche die Originale rechtseitig wiedergeben.*“<sup>1046</sup>

Gegen das allgemein eingeschränkte Wissen und das Verharren in traditionellen Zuschreibungen kämpfte schließlich auch Ruland mit seinem „*Versuch eines Verzeichnisses der nach tizianischen Gemälden und Zeichnungen vorhandenen Reproduktionen*“, den er aufgrund des enormen Materials als Vorarbeit für eine spätere kritische Sichtung verstand.<sup>1047</sup> Morellis radikaler Ansatz im Bereich der Zeichnungen stand noch bevor und so blieben in Rulands Abschnitt zu den Landschaften die vier von Lefèvre reproduzierten Darstellungen einmal mehr „unangetastet“.<sup>1048</sup> Aufgrund der *Opera Selectiora* wurden die „Wäscherinnen“ noch bis ins mittlere 20. Jahrhundert mit Tizian in Verbindung gebracht bis schließlich Chiari 1982 für Campagnolas Autorschaft plädierte.<sup>1049</sup> Die Uffizien-Zeichnung mit der Europa inventarisierte man zwar bereits im 18. Jahrhundert als Campagnola, sie wurde dennoch von Ferri 1890 – zusammen mit anderen Blättern – unter Tizian geführt.<sup>1050</sup> Bis heute blieb sie ein typisches Beispiel für die schwierige stilistische Bestimmung. Das gilt auch für das zweite Uffizien-Blatt mit dem Johannesknaben, dessen traditionelle Tizian-Zuschreibung sich durch eine Reproduktion von Mulinari nach 1770 weiter festigte und erst im frühen 20. Jahrhundert angezweifelt wurde.

Im Fall des Holzschnitts mit dem Drehleier-Spieler gelang Galichon 1864 bereits eine Korrektur, indem er die mittlerweile publizierten Beobachtungen Mariettes berücksichtigte und sich dessen Zweifel an einer Tizian-Erfindung anschloss.<sup>1051</sup> Das Ergebnis war eine erste

<sup>1044</sup> Villots Kritik zur „Retouchierung“ durch Saiter und Wagner fiel deutlich aus: „*Enfin, un Godifredo Saiter, terminant au burin les planches gravées à l'eau forte par Lefebre, en a gâté complètement le beau caractère et le travail pittoresque par un prétendu fini glacial et monotone.*“ – Villot 1844, S. 176.

<sup>1045</sup> Villots Anmerkungen zu den Gegendrucken finden sich im gleichen Abschnitt: Villot 1844, S. 176-177.

<sup>1046</sup> Weigel 1865, S. 61.

<sup>1047</sup> Crowe – Cavalcaselle 1877, Bd. 2, S. 786, S. 823-827, XII. Landschaften.

<sup>1048</sup> Ebenda, S. 824 (Johannesknabe, Raub der Europa), S. 826 (Landschaft mit Wäscherinnen sowie der Drehleier-Spieler, den Ruland nur als anonymen Holzschnitt anführte, ohne Verweis auf den Nachstich von Lefèvre).

<sup>1049</sup> Chiari 1982, S. 124, unter Nr. 119.

<sup>1050</sup> Ferri 1890, S. 255, 257.

<sup>1051</sup> Zu dieser Druckgraphik zitierte Galichon die Anmerkungen Mariettes und urteilte anschließend anhand der Differenzierung des nahen Laubaumes mit Hilfe von dessen Beobachtungen: „*Les paysages du Campagnola sont d'ailleurs faciles à reconnaître de ceux du Titien au feuillé des arbres. Tandis que, chez le Titien, des travaux très-variés et exprimés d'un crayon libre font bien sentir les diverses espèces d'arbres, on trouve, dans Campagnola, une monotonie de facture et de formes qui trahit plus une pratique habile qu'une étude attentive de la nature.*“ – Galichon 1864, S. 548, Nr.

Neuzuschreibung des Holzschnitts an Campagnola und insgesamt die erste größere Erfassung seines druckgraphischen Werks, das im 20. Jahrhundert Tietze und Tietze-Conrat oder Rosand und Muraro weiter untersuchten.<sup>1052</sup>

Die *Opera Selectiora* lieferte als „Bildband“ des späten 17. Jahrhunderts einen wichtigen Nachweis für einige der wichtigsten Malereien Venedigs und ihre Ausführenden. Nach welchen Kriterien Lefèvre die Beispiele zusammenstellte, ist – abgesehen von den öffentlichen Standorten der Werke – nicht bekannt. Vor allem bei den Zeichnungen oder Druckgraphiken stellt sich die Frage der Auswahl und Verfügbarkeit. Immerhin ein Fünftel diente offenbar dazu, Tizian auch als bewunderten Landschaftskünstler zu präsentieren; zu einzelnen Zeichnungen dürfte der Stecher tatsächlich Zutritt gehabt haben, andere Arbeiten könnten sich ebenso in seinem Besitz befunden haben, wie beispielsweise der Holzschnitt mit dem Drehleier-Spieler oder die Radierung der „Landschaft mit den Wäscherinnen“ von Massé für den „Recueil Jabach“. Lefèvre übernahm wohl bei sämtlichen Vorlagen die vorherrschenden Tizian-Zuschreibungen, die entweder seit der älteren Kunsthistoriografie üblich waren oder erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts etwas ungenau entstanden. In dieser grundsätzlichen Entwicklung ging selbst eine zeitgenössische Zuschreibung der „Wäscherinnen“ an Domenico Campagnola im Jabach-Inventar unter und ließ dessen Autorschaft einzelner Werke in Vergessenheit geraten. Die Wirkung von Lefèvres Zuordnung der Arbeiten auf Papier ist allein schon durch die wiederholten Ausgaben seines Konvoluts als hoch einzustufen. Allerdings dürfte das Interesse an den Landschaftsdarstellungen im 18. Jahrhundert nachgelassen haben, da man sie in der stark überarbeiteten Auflage von 1749 ausschied und spätestens in der Ausgabe von 1786 durch Reproduktionen von Malereien anderer Künstler ersetzte.<sup>1053</sup> Der kunsthistorischen Forschung hinterließ Lefèvre noch immer einzelne Probleme in Zuschreibungsfragen, die für Tizian und Campagnola nur teilweise gelöst werden konnten.

---

12. – Ruland dürfte diese Erkenntnis jedoch berücksichtigt haben, da er den Holzschnitt – wie bereits oben erwähnt – nur als anonym einordnete.

<sup>1052</sup> Zu den Verbindungen der vier Darstellungen mit den Radierungen von Lefèvre siehe: Rosand – Muraro 1976, S. 139, Anm. 10 u. S. 164.

<sup>1053</sup> Im Titel der von Teodoro Viero veröffentlichten Ausgabe von 1786 werden bereits die inhaltlichen Erweiterungen deutlich: „*Raccolta Di Opere Scelte Dipinte da Tiziano Vecellio, Antonio Regillo detto il Pordenone, Giacomo Robusti detto il Tintoretto, Paolo Calliari Veronese, Dario Varotari detto il Padoanino, Li Bassani, Giacomo Palma, Giuseppe Salviati, e varj altri celebri Maestri della Scola Veneziana, che fiorirono ne' tempi posteriori. Disegnate, ed Incise in parte Da Valentino Le Febre Di Bruxelles, ed in parte Da Silvestro Manaigo, e da Andrea Zucchi Veneti - In Venezia 1786.*“

Die meisten der Platten wurden signiert und vereinten mittlerweile neben Lefèvre, Wagner und Saiter auch Andreas Zucchi, Domenico Rossetti und andere als ausführende Stecher. Insgesamt umfasste das Konvolut mit rund 90 Nachstichen erheblich mehr Abbildungen als die ursprüngliche Ausgabe von 1682. – Ein Exemplar von 1786 befindet sich heute in den Royal Academy of Arts Collections (Inv. Nr. 03/2403) in London. Weitere Details dazu finden sich in der Online Datenbank der Institution:

<http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?session=FpFANvvGezM&IXSR=&IXSP=1&MREF=33114&IXACTION=display&IXSPFX=templates/full/&IXTRAIL=Academicians&IXlink=y>

### ***Der Comte de Caylus und seine Radierungen für das „Cabinet du Roi“***

Mit Anne Claude Philippe de Thubières, dem Comte de Caylus (Abb. 314, 342) und seinen Radierungen nach Handzeichnungen alter Meister erreicht man schließlich eine Form der manuellen Reproduzierbarkeit, die quantitativ und qualitativ ein neues Niveau markierte. Der französische Graf hat als eine der facettenreichsten Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts zu gelten, der man nur schwer ganzheitlich gerecht wird und die bereits Gegenstand umfassender Studien war.<sup>1054</sup> In diesem Kapitel sollen daher sein Wirken als Polygraph und seine Stiche nach Landschaftsblättern Tizians und Campagnolas aus der königlichen Sammlung im Mittelpunkt stehen.

Nachdem Caylus seinem aristokratischen Stand entsprechend eigentlich für die militärische Laufbahn bestimmt war, dürfte er durch eine Italienreise (1714-1715) und die Begegnung mit Antoine Watteau sein Interesse für die Kunst und insbesondere für die Antike entdeckt haben.<sup>1055</sup> In Paris ließ er sich 1719 nieder, wo er zum Gesellschaftskreis der Amateure, Künstler und Kunstkenner um den Bankier Pierre Crozat gehörte; in dessen wöchentlichen Zusammenkünften und Kunstgesprächen anhand der höchst bewunderten Sammlung entfalteten sich Caylus' breite Interessen und seine graphische Tätigkeit als Amateur. Das Objektstudium und die Stecherkunst dürfte er aber nicht allein in Crozats „Schattenakademie“<sup>1056</sup> erlernt haben, sondern von seinem Künstlerfreund Charles-Antoine Coypel oder vielleicht auch von Claude Gillot, dem Lehrmeister Watteaus.<sup>1057</sup> Größeren Einfluss auf seine technisch-künstlerischen Fertigkeiten könnten aber auch Mariette und Watteau selbst ausgeübt haben, mit denen Caylus bereits vor 1720 bekannt und befreundet war.<sup>1058</sup> In seinen Anfängen dürfte er sich auch akademisch geschult haben, doch von diesen Unternehmungen fehlen heute jegliche Zeugnisse. Ein wesentlicher Grund für diesen Umstand liegt in Caylus' Zugang zur Radiertechnik. Für ihn als Amateur war sie gleichbedeutend mit dem Akt des Zeichnens und so ist auch überliefert, dass er zumeist direkt in die präparierte Druckplatte arbeitete und diese nach einigen Abzügen polierte, um sie für neue Darstellungen zu verwenden.<sup>1059</sup> Durch diese Arbeitsweise war Caylus' druckgraphisches Schaffen bereits vor 1730 sehr umfangreich und umfasste schließlich insgesamt rund 3.200 Radierungen, von denen aber nur fünf eigene

---

<sup>1054</sup> Zu Leben und Werk des Comte de Caylus im Überblick siehe: Blanc 2013. – Stähli 2012, Sp. 207-210. – Gougeaud-Arnaudeau 2010. – Rees 2006 (mit weiterer Literatur). – Rees 1997, S. 407-408. – Rice 1996, S. 120-121. – Außerdem zu Caylus und seinen Schriften: <http://caylus-recueil.huma-num.fr>

<sup>1055</sup> Rees 1997, S. 407. – Rice 1996, S. 120.

<sup>1056</sup> Die Bezeichnung einer „Schattenakademie“, die inoffiziell die Funktionen der französischen Akademie übernahm, ist an der Studie von Thomas Crow und dessen Begriff der „*shadow Academy*“ angelehnt. – Siehe dazu: Crow 1985, S. 40. – Rees 2006, S. 264, Anm. 86.

<sup>1057</sup> In der Literatur wird überwiegend Coypel als künstlerischer Lehrer am Beginn von Caylus Tätigkeit angenommen. Siehe beispielsweise: Rice 1996, S. 120. – Martin Eidelberg ging hingegen davon aus, dass die frühe Ausbildung des Amateurs mit Claude Gillot in Verbindung steht. – Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 108.

<sup>1058</sup> Castor 2010, S. 111. – Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 104.

<sup>1059</sup> In der Einleitung zu Caylus im *Dictionnaire Des Artistes* wies Heinecken bereits auf das Polieren der Platte nach einigen Abzügen hin, um andere Sujets zu radieren. – Heinecken 1789, S. 719.

Schöpfungen waren.<sup>1060</sup> Die Auflagen dürften pro Druckplatte jedoch nicht sehr hoch gewesen sein, weshalb heute im Handel verhältnismäßig wenige Abzüge zirkulieren.

Nach weiteren Reisen nach Holland und England war Caylus zusammen mit Pierre-Jean Mariette und professionellen Stechern ab 1723 an der Umsetzung des sogenannten „Recueil Crozat“ beteiligt. Mit diesem ehrgeizigen Projekt in Buchform präsentierte man in zwei Bänden und 120 Bildtafeln eine Auswahl der angesehensten Gemälde und Zeichnungen aus französischen Sammlungen, allen voran die Bestände des Königs, des Duc d’Orleans und von Pierre Crozat, der als Herausgeber und Hauptfinanzier fungierte.<sup>1061</sup> Sowohl die technische Umsetzung als auch die inhaltliche Struktur machen dieses prächtige Konvolut zu einem Prototyp des „Kunstbuches“, das im Kreis um Crozat Verbreitung fand und wegweisend für ähnliche Veröffentlichungen in ganz Europa war.<sup>1062</sup>

Nahezu zeitgleich entstand unter dem Generaltitel des *Cabinet du Roi* die große Stichfolge nach Blättern der königlichen Sammlung, für die Caylus allein verantwortlich war. Darin wurden ausschließlich Handzeichnungen, vornehmlich der italienischen Schule reproduziert.<sup>1063</sup> Die Serie blieb möglicherweise unvollständig und ist heute in unterschiedlichen Zusammenstellungen erhalten; eine der Ausgaben wird beispielsweise unter dem Titel „*Les Estampes gravées (...) d’après les desseins du Cabinet du Roy (...)*“ in der Bibliothèque de l’INHA in Paris aufbewahrt.<sup>1064</sup>

<sup>1060</sup> Rees 1997, S. 408.

<sup>1061</sup> Der Recueil erschien in zwei Bänden (1729, 1742) unter folgenden Titeln: „*Recueil d’estampes d’après les plus beaux tableaux et d’après les plus beaux desseins qui sont en France: dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le duc d’Orléans, & dans d’autres cabinets; divisé suivant les différentes écoles avec un abrégé de la Vie des peintres et une description historique de chaque tableau. Tome premier contenant l’Ecole Romaine, seconde partie*“ (Paris 1729, 87 Tafeln) und „*Recueil d’estampes d’après les plus beaux tableaux et d’après les plus beaux desseins qui sont en France: dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le duc d’Orléans, & dans d’autres cabinets ; divisé suivant les différentes écoles avec un abrégé de la Vie des peintres et une description historique de chaque tableau. Tome second contenant la suite de l’Ecole Romaine, et l’Ecole Venitienne*“ (Paris 1742, 42 Tafeln). – In der Folgezeit wurde das Konvolut unter dem Namen seines Auftraggebers bekannt. – Heinecken führte es mit einigen Details in seiner *Idee générale d’une collection complete d’estampes* an: Heinecken 1771, S. 76-79. – Eine Besprechung des „Recueil Crozat“ findet sich bei: Rees 2006, S. 263-274, Kapitel 3.3. – Siehe außerdem: Castor 2010, S. 111-112.

<sup>1062</sup> Zur Bedeutung der Publikation siehe: Haskell 1993. – Rees 2006, S. 266, Anm. 92.

<sup>1063</sup> Die über 200 Stiche entstanden um 1730, umfassten 15 Bände und wurden betitelt mit: „*Pieces à l’eau-forte par le Comte de Caylus d’après les dessins grands maîtres qui sont dans le Cabinet du Roi de France*“ – das umfangreiche Mappenwerk ist ebenso bekannt als: „*Le Cabinet du Roy, 222 Gravures à l’eau forte d’après les originaux dans le Cabinet du Roy par Anne-Claude Philippe Thubières, Comte de Caylus*“, Paris, um 1750, 70,5 x 49,5 cm. – Siehe: Weigel 1865, S. 50-51, Nr. 33. – Schwaighofer 2009, S. 52, 160-161, Kat. Nr. 11. – Castor 2010, S. 114-115, Anm. 30. – Die Kupferplatten der Radierungen erhielt Charles-Antoine Coppel – als *Garde des tableaux et dessins du Roi* – 1747 für die *Chalcographie royale*, wodurch sie heute zu den Beständen des Louvre gehören (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Atelier de la chalcographie, Inv. Nr. 100C bis 322C). In weiterer Folge kam es nach Weigel zu einer erneuten Auflage. – Siehe ergänzend die nachfolgende Anmerkung.

<sup>1064</sup> Von dieser großen Stichfolge existieren gebundene Exemplare mit variierendem Umfang. Die Besprechung des vorliegenden Kapitels bezieht sich in erster Linie auf die beiden Exemplare in der Pariser Bibliothèque de l’INHA, collections Jacques-Doucet: „*Les Estampes gravées par Mr le Comte de Caylus d’après les desseins du Cabinet du Roy, et autres cabinets des curieux des desseins des maitres anciens et modernes*“, 4 Bände (54 x 39 cm), Inv. Nr. Fol Est 105 und „*Dessins du cabinet du Roi gravés par le comte de caylus*“ (322 Tafeln, 69 x 53 cm), Inv. Nr. Pl L 59. – Mein Dank gilt Floriane Cellier (Bibliothèque numérique de l’INHA, Institut national d’histoire de l’art, Service de l’Informatique documentaire) für die umfassenden Informationen zu den beiden Ausgaben (Oktober 2016).

Ein weiteres Exemplar befindet sich in der Bibliothèque nationale de France (Cabinet des Estampes) in Paris: „*Recueil. Dessins du Cabinet du Roi gravés par le Comte de Caylus*“, 2 Bände, Inv. Nr. Aa-15-Fol-Aa-16-Fol – Zu den Radierungen

Für die druckgraphische Umsetzung nützte Caylus wohl den erleichterten Zugang zu den Originalen, den ihm Charles Coypel ab 1721 als Verantwortlicher für die königlichen Zeichnungen und Malereien ermöglichte.<sup>1065</sup> Insgesamt radierte der Amateur mehr als 220 Reproduktionen, die in erster Linie Landschaften alter Meister des 16. und 17. Jahrhunderts umfassen.<sup>1066</sup> Allgemein dürfte Caylus die Vorlagen wohl in erster Linie nach seinem persönlichen Geschmack und seiner bereits entwickelten Kennerschaft ausgewählt haben. Seine Kopien folgten den Originalen nicht nur in den äußerlichen Maßen relativ genau, auch mit seiner feinen und einfühlsamen Radiertechnik entwickelte er ein verblüffendes Äquivalent zum jeweiligen Zeichenduktus der Feder und dem Charakter der Handzeichnung – ohne jedoch jeden Strich minutiös zu übernehmen.<sup>1067</sup> Exemplarisch lassen sich diese Merkmale von Caylus' Druckgraphiken auch an den Landschaften Tizians und Campagnolas nachvollziehen, mit denen sich zudem die französische Rezeption der beiden Künstler ergänzend illustrieren lässt.

Für das mehrteilige Konvolut<sup>1068</sup> stellte Caylus im ersten Band 29 Darstellungen nach den beiden Künstlern zusammen, von denen 17 auf figürliche und landschaftliche Vorlagen aus der königlichen Sammlung zurückgehen, die man als Zeichnungen oder Gemälde unter Tizian führte; die übrigen 12 gaben ausschließlich Landschaftszeichnungen wieder, die als Werke Campagnolas galten.<sup>1069</sup> Der Stecher versah die Radierungen innerhalb der Druckplatte – und dabei öfters innerhalb der Darstellung – mit den notwendigsten Hinweisen auf den kopierten Künstler<sup>1070</sup> und die königliche Provenienz der Vorlage<sup>1071</sup> und signierte jeweils in der für ihn typischen abgekürzten Form mit „Cx Sculp.“ Manche Abzüge zeigen außerdem verschiedenen Nummerierungen, deren Bedeutung heute unklar ist.<sup>1072</sup>

---

nach Tizian und Campagnola in dieser Ausgabe siehe: Inventaire du fonds français 1930-2008, Bd. 4 (1940), S. 76-78, Nr. 134-146 (Campagnola) u. S. 126-128, Nr. 430-452 (Tizian).

Zum großen Caylus-Bestand im Dresdner Kupferstich-Kabinett gehört auch eine vollständige Ausgabe der Druckgraphiken, die als „*Pieces gravées du cabinet du Roy*“ (o.O. o.J., Inv. Nr. B 1264) in Klebebänden aufbewahrt wird. Ein großer Bestand von Einzelblättern befindet sich in der Online Datenbank der de Young & Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco:

[https://art.famsf.org/search?search\\_api\\_views\\_fulltext=Comte+de+Caylus](https://art.famsf.org/search?search_api_views_fulltext=Comte+de+Caylus)

Eine ähnliche Menge hat sich im British Museum in London erhalten, die ebenfalls in der Online Datenbank erfasst ist: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx?searchText=Comte+de+Caylus+Cabinet](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=Comte+de+Caylus+Cabinet)

<sup>1065</sup> Schwaighofer 2009, S. 161. – Blanc 2013, S. 43.

<sup>1066</sup> Bei den dominierenden italienischen Vorlagen wurden die Zeichnungen von Agostino Carracci mit 55 Blätter am meisten reproduziert. Neben den überwiegenden Landschaften, finden sich aber auch christologische und mythologische Historiendarstellungen in der Auswahl des Stachers.

<sup>1067</sup> Ebenda, S. 43-44.

<sup>1068</sup> Gemeint ist das Exemplar der Bibliothèque de l'INHA (Inv. Nr. Fol Est 105). – Siehe die Auflistung für beide Exemplare der Bibliothek im Anhang.

<sup>1069</sup> In den beiden Exemplaren aus der Bibliothèque de l'INHA finden sich die Abzüge an unterschiedlichen Stellen: Inv. Nr. Fol Est 105, Bd. 1, fol. 22-38 (Tizian) und fol. 82-93 (Campagnola); Inv. Nr. PI L 59, Nr. 111-122 (Campagnola) und Nr. 248-269 (Tizian). Im Kontext des vorliegenden Werkkatalogs wäre noch eine Radierung unter Giorgione zu ergänzen, die heute Domenico Campagnola gegeben wird: Inv. Nr. PI L 59, Nr. 182; in der anderen Ausgabe ist der Abzug nicht enthalten. – Vgl. dazu die Konvolute in der Bibliothèque nationale de France: Inventaire du fonds français 1930-2008, Bd. 4 (1940), S. 76-78, Nr. 134-146 (Campagnola), S. 102, Nr. 283 (Giorgione) und S. 126-128, Nr. 430-452 (Tizian).

<sup>1070</sup> Die Bezeichnungen variieren, lauten aber meist: „*Titien In*“ oder „*Campagnolla In*“.

<sup>1071</sup> Diese Angabe liest sich meist als: „*Cabinet du Roy*“ oder „*Cab. du Roy*“.

<sup>1072</sup> Die kleinen Ziffern einer möglichen unvollständigen Reihenfolge sind bei dieser Gruppe auf folgenden Seiten zu finden: Inv. Nr. Fol Est 105, Bd. 1, fol. 22 (2 Radierungen: „133“ und „145“), fol. 23 (2 Radierungen: „107“ und „116“), fol. 24 (2 Radierungen: „102“ und „118“), fol. 26 („103“), fol. 32 („142“), fol. 91 („136“), fol. 93 („140“).

Caylus' präzise aber nicht penible Strichführung vermittelt besonders in den Kopien von Handzeichnungen viele Charaktereigenschaften des Originals, das nahezu gleich groß aber spiegelverkehrt reproduziert wurde. Die gegenseitige Ausrichtung der Kompositionen nahm Caylus in Kauf, da er direkt auf die behandelte Druckplatte zeichnete und keine Zwischenschritte für die Übertragung benötigte. Beim Kopieren dürfte er aber nicht nur mit klar lesbaren Landschaften konfrontiert gewesen sein sondern auch mit schwierigen Erhaltungszuständen. Zum Zeitpunkt der Reproduktion besaßen einzelne Blätter vermutlich schon ein reduziertes Strichbild, das aber wohl noch besser lesbar war als heute. Denn auch in der Wiedergabe dieser Blätter gelang es Caylus, den Zeichnungscharakter des Originals einzufangen. Und so lassen sich diese Kompositionen anhand der Nachstiche besser beurteilen als in der mittlerweile fast verschwundenen Federzeichnung.<sup>1073</sup>

Aufgrund dieser technischen und stilistischen Genauigkeit wählte Caylus auch bewusst Landschaftsvorlagen aus, die eigentlich das Buchformat sprengten und daher über eine Doppelseite angelegt werden mussten<sup>1074</sup>. In anderen Konvoluten wurden diese größten Radierungen von Caylus als spektakuläre Falttafeln auf Einzelseiten montiert (Abb. 343).<sup>1075</sup> Bei einer Komposition entschied sich der Stecher hingegen von vornherein für eine Teilung der Landschaft in zwei separate Hochformate (Abb. 344, Kat. Nr. 227a, b); ein Verfahren, das man schon im „Recueil Jabach“ beobachten konnte.<sup>1076</sup>

Hinsichtlich der Sammlung Jabach als frühere Provenienz der Stichvorlagen stellt sich die Frage, nach welchen Kriterien Caylus sein Radierungen anfertigte und in wie fern seine Rezeption die spätere Kunstkennerschaft und Forschung beeinflusste. Grundsätzlich wählte Caylus Landschaftszeichnungen von Tizian und Campagnola, die überwiegend zur ersten Kategorie der „*dessins d'ordonnance*“ im Inventar Jabachs gehörten, die 1671 an den französischen König verkauft wurden.<sup>1077</sup> Mit dieser Klassifizierung dürfte Caylus durch Coppel vertraut gewesen

<sup>1073</sup> Ein deutlich beschädigtes Strichbild kennzeichnet die Zeichnungen aus dem Louvre Inv. Nr. 4754, 4762, 4763, 4769 (**Kat. Nr. 226, 225, 227, 69**) oder Inv. Nr. 5579 (**Kat. Nr. X-144**); bei zwei anderen Vorlagen sind die Figurendetails nicht vollständig sichtbar (Inv. Nr. 4760, **Kat. Nr. 200**) oder bereits zum Zeitpunkt der druckgraphischen Umsetzung vollständig in der Federzeichnung entfernt worden (Inv. Nr. 4768, **Kat. Nr. 201**). Beide Zustände hielt Caylus mit seinen technischen Möglichkeiten objektiv fest. – Vgl. zu diesen beeinträchtigten Vorlagen die radierten Reproduktionen: Inv. Nr. Fol Est 105, Bd. 1, fol. 32, 85, 86, 88-92.

<sup>1074</sup> Es sind beispielsweise die Reproduktionen der Louvre-Zeichnungen Inv. Nr. 4754, 4762, 5550 (**Kat. Nr. 226, 225, 233**) und Inv. Nr. 5590 (**Kat. Nr. X-146**). – Siehe die dazu korrespondierenden Radierungen: Inv. Nr. Fol Est 105, Bd. 1, fol. 37, 91-93.

<sup>1075</sup> Beispielsweise im „Recueil Arlaud“ (Genf, Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, collection de la Société des Arts de Genève, Inv. Nr. SDA livre 0001), der mit 1728 datiert ist und von Alexandra Blanc im Kontext von Caylus Werk untersucht wurde. – Blanc 2013, S. 209-211.

<sup>1076</sup> Mit den beiden hochformatigen Radierungen reproduzierte Caylus die mäßig erhaltene Louvre-Zeichnung Inv. Nr. 4763 (**Kat. Nr. 227**). Im Rahmen des „Recueil Jabach“ entschied man sich bereits bei der großen Landschaft Inv. Nr. 5590 (**Kat. Nr. X-146**) – die später auch Caylus auswählte – für eine Teilung in zwei separate Stiche. Siehe dazu das Unterkapitel zum *Der „Recueil Jabach“ (ca. 1666-1695 und 1754) – Eine Stichsammlung zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert.*

<sup>1077</sup> Bei den mit Tizian, Campagnola und Giorgione bezeichneten Kompositionen handelt es sich bei rund 19 Vorlagen um Zeichnungen aus Jabachs erster Kategorie. Die übrigen Zeichnungen gehören zu den „*dessins remontés*“ im Louvre, die nicht mit Jabachs Verkauf von 1671 in Verbindung stehen. Siehe dazu den ergänzenden Eintrag zur Paraphierung (Lugt 2961) in der Lugt Datenbank:

<http://82.95.108.205:91/cleanmark/detail.cfm/marque/10309/total/1>

sein, der ab 1721 für die *Collection du Roi* verantwortlich war.<sup>1078</sup> Somit griff der Amateur auf selbstständige und sorgfältig gezeichnete italienische Landschaftsblätter zurück, die man im 17. Jahrhundert sehr schätzte und die traditionell als Werke Tizians galten. Ebenso dürften ihm auch die frühen und noch unbezeichneten Abzüge für den „Recueil Jabach“ bekannt gewesen sein, mit denen bereits einige der Kompositionen reproduziert wurden.<sup>1079</sup> Durch Caylus' eigenes Wissen und seine Kontakte zu den Kunstkennern, allen voran zu seinem Freund Mariette, war ihm vermutlich auch die eine oder andere Zuschreibung geläufig.<sup>1080</sup> Überblickt man die Reihe der Landschaftsblätter, so übernahm Caylus zwar in einigen Fällen die traditionellen Tizian-Zuschreibungen Jabachs<sup>1081</sup> oder gab frühere Campagnola-Blätter dem großen Meister; überraschenderweise folgte der Amateur aber auch den vorgegebenen Campagnola-Inventarisierungen oder nahm gleichsam Korrekturen zu seinen Gunsten vor.<sup>1082</sup> Dadurch ist nur zweimal eine übereinstimmende Zuschreibung zwischen dem Jabach-Inventar, den Caylus-Radierungen und den später bezeichneten Reproduktionen des „Recueil Jabach“ festzustellen.<sup>1083</sup> Daher dokumentieren insgesamt neun Reproduktionen von Caylus eine erweiterte Wahrnehmung von Campagnola als Landschaftszeichner, dessen Vorlagen auch heute unter seinen Namen geführt werden sollten.<sup>1084</sup> Weitere Zeichnungen, die von seiner Hand stammen dürften, sind einmal mehr in der Stichreihe nach Tizian „versteckt“.<sup>1085</sup>

Diese unterschiedlichen Zuschreibungen werfen die Frage auf, ob sie Caylus' persönliche Ansicht widerspiegeln – wie bei der Auswahl der Kompositionen – oder durch das Wissen Mariettes beeinflusst wurden. Letzteres lässt sich zwar nicht nachweisen; angesichts der Zusammenarbeit und Freundschaft der beiden könnte Caylus für sein Konvolut zweifellos von einem kennerschaftlichen Dialog profitiert haben. In diesem Zusammenhang fällt allerdings auf, dass bei Mariette keine Hinweise auf die Nachstiche von Caylus zu finden sind, obwohl er für die Tizian-Landschaften meistens die wesentlichsten Reproduktionen anführte und bereits einzelne Blätter des „Recueil Jabach“ berücksichtigte. Das Fehlen von Caylus' zeitgenössischen Stichen ist

<sup>1078</sup> Kat. Ausst. Atlanta 2006, S. 15. – Castor 2010, S. 111. – Blanc 2013, S. 43.

<sup>1079</sup> Folgende Blätter aus dem Louvre, die Caylus unter Tizian und Campagnola radierte, wurden bereits im „Recueil Jabach“ berücksichtigt: Inv. Nr. 4754, 4757, 4759, 4760, 4762, 4770, 4778, 4783, 5537, 5538, 5550, 5590.

<sup>1080</sup> Caylus und Mariette arbeiteten bereits vor 1730 zusammen am „Recueil Crozat“ und gehörten wohl zu den wichtigsten Kunstkennern des Bankiers. – Rees 2006, S. 266. – Zur Freundschaft zwischen Caylus und Mariette und ihrer Zusammenarbeit siehe: Pomian 2002, S. 45-51. – Die Zusammenarbeit der beiden setzte sich später fort, wenngleich nicht mehr so intensiv. – Castor 2010, S. 111-112.

<sup>1081</sup> Im Fall der Zeichnung Inv. Nr. 5531 (**Kat. Nr. 60**) folgte Caylus auch der vorgegebenen Giorgione-Zuschreibung im Jabach-Inventar, obwohl sie im 17. Jahrhundert schon im Stich von Dominique Barrière (ca. 1618-1678) als Werk Tizians „veröffentlicht“ wurde (**Kat. Nr. 60a**). Heute sprechen die zeichnerischen und motivischen Merkmale dafür, das Werk in das Frühwerk von Domenico Campagnola einzuordnen.

<sup>1082</sup> Caylus ordnete folgende Zeichnungen erstmals (?) Campagnola zu: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4754, 4762, 4763, 4769, 4770, 5590.

<sup>1083</sup> Diese Übereinstimmung gilt für die Louvre-Blätter Inv. Nr. 4759 und 4760.

<sup>1084</sup> Folgende Zeichnungen aus dem Louvre werden im vorliegenden Katalog als eigenhändige Werke geführt: Inv. Nr. 4754, 4757, 4759, 4760, 4762, 4763, 4768, 4769, 4770.

<sup>1085</sup> Dies gilt für folgende Zeichnungen aus dem Louvre: Inv. Nr. 4778, 4783, 5533, 5536, 5537, 5538, 5540, 5550, 5582.

daher wohl ein Indiz dafür, dass Mariettes Manuskript<sup>1086</sup> zu einem früheren Zeitpunkt entstand als die „*Estampes gravées (...) d'après les desseins du Cabinet du Roy*“ oder alle anderen Konvolute, die Landschaftsradierungen von Caylus enthalten.

Ein kurzer Blick auf eine weitere seiner reprographischen Serien zeigt, dass manche der bereits angeführten Darstellungen nochmals in neuen Kombinationen arrangiert und gedruckt wurden. Im jüngst entdeckten „Recueil Arlaud“, der vom Miniaturisten Jacques-Antoine Arlaud (1668-1743)<sup>1087</sup> bei seinem Freund Caylus in Auftrag gegeben worden war, bildete man nicht nur Werke aus der königlichen Sammlung ab sondern auch Zeichnungen Watteaus.<sup>1088</sup> Ein wesentlicher Bestandteil des Konvoluts sind einmal mehr die italienischen Landschaften von Tizian, Campagnola, den Carracci, Guercino oder Grimaldi. Einige dieser Blätter im kleinen oder mittleren Format wurden entweder als Paar oder sogar als Trio auf eine Seite gedruckt (Abb. 345)<sup>1089</sup>; gleichzeitig erzielte er mit der Kombination der Radierungen eine Zusammenschau der unterschiedlichen Stile und Ausführungen in einer neu geordneten Reihenfolge, an der der Kunstkenner vergleichend sein Auge schulen konnte.<sup>1090</sup> Angesichts des für Caylus charakteristischen Phänomens der Rekombination (Abb. 346)<sup>1091</sup> stellt sich abschließend noch die Datierungsfrage für die reproduzierten Landschaften aus dem „Cabinet du Roi“.

Caylus' früheste erhaltene Radierungen werden um 1720 datiert.<sup>1092</sup> Ab 1721/22 nützte er – wie bereits erwähnt – den Zugang zu den königlichen Zeichnungsbeständen. Gleichzeitig ist zu berücksichtigen, dass der „Recueil Arlaud“ auf seinem Titelblatt mit 1728 datiert ist und somit – zumindest für die wiederholt verwendeten Druckplatten – einen *terminus ante quem* liefert.<sup>1093</sup> Es ist daher wahrscheinlich, dass auch die übrigen Landschaften unter Tizian und Campagnola zwischen 1721 und 1728 für das ursprüngliche Konvolut entstanden, das über 200 Abbildungen

<sup>1086</sup> Vgl. Mariettes Aufzeichnungen zu Tizian: Mariette 1740-1770, S. 289-299.

<sup>1087</sup> Jacques-Antoine Arlaud wurde in Genf geboren und zog mit rund 20 Jahren nach Paris, wo er als Maler bald die Patronanz des Duc d'Orleans genoss und auch zum Gesellschaftskreis von Pierre Crozat gehörte. Bevor er schließlich 1729 nach Genf zurückkehrte, gab er seinen eigenen Recueil bei Caylus in Auftrag; möglicherweise war diese Publikation auch als Geschenk des Amateurs gedacht.

<sup>1088</sup> Der Recueil wurde von Arlaud handschriftlich wie folgt betitelt: „*Toutes les estampes contenues dans ce livre au nombre de / cent vingt et quatre ont été gravées d'après les desseins originaux des / plus celebres peintres qui sont dans le Cabinet du Roy de France / par Monsieur Le Comte de Caylus cy devant Colonel de Dragons, / qui les a données à Jacques Antoine Arlaud Citoyen de Geneve / à Paris en 1728.*“ – Blanc 2013, S. 158. – Das Werk (Genf, Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, collection de la Société des Arts de Genève, Inv. Nr. SDA livre 0001) misst 61,1 x 46,6 x 3,3 cm (Blattgröße: 608 x 460 mm) und enthält 124 Radierungen, die von Caylus auf 59 Seiten gedruckt wurden. – Blanc 2013, insbesondere S. 47-62, 115-117, 155-159. – Blanc bildete die Radierungen des „Recueil Arlaud“ vollständig ab.

<sup>1089</sup> Im Recueil finden sich Beispiele für mehrfach bedruckte Seitenblätter an folgenden Stellen: S. 31 (Drei Radierungen nach Guercino, Nr. 52-54), S. 37 (Zwei Radierungen nach Grimaldi, Nr. 60, 61), S. 38-39 (jeweils zwei Radierungen nach Tizian) oder S. 41 (Drei Radierungen nach Tizian, davon eine mit figürlichem Motiv). – Siehe dazu: Blanc 2013, S.177-178, 180-183, Abb. 58, 64, 65, 66, 68.

<sup>1090</sup> Zum Aspekt der Rekombination siehe ergänzend: Rees 2006, S. 275-285.

<sup>1091</sup> In Caylus persönlicher Sammlung der Radierungen begegnet einem das höchste Maß an Wechselhaftigkeit innerhalb von 4 Bänden, die keiner Systematik folgen. Das Konvolut kommt fast gänzlich ohne Worte aus und wirkt insgesamt wie eine Aufforderung zur spielerischen wie intensiven Betrachtung. – Rees 2006, S. 275-276.

<sup>1092</sup> Rees 2006, S. 263, Abb. 42.

<sup>1093</sup> Siehe die technischen Angaben zum Werk von Blanc: Blanc 2013, S. 158. – Im „Recueil Arlaud“ tauchen die Nachstiche folgender Landschaftszeichnungen unter Tizian und Campagnola auf: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4762 (**Kat. Nr. 225**), 4754 (**Kat. Nr. 226**), 5533 (**Kat. Nr. 26**), 5536 (**Kat. Nr. 77**), 5539, 5543, 5579 (**Kat. Nr. X-144**), 5581 (**Kat. Nr. X-145**) und Inv. Nr. 5685. – Siehe auch die Auflistung im Anhang.

umfasste.<sup>1094</sup> Somit ergibt sich vor 1730 das Bild eines höchst produktiven Amateurs, der parallel zu den Stichreihen des „Cabinet du Roi“ noch mit anderen Publikationen wie dem „Recueil Crozat“ oder „Recueil Jullienne“<sup>1095</sup> intensiv beschäftigt war.<sup>1096</sup>

Seine enorme druckgraphische Tätigkeit, die dem Zeichnen gleichgesetzt war, lässt sich auch durch einige Anmerkungen im *Abecedario* bestätigen. Nach Aussage Mariettes, der mit Caylus viele Jahre zusammenarbeitete und selbst mehrere Bände von dessen Radierungen besaß<sup>1097</sup>, studierte der Amateur die Meisterzeichnungen im *Cabinet Crozat*, indem er sie kopierte und setzte dies mit den königlichen Beständen fort, weshalb er schließlich jahrelang nichts anderes tat als druckgraphische Abzüge auszuführen: „*Lorsqu'il eût connu M. Crozat, et qu'il eût pénétré dans son beau cabinet, il lui emprunta des desseins, les copia, et finit par en graver un grand nombre. Il se rabattoit ensuite sure ceux du Roi, et pendant plusieurs années il ne fit autre chose que d'en faire des gravures.*“<sup>1098</sup>

Angesichts dieser Anmerkung und der verschiedenen Publikationen vor und nach 1730 griff Caylus bereits früh auf einen großen Fundus an Radierungen zurück, die heute in Buchform und als lose Blätter zu einigen Bibliotheks- und Museumsbeständen gehören.<sup>1099</sup> Doch aufgrund ihres Herstellungsprozesses wurden sie in keiner großen Anzahl gedruckt und tauchen daher heute nur selten im Kunsthandel auf.<sup>1100</sup> Die Ausführung der zahlreichen Druckgraphiken diente dem Amateur in erster Linie zum persönlichen Vergnügen, wodurch er sich von den

<sup>1094</sup> Blanc 2013, S. 43-44. – Der übliche Datierungsvorschlag um 1730 – ohne die Kenntnis des „Recueil Arlaud“ – findet sich beispielsweise bei: Castor 2010, S. 114-115.

<sup>1095</sup> Jean de Jullienne (1686-1766) war Unternehmer, Kunstsammler und Amateur und gehörte auch zum Crozat-Zirkel; als Freund und Förderer von Antoine Watteau verbreitete Jullienne dessen Werke durch mehrere druckgraphische Veröffentlichungen, die von Caylus und professionellen Stechern umgesetzt wurden. Die ersten beiden großformatigen Bände betitelte man „*Figures de différents caractères de Paysages, & d'Études dessinées d'après Nature par Antoine Watteau (...)*“; diese gaben 351 Zeichnungen wieder, die Watteau vor seinem Tod Jullienne und anderen Freunden wie Pierre-Maurice Haranger oder Edmé-François Gersaint geschenkt hatte. An der technischen Umsetzung von 1726 bis 1728 wirkte unter anderem der junge François Boucher mit. In zwei späteren Bänden (1735) widmete man sich noch in 271 Stichen den Gemälden Watteaus; diese erhielten den Titel: „*L'Œuvre d'Antoine Watteau, Peintre du Roy en son Académie Roiale de Peinture et Sculpture, gravé d'après ses tableaux et desseins originaux tirez du cabinet du Roy et des plus curieux de l'Europe (...)*“. – Trotz unterschiedlichem Erscheinungsjahr bezeichnet man den vierbändigen Korpus als „Recueil Jullienne“. – Schweighofer 2009, S. 149-151, Kat. Nr. 1. – Castor 2010, S. 111. – Blanc 2013, S. 21-25.

<sup>1096</sup> Rees 2006, S. 266-269, 275-277. – Castor 2010, S. 111-112. – Blanc 2013, S. 21-25.

<sup>1097</sup> Mariette besaß von Caylus Druckgraphiken in vier Bänden, die mehr als 3.200 Blätter umfassten. Diese Konvolute stellten zum Zeitpunkt ihrer Versteigerung die größte „Werkschau“ dar, die ein Sammler vereinen konnte. – Basan 1775, S. 354, Nr. 975. – Heute befinden sich diese Bände in der Bibliothèque nationale de France in Paris.

<sup>1098</sup> Chennevières – Montaiglon 1851-1860, Bd. 1, S. 341.

<sup>1099</sup> Rees wies darauf hin, dass von Caylus zum Zeitpunkt seines ersten Vortrags an der Akademie im Jahre zwar noch keine Schrift vorlag, dafür aber bereits ein üppiges Schaffen, das in den nächsten zwei Jahrzehnten noch auf rund 3.200 Radierungen anwachsen sollte. Bereits 1748 entschloss sich Caylus, über 200 Druckplatten der Akademie zu schenken, was vielleicht auf eine nachlassende Auseinandersetzung mit der Handzeichnung hindeutet. In den 1760er Jahren ging man schließlich dazu über, sein graphisches Werk in Konvolute zusammenzufassen, die sich heute in Paris und Dresden erhalten haben. – Rees 1997, S. 408. – Rees 2006, S. 244, 277.

<sup>1100</sup> Im Auktionenhandel lassen sich nur zwei Konvolute verzeichnen, die wohl auch nach dem Prinzip des Rekombinierens zusammengestellt wurden. Einerseits das Album „*Cabinet du Roy*“ (310 x 445 mm) von 1747, das bei Alde in Paris versteigert wurde (16.05.2012, Nr. 511). Es enthält 84 montierte(?) Tafeln und zeigt den Stempel der *Chalcographie du Louvre*. Unter den Künstlern der reproduzierten Landschaftszeichnungen finden sich neben Brill, den Carracci auch Campagnola und Tizian.

Ein zweites gebundenes Konvolut wurde unter dem Titel „*Recueil des Estampes d'après les dessins du Cabinet du Roi*“ in den New Yorker Swann Galleries versteigert (Auktion *Works of art on paper*, 23.05.1996, Nr. 21) und umfasste 100 Radierungen.

professionellen Künstlern abgrenzte.<sup>1101</sup> Seine Veröffentlichungen kursierten meist in den Kreisen der Kunstkenner und erfüllten wohl auch eine pädagogische Funktion bei Künstlern und Sammlern.<sup>1102</sup> Für den kommerziellen Verlagshandel waren sie jedoch nicht gedacht.<sup>1103</sup> Insbesondere die variiert zusammengestellte Reproduktionsgraphik nach der königlichen Zeichnungssammlung erreichte daher nicht die Verbreitung von Lefèvres *Opera Selectiora* mit ihren zahlreichen Auflagen.

Das für Caylus typische Prinzip der Variation zeigt insgesamt, dass die Abbildungen des jeweiligen Konvoluts nur mit den notwendigsten Bezeichnungen, jedoch ohne besondere Klassifizierung, Chronologie oder gar längere Kommentare arrangiert wurden. Vielmehr werden in freier Kombination ikonographische Ähnlichkeiten oder unterschiedliche zeichnerische Ausführungen der alten Meister sichtbar. Bei seiner Auswahl folgte er wohl überwiegend seinem persönlichen Geschmack und seinem Wissen, das er sich vor 1730 im Hôtel Crozat angeeignet hatte. In der technischen Umsetzung strebte Caylus nicht die minutiöse Kopie an; vielmehr verstand er es, den zeichnerischen Duktus und den Gesamtcharakter des Originals im Wesentlichen zu bewahren. Nach seinem Verständnis als Amateur galt es, die Vorlage aufmerksam zu „lesen“ und unmittelbar auf die Druckplatte zu bannen.<sup>1104</sup> Mit diesem Arbeitsprozess fungierte die Radierung als feines Äquivalent zur Federzeichnung, wodurch die Unterschiede zwischen Original und Kopie etwas verschwimmen. In erster Linie machte Caylus mit seinen Werken zahlreiche altmeisterlicher Vorlagen verfügbar ohne dabei seinen eigenen künstlerischen Anspruch besonders zu betonen.<sup>1105</sup> Es ist die gegenseitige Reproduktion, durch die das ästhetische Seherlebnis vor dem Original, das für andere meist schwer zugänglich ist, nicht mehr notwendig scheint und allfällige Zuschreibungsfragen etwas in den Hintergrund rücken.<sup>1106</sup> Trotzdem ist Caylus' Einteilung der Blätter von Tizian oder Campagnola eine wichtige kennerschaftliche Äußerung in Bezug auf die Zuschreibungsfragen des späten 17. Jahrhunderts, die im Kreis um Crozat ihr Publikum fand.

Neben dem 1756 offiziell verlegten „Recueil Jabach“ und den verschiedenen Auflagen von Lefèvres *Opera Selectiora* ergänzten die Radierungen von Caylus das traditionelle Bild von Tizian als Landschaftszeichner; dieses wurde mittlerweile in einzelnen Teilen relativiert, indem man

---

<sup>1101</sup> In der *Idee générale d'une collection complete d'estampes* beschrieb Heinecken den Grafen bereits treffend: „Amateur des Arts & Protecteur des Artistes, qui gravé beaucoup pour son amusement. (...)“ – Heinecken 1771, S. 175.

Zu Caylus als Amateur, seiner späten Ernennung zum „amateur honoraire“ an der Akademie (1731) und die Abgrenzung von den professionellen Künstlern: Rees 2006, S. 235-243 u. S. 244-262. – Castor 2010, S. 112-113.

<sup>1102</sup> Rees 2006, S. 235-236, 284-285. – Castor 2010, S. 115.

<sup>1103</sup> Zuletzt verwies Martin Eidelberg auf den Umstand, dass Caylus' Radierungen vor allem dem Vergnügen im Zirkeln seiner befreundeten Kunstkenner diene und nicht kommerziell im Handel verbreitet wurden. Hinzu kamen die überschaubaren Auflagen der Druckgraphiken. – Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 108.

<sup>1104</sup> Rees 2006, S. 235-236, 244-247. – Castor 2010, S. 116-118.

<sup>1105</sup> Vgl. Rees 2006, S. 247, 267-269, 273-274. – Siehe außerdem den Aufsatz zu Caylus mit dem Titel „Die Objektivierung der zeichnenden Hand“ von Markus Castor: Castor 2010, S. 107-132.

<sup>1106</sup> Derselbe, S. 277-285. – Rees stellte für den Amateur fest: „Zudem war Caylus geneigt, genuin kennerschaftliche Anliegen, wie die Unterscheidung zwischen Original und Kopie für zweitrangig zu erklären und ging damit der schwelenden Streitfrage, wer berechtigt sei, die Originalität eines Kunstwerkes festzustellen, aus dem Wege.“ – Rees 2006, S. 236-237.

einige Stichvorlagen Domenico Campagnola gab, der zum festen Bestandteil in einigen Konvoluten des Amateurs gehörte. Gleichzeitig mischten sich noch einige Werke fälschlich unter Tizians Namen, die ebenfalls von Campagnolas Hand stammen dürften oder besser als Abschreibung einzustufen sind. Eine weitere Unterscheidung zwischen den beiden Künstlern erfolgte im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts zunächst nicht. Man beschränkte sich darauf, die Stichserie nach dem „Cabinet du Roi“ von Caylus zu zitieren und die einzelnen Nachstiche unter dem jeweiligen Künstler anzuführen.<sup>1107</sup>

Zu einem gewaltig erweitertem Wissen gelangte die Forschung im 19. Jahrhundert mit dem *Abecedario* von Pierre-Jean Mariette, das aber die Reproduktionsgraphik von Caylus und dessen Zuschreibungen an Tizian und Campagnola nicht berücksichtigte. Möglicherweise wurden seine Konvolute gegen Ende des Jahrhunderts weniger beachtet. Ein Beleg dafür könnten die spärlichen Erwähnungen in Rulands Verzeichnis der Druckgraphiken nach Tizian sein, der gerade einmal vier Landschaftskompositionen mit den „*Facsimiles*“ von Caylus in Verbindung brachte.<sup>1108</sup> Erst die Zeichnungsforschung des 20. Jahrhunderts war schließlich im Stande – wie schon beim „Recueil Jabach“ – kritischer zwischen den Zuordnungen des Amateurs und den möglichen Erfindern der Originale im Louvre zu unterscheiden. Dabei wurden Caylus' Reproduktionen aber eher wenig aufgegriffen, was angesichts seiner Neuzuschreibungen an Campagnola überrascht. In der Rezeption des späten 17. und 18. Jahrhunderts markieren die grafischen „Bildatlanten“ einen wichtigen Erkenntnisschritt, der sich vor allem im Kreise der Kenner und Künstler entwickelte und in keiner Schrift festgehalten wurde.

### **Watteau nach venezianischem Vorbild**

In Ergänzung zu Caylus' feiner Reproduktionsgraphik sei abschließend noch Jean-Antoine Watteau (1684-1721) als Zeichner berücksichtigt, mit dem sich die zweite wichtige Facette der französischen Rezeption venezianischer Landschaftsdarstellung dokumentieren lässt.

Watteau erhielt vermutlich in den 1690er Jahren seine Lehre als Maler in seinem Geburtsort Valenciennes.<sup>1109</sup> Mit 18 Jahren, also gegen 1702 zog er nach Paris, wo er zunächst bei einem

---

<sup>1107</sup> Im *Dictionnaire des Graveurs Anciens et Modernes* (1767) bezeichnete Basan den Graf Caylus kurz nach dessen Tod 1765 als „*célebre Amateur*“, von dessen Hand es eine große Anzahl von Radierungen gibt, darunter unter anderem: „*Une Suite de plus de 200 Pieces d'après les plus beaux Dessesins du Cabinet du Roi. (...)*“. Basan zitierte noch andere Stichfolgen ebenfalls ohne weitere Details. – Basan 1767, S. 118-119. – Heineken hielt die Nachstiche von Caylus fest, die unter Campagnola und Tizian laufen: Heineken 1789, S. 725-726 (Campagnola), S. 741-742 (Tizian). Weigel 1865, S. 50-51, Nr. 33: Weigel zitierte die Ausgabe „*Le Cabinet du Roy. 222 Gravures à l'eau forte d'après les originaux dans le Cabinet du Roy par Anne-Claude-Philippe Thubières Comte de Caylus. Nouvelle Edition, impr. Sur 106 Feuilles. gr. in fol. Paris, Calcographie Imperiale.*“ sowie die Aufteilung der reproduzierten Künstler auf die jeweiligen Blätter und Nummern.

<sup>1108</sup> Crowe – Cavalcaselle 1877, Bd. 2, XII. Landschaften, S. 825, 826.

<sup>1109</sup> Im Rahmen der umfangreichen Literatur zu Antoine Watteau sei hier nur auf eine Auswahl verwiesen, die biografische Angaben liefert und einen Werküberblick bietet: Chennevières-Montaiglon 1851-1860, Bd. 6, S. 104-136. – Parker-Mathey 1957. – Eidelberg 1977. – Kat. Ausst. Berlin 1985, S. 15-29 (Ausführliche Biografie kombiniert mit einem „Kulturfahrplan“), S. 53-58 (Katalog zu Zeichnungen, Radierungen und Gemälden). – Wine 1996, S. 913-920. – Rosenberg-Prat 1996. – Kat. Ausst. Frankfurt 2016.

Händler religiöser Bilder beschäftigt war und – nach den biografischen Angaben von Caylus<sup>1110</sup> – mit dem Kopieren alter Meister begann. Um 1705 assistierte Watteau für zwei bis drei Jahre im Atelier von Claude Gillot (1673-1722), der als Dekorationsmaler tätig war. Möglicherweise endete diese Zusammenarbeit, weil Gillot eifersüchtig auf die besonderen Fähigkeiten seines Schülers war.<sup>1111</sup> Watteau setzte seine malerische Tätigkeit bei Charles Audran III. (1658-1734) fort, einem weiteren Dekorationsmaler, der im Palais du Luxembourg als „*concierge*“ („Kurator“) wohnte und tätig war. Dadurch war er an dekorativen Ausstattungen für verschiedene Pariser Palais beteiligt und nützt die Galerie des Palais, um den Medici-Zyklus von Peter Paul Rubens zu studieren.<sup>1112</sup> In der Hoffnung eine vom König bezahlte Studienreise nach Rom zu erhalten, durfte Watteau im April 1709 am Wettbewerb der Akademie zwar teilnehmen, erreichte aber mit seinem heute verschollenen Gemälde nur den zweiten Platz. Im gleichen Jahr verkaufte er zwar bereits seine ersten eigenen Gemälde, kehrte aber enttäuscht über den akademischen Teilerfolg in seine Heimatstadt zurück.<sup>1113</sup> Wohl nach 1711 wurde Watteau erstmals Pierre Crozat vorgestellt, der ihn in seinen gesellschaftlichen Zirkel einführte und für einige Zeit in seinem Haus logieren ließ. In dieser Lebensphase bot sich dem charakterlich schwierigen Künstler <sup>1114</sup> in Crozats faszinierender Kunstsammlung eine außergewöhnliche Studienquelle <sup>1115</sup>; vor allem den Werken von Rubens und van Dyck oder den Landschaftszeichnungen Tizians und Campagnolas galt Watteaus künstlerisches Interesse.<sup>1116</sup>

---

Spezielle Studien zu Watteaus Landschaftsauffassung in den Gemälden und Zeichnungen und seine Kopien venezianischer Landschaftszeichnungen (von Domenico Campagnola) finden sich – mit weiteren Literaturhinweisen bei: Eidelberg 1967, S. 173-182. – Kat. Ausst. Berlin 1985, S. 222-225. – Kat. Ausst. Washington 1988, S. 149-181. – Eidelberg 1995, S. 111-138. – Eidelberg 2011, S. 1-10. – Kat. Ausst. Valenciennes 2015, darin insbesondere das Kapitel *La tradition du paysage vénitien à Paris* von Martin Eidelberg: S. 72-113. – Pullins 2016, S. 63-66.

<sup>1110</sup> Anne-Claude-Philippe Thubières, Comte de Caylus, *La Vie d'Antoine Watteau*, (Vortrag für die Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 3. Februar 1748); im Folgenden zitiert nach: Rosenberg 1984.

Zur Freundschaft zwischen Caylus und Watteau: Fumaroli 1996, S. 34-47. – Weitere zeitgenössische Biographien des Künstlers sind auch von anderen Freunden verfasst worden: Abbé Laurent-Josse Leclerc (1677-1736), Jean de Jullienne (1726), Edme-François Gersaint (1744), Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1745) und Pierre-Jean Mariette (ca. 1745?). – Die wohl früheste Erwähnung von „*Antoinio Vateau*“ findet sich noch zu dessen Lebzeiten in der Ausgabe von 1719 des *Abecedario* von Pellegrino Antonio Orlandi, die Pierre Crozat gewidmet ist. – Orlandi 1719, S. 83.

<sup>1111</sup> Für Watteaus Leben gibt es keine Dokumente zwischen 1703 und 1707. Zudem machen die frühen Biographien keine Angaben zu der Zeit vor dem 30. Juli 1712, dem Datum als Watteau an der Akademie angenommen und in weiterer Folge aufgefordert wurde, ein Aufnahmestück zu malen. – Wine 1996, S. 913. – Kat. Ausst. London 2011, S. 11, 12.

<sup>1112</sup> Kat. Ausst. Berlin 1985, S. 20. – Sheriff 2006, S. 49-50. – Kat. Ausst. London 2011, S. 11.

<sup>1113</sup> Es ist nicht bekannt, wie lange Watteau in Valenciennes blieb. Nach den Angaben des Comte de Caylus „blieb er dort nicht lange.“ – Kat. Ausst. Berlin 1985, S. 20-21. – Kat. Ausst. London 2011, S. 11-12.

<sup>1114</sup> Mariette attestierte Watteau eine unbeständigen Charakter („*caractère inconstant*“) und war mit dieser Einschätzung nicht allein. – Chennevières-Montaiglon 1851-1860, Bd. 6, S. 128. – Auch von Gersaint ist das treffende Zitat überliefert: „*Ein guter, aber schwieriger Freund*“ (dt. Übersetzung). – Champion 1921, S. 64.

Überhaupt fällt auf, dass der Charakter oder gar die Psyche Watteaus von seinen Freunden und Biographen in einem bisher nicht bekannten Ausmaß festgehalten wurde. Die Palette der Beschreibung reichte von Unbeständigkeit, Ungeduld, Gutgläubigkeit, Menschenscheue oder -feindlichkeit, Unzufriedenheit, Ironie bis hin zu gesteigerter Traurigkeit durch seine zunehmende Krankheit. – Jüngst zählte Kirchner dies zu den Phänomenen, die bei Watteau den „*Mythos des modernen Künstlers*“ betreffen. – Kirchner 2005, S. 109. – Vgl. dazu die Textauswahl aus den Biographien bei Rosenberg (1984) sowie ein zusammenfassendes Charakterprofil von Rosenberg in: Kat. Ausst. London 2011, S. 13-14.

<sup>1115</sup> Vgl. beispielsweise: Chennevières – Montaiglon 1851-1860, Bd. 1, S. 294, Bd. 6, S. 128-129.

<sup>1116</sup> Zum Thema „Studien nach der Natur und Alten Meistern“ bei Watteau siehe beispielsweise den kurzen Überblick bei: Sheriff 2006, S. 50. – siehe außerdem das Kapitel „Watteau und die Alten Meister“ in: Kat. Ausst. Frankfurt 2016, S. 31-47 u. .

Trotz dieser Möglichkeiten unternahm er 1712 einen neuen Versuch, das Italienstipendium zu erhalten: er wurde vorläufig an der Akademie aufgenommen und mit einem Probestück beauftragt, das er ausnahmsweise thematisch frei wählen durfte. Nach mehrmaliger Ermahnung durch die Akademie malte Watteau „*Le pèlerinage à l'isle de Cithère*“<sup>1117</sup> mit erheblicher Verzögerung.<sup>1118</sup> Erst nach dem Tod Ludwigs XIV. 1715 war das Gemälde im August 1717 fertiggestellt und ermöglichte Watteau schließlich die endgültige Aufnahme in die Akademie. Im entsprechenden Sitzungsprotokoll bezeichnete man Watteaus Bild als „*une feste galante*“ – eine Bezeichnung, mit der man ab sofort Darstellungen eleganter gesellschaftlicher Zusammenkünfte in parkähnlichen Landschaften als thematisch neue Gattung definierte.<sup>1119</sup> Die Reise nach Italien blieb Watteau letztlich verwehrt, da er bereits im Juli 1721 im 37. Lebensjahr an Tuberkulose starb.

Wenig später erhielt Watteau mit dem „Recueil Jullienne“ die erste posthume Würdigung. In dem Konvolut wurden bereits 351 Zeichnungen reproduziert und in einem späteren zweiten Band 271 malerische Werke.<sup>1120</sup> Nicht jeder Sammler konnte Gemälde von Watteau sein Eigen nennen, da der Maler nur wenige Arbeiten innerhalb eines längeren Zeitraums schuf.<sup>1121</sup> Gleichermaßen bewundert wurden allerdings auch Watteaus Zeichnungen, die er vor seinem Tod unter einigen seiner Freunde verteilen ließ.<sup>1122</sup> Als „Haupterbe“ bestimmte er den Abbé Pierre Maurice Haranger, in dessen Nachlassinventar von 1735 rund 1.200 Zeichnungen aufgelistet wurden.<sup>1123</sup> Diesen frühesten Angaben aus dem 18. Jahrhundert stehen heute – nach dem sehr wahrscheinlichen Verlust etlicher Blätter – rund 671 eigenhändige und 861 abgeschriebene Zeichnungen gegenüber, die Pierre Rosenberg und Louis-Antoine Prat vor zwanzig Jahren katalogisierten.<sup>1124</sup>

Die Zeichnung hatte für Watteau keine ausschließlich akademische Funktion. Sie entstand oft autonom in Skizzenbüchern und war in weiterer Folge in einen größeren malerischen Werkprozess eingebunden. So griff er bei seinen Gemälden auch oftmals erst später auf den

<sup>1117</sup> Das Gemälde befindet sich heute im Pariser Louvre.

<sup>1118</sup> Kat. Ausst. Berlin 1985, S. 21-24, 396-406, Nr. 61.

<sup>1119</sup> Ebenda, S. 396. – Innerhalb der umfangreichen Literatur zum Thema „*fête galante*“ sei an dieser Stelle auf den Katalog zur Ausstellung „*De Watteau à Fragonard, Les fêtes galantes*“ verwiesen: Kat. Ausst. Paris 2014, S. 50, 208, Nr. 6, S. 92, 210, Nr. 25. – Kat. Ausst. Frankfurt 2016, S. 18-20.

<sup>1120</sup> Siehe dazu die vorangegangene Anm. 1095. – In jüngerer Zeit entstanden zwei Aufsätze zum „Recueil Jullienne“: Tillerot 2011, S. 33-52. – Keller 2016, S. 64-69. – siehe außerdem: Kat. Ausst. Frankfurt 2016, S. 25-27.

<sup>1121</sup> In einem Brief von Pierre Crozat an Rosalba Carriera (22. Dezember 1716), in dem er Watteau ausdrücklich lobt, findet der Bankier nur einen Fehler beim jungen Künstler. In der deutsche Übersetzung lauten Crozats Worte wie folgt: „(...) wenn er irgend einen Fehler hat, so den, dass er sehr langsam in allem ist, was er tut.“ – Vgl. Kat. Ausst. Berlin 1985, S. 23.

<sup>1122</sup> Kat. Ausst. Berlin 1985, S. 27. – In der Sammlung von Pierre-Jean Mariette befand sich eine größere Werkgruppe von Antoine Watteau, die man im Auktionskatalog von 1775 mit mehr als 300 verschiedenen Blättern und zwei Bänden mit Radierungen nach Watteau angab. – Basan 1775, S. 341, Nr. 878.

<sup>1123</sup> Das Nachlassinventar wurde 1985 von Baticle publiziert: Baticle 1985, S. 55-68. – Siehe außerdem die Transkription bei: Rosenberg-Prat 1996, Bd. 3, S. 1420, M 3.

<sup>1124</sup> Im vorausgehenden älteren Verzeichnis von Parker und Mathey wurden 961 Zeichnungen erfasst, von denen man rund ein Drittel dem Künstler abschrieb. – Parker-Mathey 1957. – Zum Werkkatalog von Rosenberg und Prat (Rosenberg-Prat 1996) entstanden zwei Rezensionen, mit denen das neu bestimmte Œuvre ergänzend besprochen wurde. Siehe dazu: Roland Michel 1998, S. 749-754. Grasselli 2001, S. 310-334.

Fundus seiner Blätter zurück. Dies galt vor allem für figürliche Darstellungen, in denen Watteau die Gesellschaft seiner Zeit festhielt aber auch Motive alter Meister eingehend studierte.<sup>1125</sup> Diese Art der Erweiterung der technischen Fähigkeiten und des motivischen Repertoires gilt ebenso für seine Landschaften, die einen beträchtlichen Teil des Œuvres ausmachen.<sup>1126</sup> Wie seine Freunde und Biographen berichten, suchte Watteau die zeichnerische Beobachtung in der Natur, sei es auf dem Land oder in den Parks von Paris.<sup>1127</sup> Zusätzlich widmete er sich aber auch – wie bereits erwähnt – der italienischen Landschaftsdarstellung, für die sich in Crozats Sammlung neben venezianischen Gemälden vor allem die Handzeichnungen aus dem Kreis Tizians und Campagnolas als Studienobjekte befanden.<sup>1128</sup> Wie sehr sich Watteau für diese Vorlagen interessierte, bringen die oft zitierten Anmerkungen seiner Freunde Mariette und Caylus zum Ausdruck.

Im *Abecedario* verwies Mariette im monographischen Abschnitt zu Campagnola auf eine große Anzahl von „sehr schönen“ Federzeichnungen bei Crozat, die man Domenico (und Tizian) gab und die *alle* von Watteau kopiert worden wären. Dabei gestand der Künstler, dass er von dieser Beschäftigung sehr profitiert habe<sup>1129</sup>:

„M. Crozat en a un grand nombre dessinés à la plume, (...) Ces desseins sont fort beaux. Watteau les copia tous, étant chez M. Crozat, et il avouoit qu'il en avoit beaucoup profité.“

Leider gab Mariette hier keine Anzahl der Kopien an. Geht man vom Auktionskatalog der Crozat-Bestände aus, den er 1741 verfasste, kopierte Watteau mit dem Rötelstift zumindest 69 Landschaften der beiden venezianischen Meister.<sup>1130</sup> Bereits im Nachlassinventar des oben erwähnten Abbé Haranger von 1735 wurden zwei Positionen angeführt, die insgesamt sogar 81 „paysages d'après Le Titien et Le Campagnol“ zusammenfassten, geordnet in zwei unterschiedlichen Wertkategorien.<sup>1131</sup>

<sup>1125</sup> An dieser Stelle sei auf Christian Martin Vogtherr's Aufsatz „Zeichnungen und Gemälde im Werk Antoine Watteaus – eine ungewöhnliche Beziehung“ verwiesen in: Kat. Ausst. Frankfurt 2016, S. 49-63.

<sup>1126</sup> Allein das Verzeichnis von Parker und Mathey enthielt über 100 Landschaftsdarstellungen; dabei ist davon auszugehen, dass es seit dem 18. Jahrhundert zu einem beträchtlichen Verlust in dieser Gattung Watteaus kam. Diese Annahme lässt sich damit bestätigen, dass sich allein in der Sammlung Jullienne 74 Landschaftsblätter befanden und von den 12 nachgestochenen Landschaften im „Recueil Jullienne“ heute nur ein Original erhalten ist. – Diese Erkenntnisse publizierte erstmals Eidelberg: Eidelberg 1967, S. 173.

<sup>1127</sup> Caylus beschrieb diese Vorliebe Watteaus in seinem bereits erwähnten akademischen Vortrag. – Siehe dazu: Champion 1921, S. 83-84. – Eidelberg 1967, S. 173. – Rosenberg 1984, S. 61-62. – Eidelberg 1995, S. 112.

<sup>1128</sup> Es wird vermutet, dass Watteau sich erst mit den Landschaftszeichnungen intensiv auseinandersetzte nachdem Pierre Crozat von einer einjährigen Italienreise zurückkam, während der er umfangreiche Bestände an italienischen, speziell venezianischen Blättern erwerben konnte. Kurz danach, also um 1716, ist in den Gemälden das Studium venezianischer Vorlagen zu bemerken.

<sup>1129</sup> Chennevières – Montaiglon 1851-1860, Bd. 1, S. 294.

<sup>1130</sup> Mariette 1741, S. 70, 72. – Zu den Beständen siehe den Abschnitt zu Pierre Crozat im Kapitel *Campagnolas Landschaften in historischen Sammlungen: Eine Auswahl*.

<sup>1131</sup> Die beiden Positionen sind im Inventar wie folgt beschrieben: „Cinquante paysages dont la plus grande part par Watteau d'après Le Titien et Le Campagnolle, prisés 5 liv.“ (Fol. 38, Nr. 77). – „Trente-un paysages d'après Le Titien et Le Campagnol par Watteau, prisés 6 liv.“ (Fol. 39, Nr. 91). – Rosenberg-Prat 1996, Bd. 3, S. 1420, M 3.

Einen tieferen Einblick in das zeichnerische Kopieren von Tizian und Campagnola gab 1748 der Comte de Caylus anlässlich eines seiner akademischen Vorträge, den er dem Leben Antoine Watteaus gewidmet hatte. In seinen Ausführungen wird deutlich, dass Watteau die dargebotenen schönen Gebäude, wunderbaren Ortschaften und das geschmackvoll lebendige Laub der Bäume von der Hand Tizians und Campagnolas sehr gefallen hatte. Und eben diese Dinge bevorzugte er, weil sie ihm eher von Nutzen waren als die Gestaltung, Komposition und der Ausdruck großer Historienmaler, deren Objekte und Fähigkeiten weit entfernt waren von seinen eigenen. Im originalen Wortlaut beschrieb Caylus Watteaus Vorliebe wie folgt<sup>1132</sup>:

*„Les belles fabriques, les beaux sites, et le feuillé plein de goût et d'esprit des arbres du Titian et du Campagnol, qu'il voyait, pour ainsi dire, à découvert, le charmèrent. Et, comme il est naturel de voir les choses par rapport à l'utilité qu'on en peut retirer, il donnait volontiers la préférence à ces dernières parties sur l'ordonnance, la composition et l'expression des grands peintres d'histoire dont l'objet et les talents étaient si éloignés du sien.“*

Will man Watteaus Begegnung mit der venezianischen Landschaftszeichnung anhand seiner Blätter genauer nachvollziehen, ist dies heute nur mehr eingeschränkt möglich. Aus seinem großen Œuvre wurde lediglich eine Gruppe von 18 Werke bestimmt, die vermutlich zwischen 1714 und 1716 entstanden<sup>1133</sup>; diese Reihe lässt sich mit 4 weiteren Exemplaren ergänzen, die in jüngster Zeit publiziert oder im Rahmen der vorliegenden Arbeit entdeckt wurden (Abb. 347, 348, 349, 350).<sup>1134</sup>

---

<sup>1132</sup> Rosenberg 1984, S. 74-75. – Siehe ergänzend: Ziskin 2012, S. 85-87.

<sup>1133</sup> Rosenberg-Prat 1996, Bd. 1, S. 402-411, Nr. 252-260, S. 546-553, Nr. 341-345 u. Bd. 2, S. 716-717, Nr. 430, 431, S. 720-721, Nr. 433, 434. – Im letzten Werkverzeichnis von Rosenberg und Prat werden die „venezianischen“ Landschaftszeichnungen Watteaus, die mit seinen Gemälden in Verbindung stehen, um 1715/1716 angesetzt; die übrigen Blätter vermutet man etwas früher um 1714/1715.

Die frühere Forschung tendierte dazu, die Landschaftskopien nach venezianischen Vorlagen etwas später, um 1716-1718 zu datieren. – Kat. Ausst. Berlin 1985, S. 222-223.

<sup>1134</sup> Bei diesen Blättern (allesamt mit Rötel ausgeführt) handelt es sich um eine Landschaft nach einer großen Darstellung Campagnolas aus der Sammlung Jabach, die sich heute im Louvre befindet (Inv. Nr. 4781, **Kat. Nr. 158**). Die Vorlage Watteaus konnte ich ursprünglich für die Galerie de Bayser bestimmen, mittlerweile gehört die Rötelzeichnung zum Bestand des Metropolitan Museum of Art, wo sie Perrin Stein publizieren wird.

In jüngster Zeit veröffentlichte Eidelberg eine „Landschaft mit Dorf und zwei Brücken an einem Bach“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 34660, **Kat. Nr. 77b**), die sich an einer weiteren, Campagnola zuzuschreibenden Zeichnung aus der Sammlung Jabach orientiert (**Kat. Nr. 77**). – Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 108, Abb. 118. – Außerdem publizierte David Pullins eine hochformatige „Landschaft mit zwei Hirschen bei einem Baumpaare vor bergigem Hintergrund“ (Paris, Musée des Arts Décoratifs, Inv. Nr. CD 4128, 224 x 180 mm), dessen heute verlorene Vorlage er im Kreis von Annibale Carracci ansiedelte. – Pullins 2016, S. 63-66. – Im Kontext des vorliegenden Katalogs würde es sich anbieten, das Vorbild für dieses Rötelblatt Campagnola zuzuschreiben. Nicht nur die Landschaftselemente, ihre Anordnung und Differenzierung deuten auf eine seiner Federzeichnungen ab den 1540er Jahren hin, sondern selbst die motivische Auffassung der beiden Hirsche lässt sich mit Campagnolas Jagddarstellungen in Haarlem (**Kat. Nr. 92**) und London (**Kat. Nr. 93**) in Verbindung bringen.

Schließlich fand sich noch im Zuge der Dissertationsrecherchen eine unbekanntes Rötelzeichnung in einem Klebeband des Musée des Beaux-Arts von Dijon (Inv. Nr. Alb. TH A 27<sup>o</sup> 74, **Abb. 318, 350**), die aufgrund ihrer zeichnerischen Qualität von Watteau stammen könnte und dieselbe Komposition zeigt wie eine der radierten kleinen Landschaften von Lucas van Uden nach Domenico Campagnola. – Siehe dazu das Unterkapitel zu *Lucas van Uden*.

Watteau führte sie ausschließlich mit dem Rötelstift aus; er verwendete keine Kohle oder weiße Kreide als weitere Farben wie es für seine Figurenstudien charakteristisch ist. Die originalen Vorlagen wurden überwiegend gleichseitig ins weniger harte und stärker atmosphärische Medium des Rötel umgesetzt; Watteaus Zeichnungen sind dabei meist sorgfältig ausgeführt und vermitteln für sich stehende Werke, bei denen der Künstler in manchen Fällen mit *contre-épreuves* experimentierte.<sup>1135</sup> Seine Kopien weichen allerdings in den Maßen immer wieder ab – sowohl Verkleinerungen wie Vergrößerungen der Darstellungen sind zu beobachten – wodurch es auch zu manchen Formverschiebungen kam. In der Ausführung orientierte sich Watteau zwar genau am präzisen und kontrastreicherem Strichsystem der braunen Feder, bewirkte aber allein durch die Wahl des feinst-körnigen Rötelstifts eine Auflockerung der Schraffuren und Binnenzeichnung. Darüber hinaus kopierte er die Landschaftselemente summarischer, was insgesamt zu einem sparsameren Strichbild führte als im Original. Somit verteilt sich das Licht in der Landschaft gleichmäßiger und suggeriert zuweilen einen silbrigen Charakter. Das spürbare Interesse an den atmosphärischen Möglichkeiten der Vorlage zeigt sich auch im Vernachlässigen einzelner Details des Geländes. Herausragend in der Verbindung aus relativ getreuer Wiedergabe der venezianischen Landschaft und zeichnerischem Empfinden im Geschmack des Rokoko sind die Blätter aus den Sammlungen von Amsterdam, New York, Paris, Besançon oder San Francisco (Abb. 351, Kat. Nr. 175a; Abb. 352, Kat. Nr. 95b; Abb. 353, Kat. Nr. 98b; Abb. 354).<sup>1136</sup> Anhand der Gemälde „*Amusements champêtres*“ (Abb. 357) und „*Leçon d’amour*“, die sich heute in einer Privatsammlung<sup>1137</sup> und im Stockholmer Museum<sup>1138</sup> befinden, wurde in der Forschung bereits mehrmals erläutert, dass Watteau im Werkprozess konkret nur auf Teile seiner Rötelkopien zurückgriff (Abb. 353, 355)<sup>1139</sup>; meist waren es Architektur motive der *terra ferma*, die er in seine gemalten Landschaftshintergründe subtil integrierte, während er das

<sup>1135</sup> Zum Thema „Abklatsch“ oder *contre-épreuve* siehe die jüngeren Publikationen von: Beyer-Ketelsen 2014. – Catala 2015, S. 35-43.

<sup>1136</sup> Rosenberg-Prat 1996, Bd. 1, S. 402, Nr. 252 (Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-T-1948-141), S. 546, Nr. 341 (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1972.118.237), S. 548, Nr. 342 (Paris, Louvre, Inv. Nr. 33374), Bd. 2, S. 716, Nr. 430 (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d’Archéologie, Inv. Nr. D. 815), S. 716, Nr. 431 (San Francisco, de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1975.2.14).

Für die Blätter aus Amsterdam, Besançon und San Francisco siehe außerdem: Kat. Ausst. Amsterdam 2003, S. 27-30, 272-273, Nr. 7. – Kat. Ausst. Paris 2014, S. 92, 210, Nr. 25. – Kat. Ausst. Brüssel 2013, S. 75, Nr. 15.

<sup>1137</sup> Das Gemälde „*Amusements champêtres*“ aus Privatbesitz (Öl/Holz, 32 x 47 cm) wurde 1985 ausführlich publiziert: Kat. Ausst. Berlin 1985, S. 373-374, Nr. 52. – sowie: Kat. Ausst. Washington 1988, S. 162, Abb. 151.

<sup>1138</sup> Das Gemälde „*Leçon d’amour*“ aus dem Stockholmer Nationalmuseum (Öl/Holz, 43,8 x 60,9 cm. Inv. Nr. NM 5015) wurde oftmals ausgestellt, in jüngster Zeit im Musée Jacquemart-André von Paris: Kat. Ausst. Paris 2014, S. 50, 208, Nr. 6. – siehe außerdem: Kat. Ausst. Washington 1988, S. 162, Abb. 154. – Das Werk befindet sich in der Online Datenbank des Stockholmer Nationalmuseums:

<http://collection.nationalmuseum.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=22065&viewType=detailView>

<sup>1139</sup> In jüngster Zeit besprach Eidelberg die Tradition der venezianischen Landschaft anhand Watteaus Zeichnungen und Gemälde und Werken seiner Zeitgenossen im Rahmen der Ausstellung „*Rêveries italiennes. Watteau et les paysagistes français au XVIIIe siècle*“. Der Abschnitt zu Watteau berücksichtigte auch die beiden oben erwähnten Gemälde, für die Watteau Motive aus Zeichnungen Campagnolas übernahm. – Siehe dazu: Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 75-95, insbesondere S. 85-86, Abb. 78, 79, 86-89. – Rosenberg-Prat 1996, Bd. 2, S. 716, Nr. 430, S. 720, Nr. 433. – Eidelberg 1995, S. 124-126, Abb. 20-23. – Eidelberg 1967, S. 176.

Eidelberg untersuchte außerdem vergleichbare Kopien und Motivübernahmen bei Jean-Baptist Pater oder François Boucher, die sich ebenfalls an Kompositionen Campagnolas inspirierten. – Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 96-104 (Pater), S. 109-113 (Boucher).

übrige Gelände in einer dunstig-luftigen Atmosphäre nach eigenen Vorstellungen gestaltete. Im Fall des Stockholmer Bildes lassen sich die bei Campagnola entlehnten Motive besser in einem Nachstich erkennen, den Charles Dupuis um 1734 für den „Recueil Jullienne“ ausführte (Abb. 358).

Überblickt man die erhaltenen Rötzelzeichnungen, so lässt sich im Rahmen des vorliegenden Katalogs feststellen, dass Watteau ausschließlich Campagnola kopierte und bisher keine einzige Vorlage entdeckt wurde, die von Tizian stammt. Die traditionellen und fälschlichen Tizian-Zuschreibungen im Auktionskatalog von Crozat unterstützen diese Schlussfolgerung.

Neu bestimmen lassen sich die Vorlagen für einzelne Landschaften, die von Rosenberg und Prat verzeichnet wurden.<sup>1140</sup> Sehr erfreulich ist dabei die Entdeckung des Originals für Watteaus oft publiziertes Rötelblatt aus dem Art Institute von Chicago (Abb. 355, Kat. Nr. 185a)<sup>1141</sup>, das – deutlich beschnitten und nachträglich laviert – im Städel Museum aufzuspüren war (Abb. 356, Kat. Nr. 185). Ebenso ließ sich einer bergigen Landschaft mit Hirtenstaffage vor einem Bauernhof – aus einer New Yorker Privatsammlung (Abb. 347, Kat. Nr. 158a) – die originale Komposition Campagnolas zuordnen; sie befindet sich im Louvre und geht auf den Jabach-Bestand zurück (Kat. Nr. 158). Beide Zeichnungen sind ebenfalls charakteristisch für Watteaus gleichseitiges und sorgfältiges Kopieren.

Eine besondere Erweiterung gelingt möglicherweise mit einem bisher unbekanntem Rötelblatt aus Dijon (Abb. 350, 318), das hinsichtlich seiner Qualität als eigenhändig eingestuft werden könnte.<sup>1142</sup> Es dokumentiert, dass Campagnolas Landschaft auch in Form einer flämischen Reproduktionsgraphik von Lucas van Uden studiert wurde. Diese Kopie verhält sich gleichseitig zum Stich, ist ungleich größer als dieser und vernachlässigt figürliche Details. Daher hatte Watteau wohl auch keine Kenntnis vom gegenseitigen Original, das heute verloren ist.<sup>1143</sup>

Einige Vorlagen müssen nach wie vor unentdeckt bleiben. Auch lässt sich mit dem erhaltenen Material bisher kein einziges der überlieferten Studienobjekte Watteaus aus der Sammlung

<sup>1140</sup> Für Watteaus „Landschaft mit Pilger und Kind“ (Paris, Kunsthandel, **Kat. Nr. 99a**), die als *contre-épreuve* um 1714 datiert wird, lässt sich die Campagnola zuzuschreibende Federzeichnung aus Chicago (**Kat. Nr. 99**) als Vorlage bestimmen. Ebenso die „Stadt an einem Fluss“ aus Dublin (National Gallery of Ireland, Inv. Nr. 3822, **Kat. Nr. 54a**), die ebenfalls um 1714 entstanden sein dürfte, ist die Kopie eines Blattes, das seit einigen Jahren zur Pierpont Morgan Library gehört und Campagnola zuzuordnen ist (**Kat. Nr. 54**). – Zu den beiden Zeichnungen von Watteau siehe: Rosenberg-Prat 1996, Bd. 1, S. 408, Nr. 257, 258.

<sup>1141</sup> Chicago, The Art Institute of Chicago, Helen Regenstein Collection, Inv. Nr. 1964.194. – Bisher ging man in der Forschung von einer Vorlage Campagnolas aus, hielt diese aber für verloren. – Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 85-86. – Rosenberg-Prat 1996, S. 720, unter Nr. 433.

Mein Dank gilt Suzanne Fold McCullagh (former Anne Vogt Fuller and Marion Titus Searle Chair and Curator, Department of Prints and Drawings, The Art Institute of Chicago) und Mel Becker Solomon (Assistant Research Curator at The Art Institute of Chicago) für die zur Verfügung gestellte digitale Abbildung der Rötzelzeichnung (April 2016).

<sup>1142</sup> Dijon, Musée des Beaux-Arts von Dijon, Inv. Nr. Alb. TH A 27 f° 74. – Siehe die vorangehende Anm. 1134 und das Unterkapitel zu *Lucas van Uden*.

<sup>1143</sup> Eine andere bereits erfasste Rötzelzeichnung von Watteau aus einer Privatsammlung zeigt eine Komposition, die ebenfalls nur durch einen flämischen Stich bekannt ist. Dieser gehört als Tafel Nr. 13 zu der flämischen 24-teiligen Stichfolge, die von Herman de Neyt in Antwerpen verlegt wurde. Allerdings verhalten sich in diesem Fall die beiden Fassungen der Landschaft gegenseitig. Daher ist es nicht ausgeschlossen, dass Watteau das gezeichnete Original noch kannte, das aufgrund seiner kompositorischen und stilistischen Merkmale von Campagnola stammen dürfte. – Vgl. dazu vorangegangene Unterkapitel *Herman de Neyt und sein radiertes Landschaftskonvolut (ca. 1630/1642)* – sowie: Rosenberg-Prat 1996, Bd. 2, S. 720, Nr. 434.

Crozat nachweisen; bei unbekanntem frühen Provenienzen kann man nur darüber spekulieren, ob die eine oder andere Landschaft auf die berühmten Beständen des Bankiers zurückgeht. Dies trifft noch am ehesten für Blätter zu, die für Mariette dokumentiert sind und von ihm nach dem Tod Crozats erworben wurden.<sup>1144</sup> Bei möglichen Verbindungen zu Crozat ist freilich immer zu berücksichtigen, dass die ursprüngliche Werkgruppe in dessen Sammlung nicht weiter bestimmt werden kann und dass in Auktionskatalog von 1741 bereits von einem veränderten Umfang auszugehen ist, dessen spätere Provenienz – auch mangels genauer Beschreibung der Landschaften – kaum geklärt werden kann.

Schließlich sind noch jene wenigen erhaltenen Vorlagen herauszustreichen, die zu Jabachs besten Zeichnungen gehörten und 1671 an den französischen König verkauft wurden.<sup>1145</sup> Somit waren Watteau diese Originale möglicherweise durch Coppel leicht zugänglich – so wie dies schon für den Comte de Caylus anzunehmen war.

Watteaus Rötelpkopien verdeutlichen, wie seine gemalten (Park-)Landschaften in Architekturdetails und manchen Geländezügen sorgfältig vorbereitet und den Gesellschaften im Freien („*fêtes galantes*“) angepasst wurden. Die Figuren sind dabei oftmals einem Bühnenstück ähnlich arrangiert und im Stil der *commedia dell'arte* gekleidet. Als Szene der Zusammenkunft, der Konversation, des Musizierens, der Belustigung oder des Amourösen vermitteln sie unweigerlich italienisches Flair, das in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts wurzelt. So sind die Gesellschaften meist in eine ideale Landschaftswelt entrückt, für die Campagnolas arkadisch-pastorale Bildwelten eine wesentliche Inspirationsquelle lieferten.

Neben den Radierungen von Caylus gehören Watteaus Blätter zu den wichtigsten Beispielen der französischen Rezeption in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie dokumentieren anschaulich, wie elegant Watteau die erhaltenen Federzeichnungen des 16. Jahrhunderts in ein bisweilen malerisches Zeichenmedium übersetzte; dabei liefern einige seiner Exemplare wertvolle Nachweise für verlorene venezianische Landschaftsdarstellungen, die aufgrund ihrer kompositorischen, motivischen und stilistischen Merkmale als Bilderfindungen Campagnolas zu gelten haben. Watteaus Rezeption mit dem Rötelstift kommt jedoch ohne Bezeichnungen aus, keiner der damals angenommenen Künstler wird auf den Blättern erwähnt. Daher lässt sich nicht einmal ansatzweise nachvollziehen, ob Watteau mit den unterschiedlichen Zuschreibungen vertraut war. Vermutlich entstanden seine Werke auch mit dem kennerschaft-

<sup>1144</sup> Zwei Zeichnungen befanden sich als Vorlagen Watteaus zumindest in der Sammlung Mariette und gehörten davor vielleicht Pierre Crozat: Amsterdam, Privatsammlung (**Kat. Nr. 175**); Wien, Albertina, Inv. Nr. 24364 (**Kat. Nr. 20**). – Vgl. dazu die Kopien von Watteau in Amsterdam (Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-T-1948-141, **Kat. Nr. 175a**) und Paris (Louvre, Inv. Nr. 33374, **Kat. Nr. 20a**): Rosenberg-Prat 1996, Bd. 1, S. 402, Nr. 252, S. 548, Nr. 342. – Kat. Ausst. London 2011, S. 96, Nr. 35. – Kat. Ausst. Amsterdam 2003, S. 27-30, Nr. 7.

<sup>1145</sup> Folgende Zeichnungen aus der königlichen Sammlung verwendete Watteau als Vorlagen: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4781 (**Kat. Nr. 158**), 5532 (**Kat. Nr. 134**), 5536 (**Kat. Nr. 77**). Ergänzen lässt sich diese Reihe noch mit einem Rötelblatt (130 x 332 mm) aus der Sammlung Dr. W.J.R. Dreesman, das wahrscheinlich eine heute verlorene Zeichnung Campagnolas zur Vorlage hatte, die nur mehr in einem Nachstich des „Recueil Jabach“ zu beurteilen ist. – Siehe *Auswahl verlorener Landschaften Domenico Campagnolas in Druckgraphiken und Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts*. – Zum Blatt aus der Sammlung Dreesman: Rosenberg-Prat 1996, Bd. 1, S. 404, Nr. 254, m. Abb.

lichen Wissen, das zwischen Mariette, Caylus und anderen Vertretern des Crozat-Zirkels ausgetauscht wurde. Im Mittelpunkt stand bei Watteau aber stets das zeichnerische Eintauchen in die venezianische Landschaftsauffassung und eine virtuose Transponierung in den Geschmack des Rokoko.

Im Bereich der Rezeptionsgeschichte ließ sich feststellen, dass es nicht immer die Künstler waren, von denen die Tradierung von Motiven und Landschaftstypen ausging. Immer häufiger kamen Stecher, Verleger, Amateure und Connaisseurs hinzu. Im Laufe der neuzeitlichen Kunstentwicklung erlangte die Erforschung der eigenen Geschichte einen immer größeren Stellenwert. Nach und neben Vasari entstanden zahlreiche Verzeichnisse und Künstlerviten. Daraus entwickelte sich der Wunsch des Bewahrens, Systematisierens, Vergleichens und Besitzens. Umso bedeutender ist – als logische Konsequenz – der Wunsch nach der bildlichen Verfügbarkeit möglichst kompletter Werksammlungen. Die ersten großen Mappenwerke des „Recueil Jabach“ und des „Recueil Crozat“ entstanden. Zumeist blieben sie unvollendet, weil die Idee für ein Menschenleben zu weit gegriffen war und den Tod der Initiatoren zumeist nicht überdauerte. In diesen druckgraphischen Veröffentlichungen – teilweise mit begleitendem Kommentar – ist ein wichtiger Ursprung des Kunstbuches zu sehen. Daher gebührt all jenen, die Campagnolas Werke über die Jahrhunderte gerettet und im kunsthistorischen Bewusstsein verankert haben das abschließende Kapitel.

## **Campagnolas Landschaften in historischen Sammlungen: Eine Auswahl**

Ein Blick in die Konkordanz am Ende des Textes macht deutlich, dass sich die heute relevanten Landschaftszeichnungen, die in das Werkverzeichnis aufgenommen wurden, zum Teil in bedeutenden historischen Sammlungen befinden. Dieser Gesamtbestand von 443 Blättern (251 Zu- und 192 Abschreibungen) verteilt sich auf den Pariser Louvre (79 Stück), die Uffizien von Florenz (39 Stück), die Devonshire Collection in Chatsworth (18 Stück), das Kupferstichkabinett der Wiener Akademie der bildenden Künste (18 Stück), das Berliner Kupferstichkabinett (13 Stück), das Londoner British Museum (13 Stück), die New Yorker Pierpont Morgan Library (12 Stück), das Teylers Museum in Haarlem (10 Stück), die Royal Library in Windsor Castle (10 Stück), die Christ Church in Oxford (9 Stück), die Wiener Albertina (7 Stück), das Fitzwilliam Museum in Cambridge (6 Stück), das Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig (6 Stück) sowie das Metropolitan Museum of Art in New York (5 Stück).

Die übrigen, rund 200 Zeichnungen des Katalogs befinden sich weltweit verstreut in etlichen Sammlungen oder in Privatbesitz. In diesen Fällen sind jeweils nur wenige Blätter pro Sammlung relevant. Eine große Gruppe vereint einzig der internationale Kunsthandel, in dem seit dem 20. Jahrhundert 74 Zeichnungen zirkulierten.

Betrachtet man die historische Herkunft der Blätter, so gelangt man zu Sammlern, die zwischen dem 16. und dem späten 18. Jahrhunderts mit viel Leidenschaft und Akribie große Bestände zusammentrugen. Im Folgenden sollen die herausragendsten Persönlichkeiten vorgestellt werden. Für die frühesten Provenienzen sind kaum einzelne Werke nachweisbar; erhaltene Inventare mit knappen Beschreibungen sind dabei allerdings willkommene Hilfsmittel. Erst ab dem 17. Jahrhundert sind die Blätter durch die aufkommenden Sammlermarken historisch dokumentiert. Die ursprünglichen Zuschreibungen bleiben aber meistens im Dunkeln. Dies ändert sich erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts, hauptsächlich durch die intensive kennerschaftliche Beschäftigung mit den Zeichnungen, vorrangig in Frankreich.

Allerdings ließ sich feststellen, dass sich manche Sammler mehr dem bloßen Erwerb – ohne persönliche Überlegungen zu Zuschreibungsfragen – widmeten, andere wiederum als interessierte Connaissseure in die Diskussion der Blätter eingriffen. Wie auch immer in diesem Bereich vorgegangen wurde: Die in den historischen Inventaren und Auktionskatalogen aufgezählten Werke der größten Meister halten nicht immer den heutigen, kritischen Forschungsmeinungen stand.

Die Zusammenstellung von Campagnolas Landschaften in historischen Sammlungen versteht sich als Verzeichnis und beschränkt sich auf eine relativ kleine Auswahl. Nicht die Quantität der fassbaren Zeichnungen war das primäre Auswahlkriterium sondern die herausragende Stellung der jeweiligen Sammlerpersönlichkeit.

## **Gabriele Vendramin (1484-1552)**

**Kat. Nr. 1** (und gleichlautende Abb. Nr.).

**Literatur:** Frimmel 1888, S. 106-111. – Rava 1920, S. 155-181. – Hochmann 1996, S. 155-156. – Windows 2012, S. 33-48. – Windows 2014, S. 1-19. – Whistler 2016, S. 195-198.

Die venezianische Familie Vendramin (Abb. 359) erlangte bereits im 15. Jahrhundert große Bedeutung und brachte mit Andrea Vendramin auch einen Dogen hervor (1476-1478). Sein Bruder Gabriele, der 1484 geboren wurde, hat als bedeutender Herrscher zu gelten und begründete eine Kunstsammlung, die zu den frühest dokumentierten und legendärsten in Italien zählt. Er trug geschätzte 70 Gemälde, mehr als 800 Zeichnungen, 1.000 Druckgraphiken, 150 Antiquitäten (darunter antike Skulpturen) und Objekte aus der Natur im Palazzo Vendramin di Santa Fosca (Cannaregio) zusammen – darunter auch Giorgiones „*La tempesta*“ oder eines der großen Skizzenbücher von Jacopo Bellini (heute: London, British Museum). Auf Tizians Familienbildnis der Vendramin von circa 1540/45 (heute in London, National Gallery of Art) sind die beiden Brüder, umgeben von ihren männlichen Nachfolgern zu sehen.

Die Kostbarkeiten seiner Sammlung stellte Gabriele Vendramin in seinem „*camerino delle anticaglie*“ und in weiteren Räumlichkeiten aus – vergleichbar mit einem privaten Museum. Bereits 1530 besichtigte Marcantonio Michiel die Sammlung, die zu diesem Zeitpunkt wohl noch nicht ihren Höchststand erreicht hatte. Aus Vendramins Beschreibung geht die grundsätzliche Hierarchie der Kunstgegenstände hervor: Gemälde wurden am meisten geschätzt, danach folgten Zeichnungen, Druckgraphiken und Antiquitäten.<sup>1146</sup>

Neben Michiels Aufzeichnungen und dem Testament Vendramins (1548), nimmt mit Hilfe des posthumen Inventars<sup>1147</sup> von 1567-69 die bedeutende Sammlung von Zeichnungen Gestalt an, die von Zeitgenossen als „*disegni divini*“<sup>1148</sup> bezeichnet wurden. Sie befanden sich überwiegend im „*camerino*“ und wurden „*in libri*“ (mindestens 11 Alben), „*in quadri*“ (präsentiert gerahmt oder montiert, vermutlich auch an der Wand) oder in loser Form aufbewahrt.<sup>1149</sup>

Eine besondere Wertschätzung erfuhr eine Gruppe von Federzeichnungen Campagnolas. Dabei handelte es sich sehr wahrscheinlich um ein Landschaftskonvolut des Künstlers, das in einem der querformatigen „*libri*“ verwahrt wurde, zusammen mit farbigen Vogel- und anderen Tierdarstellungen: „*Un libro stretto et longo de carton biancho de carte 53 mezo parte del Campagnola fatti de pena, l'altra unità oselli et altri animali coloridi.*“ Möglicherweise enthielt ein anderes Album mit „*(...) disegni de paesi e figure an de pezi 109*“ noch weitere Landschaften Campagnolas, wenngleich er an dieser Stelle nicht namentlich genannt wurde. Neben „*do quadreti piccoli a stampa del Campagnola*“ und einem anderen „*quadro a penna*“ könnte man das

---

<sup>1146</sup> Für einen biographischen Überblick siehe: Hochmann 1996, S. 155-156. – Zu Michiels Beschreibung der Sammlung Vendramin siehe: Frimmel 1888, 106-111.

<sup>1147</sup> Rava 1920, S. 155-181.

<sup>1148</sup> Die Bezeichnung „*disegni divini*“ stammt aus der Schrift *I Marmi del Doni, academico peregrino* (parte III, S. 40) von Antonio Francesco Doni (1513-1574), die 1552 in Venedig erschien.

<sup>1149</sup> Ausführliche Studien zu den Zeichnungen in der Sammlung Vendramin lieferte: Windows 2012, S. 33-48. – Windows 2014, S. 1-19.

„Bacchanal“ auf Pergament (Kat. Nr. 1) mit einer Position im Vendramin-Inventar assoziieren. Dort wird es technisch identisch und als Holzgerahmtes Werk beschrieben: „*Uno ballo in carta bergamina de satiri de pena fato a man con suo teller de legno da drio.*“<sup>1150</sup>

Nach dem Tod von Gabriele Vendramin am 15. März 1552 und der Inventarisierung von 1567-69 blieb der „*camerino delle anticaglie*“ bis 1615 „*sotto sigillo*“ (versiegelt).<sup>1151</sup> Der Großteil der Sammlung wurde vermutlich zwischen 1650 und 1657 aufgelöst. Die Zeichnungen sollten vom Sohn des flämischen Händlers und Sammlers Gualtiero van der Voort in Venedig verkauft werden. Das Unternehmen scheiterte allerdings aufgrund des hohen Preises. Zu diesem Zeitpunkt bestand die Sammlung aus 1.109 Blättern in zehn Büchern. Der Sohn van der Voorts musste nach dem Misserfolg nach Flandern zurückkehren und dürfte die Zeichnungen mitgenommen haben. Im Jahr 1663 berichtete man von der Aufteilung der Sammlung van der Voort zwischen Sir Peter Lely und Gerrit van Uylenburgh; dabei dürfte es sich um Teile der Sammlung Vendramin gehandelt haben und Lely konnte sich offenbar die besten Stücke sichern. Welche Wege die „*disegni divini*“ danach genau nahmen, liegt bis heute im Dunkeln. Allerdings dürften auch Teile nach Frankreich gelangt sein, beispielsweise in die Bestände von Everhard Jabach.<sup>1152</sup>

Vendramins Sammlung ist hinsichtlich ihrer Zusammensetzung und der historischen Quellen herausragend; sie macht deutlich, dass die Zeichnungen fast ebenso hoch eingestuft wurden wie die Gemälde und sogar gerahmt neben anderen Kunstwerken den „*camerino*“ schmückten. Bemerkenswert sind dabei auch die Einblicke in die unterschiedliche Art der Präsentation, die Rückschlüsse auf die konservatorische Behandlung ermöglicht.

### **Marco Mantova Benavides (1489-1582)**

**Kat. Nr.** 64 (und gleichlautende Abb. Nr.).

**Literatur:** Frimmel 1888, S. 28-30. – Polacco 1966, S. 665-673. – Favaretto 1972, S. 35-164. – Santagiustina Poniz 1980, S. 147-150. – Mancini 1995, S. 115-137. – Klinger 1996, S. 700. – Favaretto-Menegazzi 2013.

Zu den herausragenden Sammlern des 16. Jahrhunderts ist auch der am 25. November 1489 geborene Paduaner Jurist Marco Mantova Benavides zu zählen, der durch seine Aufträge an die Künstler seiner Region ab circa 1540 einen antikenbezogenen Stil nach römischem Vorbild förderte (Abb. 360).<sup>1153</sup> Bereits im vierten Jahrzehnt hatte Benavides eine reiche Sammlung aufgebaut, die Marcantonio Michiel 1537 in seiner *Notizia d'opera del disegno* ausführlich beschrieb; die Zusammensetzung der Objekten glich einer „*camera delle Meraviglie*“, denn sie

---

<sup>1150</sup> Zu den verschiedenen kurzen Beschreibungen im posthumen Inventar siehe: Rava 1920, S. 171, 174, 175.

<sup>1151</sup> Windows 2012, S. 33. – Windows 2014, S. 4.

<sup>1152</sup> Zur Zerstreung der Sammlung im 17. Jahrhundert: Windows 2014, S. 12.

<sup>1153</sup> Von Mantova Benavides haben sich Bildnisse in verschiedenen Gattungen erhalten. Einige mehr oder weniger bekannte Exemplare wurden besprochen von: Davis 2007, S. 261-301. – Dal Pozzolo 2015, S. 76-84.

stammten aus verschiedensten Gattungen, wie beispielsweise Gemälde, Zeichnung, Druckgraphik, antike Skulpturen, Spolien, Gipsfiguren, Medaillen, Musikinstrumente und auch Mineralien, exotische Tiere und seltene Stücke aus der Natur.<sup>1154</sup>

Der neue Palazzo nahe der Chiesa degli Eremitani wurde zwischen 1539 und 1541 größtenteils von Domenico Campagnola freskiert und besaß beispielsweise im Hof eine kolossale Herkules-Statue des Florentiner Bildhauers Bartolomeo Ammanati; Campagnola gehörte somit zu den bevorzugten Künstlern des Hausherrn. Diese Wertschätzung zeigt sich auch im Bereich der Landschaft. Hierfür lieferte Michiel die aufschlussreiche und oft zitierte Beschreibung: „*Li paesi in tele grandi a guazzo, e li altri in fogli a penna sono de man de Domenego Campagnuola.*“<sup>1155</sup> Demnach führte Campagnola Landschaften in verschiedenen Techniken für Benavides aus, von denen heute fast ausschließlich die Federzeichnungen erhalten sind. Einen ergänzenden Einblick in die Sammlung ermöglicht auch das Inventar des Urenkels Andrea, das 1695 verfasst wurde. Trotz summarischer Nennung der Werke lassen sich zu diesem Zeitpunkt 14 Zeichnungen, von denen 6 Landschaften waren, 2 Porträts in Aquarelltechnik, 1 Gemälde mit Kreide auf Holz, 2 Porträts auf Leinwand, in Grisaille bemalte Türflügel und eine Serie von Fresken in etlichen Zimmern des Palazzo, teilweise nach dem Vorbild Raffaels nachweisen. Diese verzeichneten Werke „... *dall' Egreggio maraviglio :o Pennello di Domeni :o Campagnola*“ (oder „...*fatto dalla felice Penna del gran Dome :o Campagnola...*“) sind heute überwiegend verloren oder lassen sich mangels genauer Beschreibung nicht mehr identifizieren; lediglich bei wenigen Zeichnungen kann man heute die berühmte Provenienz annehmen.<sup>1156</sup> Zu diesen Blättern gehört vor allem die „Liegende Venus mit vier spielenden Putti in einer Landschaft“ (Kat. Nr. 64), die sich heute in der Royal Library von Windsor Castle befindet. Neben den technischen und motivischen Merkmalen, die man dem Inventar entnehmen kann, spricht auch der heutige Aufbewahrungsort für ein besonderes Interesse an der Pergamentarbeit und ihrer ältesten Provenienz. Den knappen Beschreibungen aus dem späten 17. Jahrhundert sind auch Details der Präsentation in den Räumlichkeiten zu entnehmen – wie bei der „Venus“, die als Zeichnung in einem vergoldeten Rahmen („*soazetta d'orata*“)<sup>1157</sup> gezeigt wurde oder ein „*Quadretto d'un Apollo volante*“ mit einem geschnitzten Rahmen („*soaza d'intaglio*“).<sup>1158</sup> Und schließlich verzeichnete man auch fünf Landschaftsblätter „*di mano del famoso e Egregio Pittor Domeni :o Campagnola stimatiss :mo*“, die offenbar aufgehängt waren („*sono attaccati*“).<sup>1159</sup> In einem Fall

<sup>1154</sup> Zur Biographie siehe: Klinger 1996, S. 700. – Sowie den Eintrag des *Dizionario Biografico degli Italiani* (Bd. 69, 2007) von Franco Tomasi und Christian Zendri in der Online Datenbank Treccani:

[http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-mantova-benavides\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-mantova-benavides_(Dizionario-Biografico)/)

<sup>1155</sup> Frimmel 1888, S. 30.

<sup>1156</sup> Einzelne Werke von Domenico Campagnola werden im Inventar von 1695 unter folgenden Nummern beschrieben: Favaretto 1972, S. 88, Nr. 79, S. 90, Nr. 87-88, S. 92, Nr. 94, S. 101, Nr. 142, 143, 145, S. 103, Nr. 157, S. 104, Nr. 162, S. 105-106, Nr. 172, 173, S. 109, Nr. 181, S. 111, Nr. 191, S. 134, Nr. 300, S. 135, Nr. 305, S. 153, o. Nr. – Zu den Versuchen einer Identifizierung mit Zeichnungen Campagnolas siehe: Santagiustina Poniz 1980, S. 147-150. Zu diesen Blättern gehörte neben der „Venus“ von Windsor Castle (**Kat. Nr. 64**) auch die Darstellungen von Moses, der dem Volk die Gesetzestafeln zeigt (**Abb. 103**).

<sup>1157</sup> Favaretto 1972, S. 106, Nr. 172.

<sup>1158</sup> Ebenda, S. 111, Nr. 191.

<sup>1159</sup> Ebenda, S. 88, Nr. 79.

stellte man bei der Inventarisierung sogar fest, dass eine weitere Landschaftszeichnung Campagnolas – „vicino alla Fenestra“ – mittlerweile beschädigt war („consumato dal tempo“).<sup>1160</sup> Das „Museum“ Benavides’ lag nicht im Verborgenen; Kunstkennern und Freunden stand es zur Besichtigung offen und dürfte Ort der kennerschaftlichen Konversation gewesen sein. In dieser Geisteshaltung war Benavides seinen Zeitgenossen Pietro Bembo oder Paolo Giovio ähnlich. Die Bestände aus der bildenden Kunst belaufen sich nach den Beschreibungen auf rund 210 Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphiken und Miniaturen und 221 antike und zeitgenössische Skulpturen verschiedenster Materialien. Eine Besonderheit in der Sammlung Benavides waren rund 100 Porträts von Juristen, die gestochen wurden und in den zwei Ausgaben der *Illustrium iureconsultorum imagines* (Rom 1566) und *Illustrium virorum iureconsultorum effigies, liber II* (Venedig 1570) verlegt wurden. – Marco Mantova Benavides starb am 2. April 1582.<sup>1161</sup>

### **Sir Peter Lely (1618-1680)**

**Kat. Nr.** 2, 45, 72, 90, 125, 136, 142, 147, 149, 150, 152, 154, 170, 174, 176, 179, 180, 181, 182, 188, 197, 198, 199, 204, 210, 211, 214, 215, 223, 234, 241, 245, 248 (und gleichlautende Abb. Nr.).

**Kat. Nr.** X-30, X-107, X-117 (und gleichlautende Abb. Nr.).

**Literatur:** Millar–Dethloff 1996, S. 119-125. – Dethloff 2003, S. 123-139. – Dethloff 2011, S. 35-43, 142-146. – Kat. Ausst. London 2012. – Joachimides 2014, S. 48-49. – Whistler 2016, S. 238-240.

Peter Lely<sup>1162</sup> wurde als *Pieter van der Faes* am 14. September 1618 in Soest (heute Westfalen) geboren und erhielt seine künstlerische Ausbildung in Haarlem, wo er 1637 als Schüler von Frans Pieter de Grebber in der Lukasgilde verzeichnet ist. Es ist nicht bekannt, wie lange Lely bei de Grebber oder in Haarlem blieb; 1643 ließ er sich jedenfalls in London nieder.<sup>1163</sup> Dort arbeitete Lely während der ersten Jahre für den Porträtisten und Kunsthändler George Geldorp, zunächst entstanden einige Bilder zu biblischen und mythologischen Themen. 1647 wurde Lely ein „freeman“ (Mitglied) der heute noch bestehenden Malerzunft „*Painter-Stainers Company*“ in London und war mittlerweile als Bildnismaler erfolgreich.<sup>1164</sup> Er porträtierte beispielsweise Charles I. und dessen Kinder; der Einfluss von Anthonis van Dyck auf Lelys Darstellungen ist

<sup>1160</sup> Ebenda, S. 106, Nr. 173.

<sup>1161</sup> Polacco 1966, S. 665-673. – Siehe außerdem: Favaretto 1972, S. 35-62. – Mancini 1995, S. 115-137. – Klinger 1996, S. 700.

<sup>1162</sup> Es ist nicht bekannt, ab wann das Pseudonym „Lely“ verwendet wurde. Möglicherweise geht der Name auf das heraldische Zeichen der Lilie (niederländisch: „*lilie*“; englisch: „*lily*“) zurück, das sich nach der Überlieferung in geschnitzter Form am Giebel des Hauses befand, welches seit dem 16. Jahrhundert im Besitz der Familie war. – Millar–Dethloff 1996, S. 119. – Joachimides 2014, S. 48.

<sup>1163</sup> Teilweise nimmt man auch eine frühere Ankunft in London um 1641 an. – Siehe: Joachimides 2014, S. 48. – Es ist allerdings nicht dokumentiert, dass sich Lely vor dem Tod van Dycks 1641 in der Stadt niederließ. – Millar–Dethloff 1996, S. 119.

<sup>1164</sup> Zur Biographie siehe: Millar–Dethloff 1996, S. 119-123. – Joachimides 2014, S. 48-49. – sowie den Eintrag in der Online Datenbank der Fondation Custodia: <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/8912/total/1> und:

Diana Dethloff, 'Lely, Sir Peter (1618–1680)', *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004; online edn, May 2009 [<http://www.oxforddnb.com.uaccess.univie.ac.at/view/article/16419>, accessed 12 May 2017] May 2017]

ganz offensichtlich. In weiterer Folge erhielt er zahlreiche Aufträge des englischen Hofes und der Aristokratie; gleichzeitig pflegte er gesellschaftspolitische Kontakte nach Den Haag, wo er Familienbesitz hatte. Lely gelang es nun als Künstler immer besser, jene Lücke zu schließen, die der 1641 verstorbene van Dyck hinterlassen hatte. 1658 wurde er als einer der sieben „*English Modern Masters*“ in der Porträtmalerei bezeichnet (Abb. 361, 362) und 1661 schließlich zum „*Principal Painter*“ König Charles II. berufen; für diese Anstellung am Hof erhielt Lely eine jährliche Pension von 200 Pfund, bereits im Sommer 1662 erfolgte seine Einbürgerung.

Lely war nicht der einzige, der den König porträtierte, aber er gilt als der erfolgreichste Maler während der Zeit der englischen Restauration in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In der Forschung nimmt man an, dass Lely lediglich drei Porträtsitzungen mit Charles II. benötigte, in denen zunächst drei Kopfstudien entstanden. Sämtliche Porträts des Königs (und deren Kopien) wurden erst im Nachhinein in Atelier des Künstlers ausgeführt. Die Werkstatt Lelys war bereits ein gut organisierter Betrieb, um der wachsenden Nachfrage seitens der höfischen Kreise gerecht zu werden. Assistenten und Spezialisten wurden eingestellt, um die Porträts in einem arbeitsteiligen Prozess zu vollenden; einige Hintergrundlandschaften, Blumen und ornamentale Details führte beispielsweise Prosper Henry Lankrink aus, der heute mehr als Sammler bekannt ist. Das eigentliche Finish erhielt das Gemälde schließlich durch Lely selbst. Zum Arbeitsprozess in der Werkstatt gehörte auch das Kopieren erfolgreicher Werke und Typen durch seine Assistenten. Zu Lelys berühmtesten Schülern gehört Nicolas de Largillière.<sup>1165</sup>

1679 wurde Peter Lely von König Charles II. persönlich zum Ritter geschlagen; wenig später, am 30. November 1680 verstarb er im Alter von 62 Jahren – vermutlich an einem Schlaganfall – im Atelier seines Hauses in Covent Garden, in dem er seit drei Jahrzehnten gelebt hatte.

Nach dem Tod Lelys folgten in den Jahren 1682<sup>1166</sup>, 1688 und 1694 drei stark beworbene und erfolgreiche Auktionen, um die Schulden von 9.000 Pfund zu tilgen, die Lely aufgrund seines aufwendigen Lebensstils und seiner Sammelleidenschaft hinterlassen hatte. In der Versteigerung am 18. April 1682 (und an drei Folgetagen) konnte man sämtliche Gemälde und Skulpturen erwerben, wofür ein Erlös von mehr als 6.000 Pfund erzielt wurde. In den Auktionen am 11. April 1688 (und an sieben Folgetagen)<sup>1167</sup> und am 15. November 1694 (und weiteren Tagen) veräußerte die Familie die riesige graphische Sammlung. Insgesamt erbrachten die Zeichnungen und Druckgraphiken einen Erlös von über 2.400 Pfund.<sup>1168</sup> Mit der Veräußerung des Lely-Besitzes konnten alle Verbindlichkeiten begleichen werden; gleichzeitig erfuhr der Kunstmarkt eine außergewöhnliche Belebung.<sup>1169</sup>

---

<sup>1165</sup> Millar-Dethloff 1996, S. 123-124. – Dethloff 2011, S. 38. – Siehe außerdem den Eintrag zu Lankrink und seiner Sammlermarke Lugt 2090 in der Online Datenbank der Fondation Custodia: <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/8905/total/1>

<sup>1166</sup> Die Gemälde wurden in einem beschreibenden Katalog zusammengefasst, der mehrmals gedruckt und sogar ins Ausland versandt wurde. Vor der Auktion konnte man die Gemälde und Skulpturen zwei Wochen lang in Lelys Haus in Covent Garden besichtigen. – Millar-Dethloff 1996, S. 124.

<sup>1167</sup> Für diese Versteigerung konnte man bisher keinen Katalog entdecken. – Dethloff 2003, S. 123.

<sup>1168</sup> Dethloff 1996, S. 15-51. – Millar-Dethloff 1996, S. 124. – Dethloff 2011, S. 41. – Zu den Verkäufen siehe den oben bereits erwähnten Link zur Fondation Custodia.

<sup>1169</sup> Dethloff 2003, S. 42.

Peter Lely gilt als der erste englische Künstler, der auch als Sammler große Berühmtheit erlangte. Nach den Beschreibungen seines Biographen Bainbrigg Buckeridge dürfte Zeitmangel für den permanent beschäftigten Porträtmaler ein wesentlicher Grund für den Aufbau einer beeindruckenden Graphiksammlung gewesen sein. Es gelang ihm nie, beispielsweise Italien zu bereisen, um bedeutende Werke direkt vor Ort zu studieren. So legte er sich einen graphischen Fundus an Vorlagen an. Er erwarb konsequent Gemälde mit verschiedensten Sujets holländischer, flämischer und norditalienischer Meister, zu denen einige französische und spanische Werke hinzukamen. In seiner Sammlung befanden sich Gemälde von Tizian, Jacopo Bassano, Veronese, Rubens, Van Dyck und Claude Lorrain. Noch eindrucksvoller dürfte Lelys graphische Sammlung gewesen sein, die er selbst als „*the best in Europe*“ bezeichnete.<sup>1170</sup> Sie umfasste alle wichtigen europäischen Schulen vom späten 15. Jahrhundert bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Lely hatte jedoch – dem Geschmack der Zeit entsprechend – eine Vorliebe für die italienischen Künstler des 16. Jahrhunderts; daher befanden sich in seiner Sammlung Werke von Parmigianino, Correggio, Raffael, Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio, Battista Franco, Domenico Campagnola, Palma il Giovane, Perino del Vaga und von Frederico und Taddeo Zuccari. Die Sammlung bot ein entsprechend breites thematisches Spektrum, das von Figuren- und Draperiestudien, dekorativen Entwürfen bis hin zu den elaborierten Landschaftsdarstellungen von Domenico Campagnola reichte.<sup>1171</sup> Abgesehen von Lelys Sammelleidenschaft und der Darstellung des gesellschaftlichen Status hatten die umfangreichen und kostspieligen Bestände auch eine didaktische Funktion, indem das Material in seiner Werkstatt kursierte und als Ideenfundus genützt wurde.<sup>1172</sup> Für den Künstler war es wahrscheinlich ein täglicher Dialog mit den erworbenen Werken berühmter Meister, die ihn umgaben. Als Lely 1680 starb, besaß er 575 Gemälde (davon rund 320 aus seinem Atelier), Skulpturen und circa 10.000 Zeichnungen und Druckgraphiken.

Heute gibt es kaum Hinweise darauf, in welchem Zeitraum (vermutlich ab seiner Ankunft in London) und auf welche Weise Lely seine Sammlung zusammenstellen konnte; außerdem wurde nie ein Inventar zu seinen Lebzeiten erstellt. Es wird vermutet, dass die Provenienzen seiner Blätter teilweise auf Thomas Howard Earl of Arundel oder auf Nicholas Lanier zurückgehen. Darüber hinaus erwarb Lely wohl auch Werke über den Landschaftsmaler Gerrit van Uylenburgh, den er in den frühen 1660er Jahren traf. Uylenburgh handelte mit Kunst in Amsterdam und arbeitete auch in Lelys Werkstatt; in dieser Zeit schätzte er Lelys Sammlung (wohl um 1675) auf 10.000 Pfund.<sup>1173</sup>

Wesentlich leichter fällt hingegen die Identifizierung jener Altmeisterzeichnungen, die posthum von Roger North – einem Nachlassexekutor – eine gestempelte Marke mit den Initialen „PL“

---

<sup>1170</sup> Charles Beale, Notebook, 1677, Bodleian Library, Oxford, MS 8° Rawl. 572:

[http://solo.bodleian.ox.ac.uk/OXVU1:LSCOP\\_OX:oxfaleph014750270](http://solo.bodleian.ox.ac.uk/OXVU1:LSCOP_OX:oxfaleph014750270) ;

auch nach den Worten des Biographen Buckeridge war die Sammlung Lely „*the best chosen of its time*“ – Dethloff 1996, S. 123, 133, 136, 137. – Dethloff 2011, S. 39-40.

<sup>1171</sup> Dethloff 1996, S. 125-126. – Dethloff 2011, S. 38-39.

<sup>1172</sup> Dethloff 1996, S. 138-139. – Dethloff 2011, S. 40-41.

<sup>1173</sup> Dethloff 1996, S. 128, 129, 131. – Dethloff 2011, S. 41.

erhielten. Dieser Markierung wurden sämtliche vorhandene Blätter unterzogen, die für die geplante Versteigerung vorlagen. Mit diesem *Procedere* begann North bereits 1686, was angesichts der enormen Menge nachvollziehbar ist. In seiner Autobiografie gibt er an, dass er einen Stempel mit Initialen und dazu Tinte erwarb und jedes einzelne der 10.000 Blätter markierte.<sup>1174</sup> Verbreitet sind die beiden Stempel Lugt 2092 und 2093, die auch von North dokumentiert sind; eine dritte Marke (Lugt 2094) ist eher selten, zudem ließen sich auch Fälschungen finden.<sup>1175</sup> In der Regel stempelte North jedes Blatt sorgfältig rechts unten, um das Erscheinungsbild der Zeichnung nicht übermäßig zu stören und berücksichtigte mögliche frühere Marken. Darüber hinaus nummerierte North die Blätter auf der Rückseite und ordnete sie in Portfolios. Vermutlich nahm das Ordnungssystem auf Lelys Umgang mit den Beständen Rücksicht, da er seine Zeichnungen nach Gepflogenheit eines *Connaisseurs* in Alben oder auch lose in einem „*magazine of scizzi*“ aufbewahrte, um sie jederzeit mit Interessenten und Künstlerkollegen betrachten und diskutieren zu können.

Heute sind die Nummerierungen von North kaum mehr zu finden, da die Zeichnungen im Laufe der Zeit aufkaschiert oder montiert wurden. Zu den wenigen Beispielen, auf denen sie noch vorhanden sind gehört eine Reihe von Landschaftszeichnungen Campagnolas, die sich heute in Oxford (Christ Church) befinden.<sup>1176</sup>

Im vorliegenden Katalog lassen sich 36 Zeichnungen erfassen, von denen 32 mit der Marke Lugt 2092 gestempelt wurden; ein einziges Blatt zeigt die Marke 2093, die restlichen drei werden ohne jegliche Kennzeichnung der Sammlung Lely zugeordnet.

Mit der heutigen Materialkenntnis sind lediglich drei Zeichnungen als Abschreibungen zu führen. Der überwiegende Teil von 33 Landschaften lässt sich Campagnolas reifen und vor allem späten Perioden zuordnen, was auf eine gewisse Vorliebe Lelys für vollständig ausgeführte Landschaften mit variiertem Staffage oder Ruinen und „niederländischen“ Überschaulandschaften hinweisen könnte. Allerdings findet sich in der Reihe auch die „Nympe in einer Landschaft liegend“ als seltenes Beispiel für ein Frühwerk Campagnolas, zu dem Lely möglicherweise auch den Kupferstich besaß. Gefallen fand er aber auch an einer großen „Baumstudie“, die sich heute im Victoria and Albert Museum befindet oder an unkonventionellen Arbeiten Campagnolas auf bläulichem Papier. Zudem erwarb Lely auch einige jener Landschaftszeichnungen, die für de Neyts 24-teiliges Konvolut nachgestochen wurden, außerdem auch zwei Darstellungen, die Lucas van Uden reproduzierte. In diesen Fällen ist wahrscheinlich auch davon auszugehen, dass Lely Kenntnis von der Reproduktionsgraphik des 17. Jahrhunderts hatte und diese wahrscheinlich auch passend zu seinen Werken besaß.

Grundsätzlich finden sich aber auf Lelys Blättern keine Hinweise auf seine Zuschreibungsversuche – sofern diese ihn überhaupt in großem Maß beschäftigt haben. Es gibt keine

---

<sup>1174</sup> Dethloff 1996, S. 123. – Dethloff 2011, S. 36.

<sup>1175</sup> Dethloff 2011, S. 36, Abb. 2 (S. 142). – Zu den Marken von Lely siehe den oben bereits erwähnten Link zur *Fondation Custodia*.

<sup>1176</sup> Folgende Blätter im vorliegenden Werkverzeichnis zeigen die handschriftliche Kennzeichnung: **Kat. Nr. 149, 176, 181, 182, 214**; darüber hinaus ließ sich die Bezeichnung von North noch auf einer Zeichnung aus Braunschweig finden (**Kat. Nr. 211**). – Siehe ergänzend: Dethloff 2011, S. 37.

charakteristischen Montierungen wie man sie später von Jonathan Richardson Sr. kennt; auch einzelne Bezeichnungen hinsichtlich Campagnola auf Zeichnungen (oder Montierungen), die auf Lelys Sammlung zurückgehen, bleiben bloße Vermutungen. Angesichts der überwiegend homogenen Werkgruppe dürfe Lely aber zweifellos Kenntnis von Campagnolas Landschaftsstilen gehabt haben; selbst die Unterscheidung gegenüber Tizian ist dem Connaisseur zuzutrauen. Denn nur auf der Basis seines Wissens entstand vermutlich der Ankündigungstext für die große zweite Auktion am 16. April 1688, die in England, Holland und Frankreich bekannt gegeben wurde. Es wurden darin die italienischer Meister namentlich aufgezählt, deren Werke in den zu versteigernden 60 Portfolios mit circa 3.000 Zeichnungen vertreten waren – darunter auch „*Titiano*“ und „*Campagniola*“.<sup>1177</sup>

### **Everhard Jabach (1618-1695)**

**Kat. Nr.** 26, 39, 50, 60, 63, 69, 75, 77, 101, 128, 138, 139, 141, 149, 156, 158, 168, 183, 193, 200, 201, 203, 225, 226, 233, 240 (und gleichlautende Abb. Nr.).

**Kat. Nr. X-8, X-129, X-130, X-131, X-132, X-135, X-136, X-139, X-141, X-143, X-144, X-145, X-146, X-147, X-161** (und gleichlautende Abb. Nr.).

**Literatur:** Voß 1979. – Sciolla 1992, S. 92-96. – Skliar-Piguet 1996, S. 814-815. – Py 2001. – Py 2007, S. 5-37. – Kat. Ausst. Paris 2013. – Wagner 2014, S. 117-126.

Everhard (auch Eberhard, Everard) Jabach wurde 1618 als einziger Sohn des erfolgreichen Kaufmanns und Bankiers, Everhard Jabach III. (1567-1636) geboren, der aus einer in Köln ansässigen wohlhabenden Pelzhändler- und Kürschnerfamilie stammte. Von seinem Vater erbte Jabach ein beträchtliches Vermögen, das Haus und das Bankgeschäft in Köln – und dessen guten Geschmack für Kunst.

Mit diesem standesgemäßen Selbstverständnis reiste Jabach 1636-1637 in die Niederlande und nach London, vermutlich um sich bei den verschiedenen Niederlassungen vorzustellen. In England gab er Porträts bei Anthonis van Dyck in Auftrag (heute: St. Petersburg, Eremitage und Belgische Privatsammlung, Abb. 363) und dürfte auch Bekanntschaft mit Thomas Howard, dem 21<sup>st</sup> Earl of Arundel gemacht haben – neben König Charles I. der größte englische Kunstsammler seiner Zeit. Außerdem trieb der junge Jabach – mit der Vermittlung des Malers George Geldorp – die Entstehung des Altarbilds der „Kreuzigung Petri“ voran, das zum Andenken an Everhard Jabach III. bei Peter Paul Rubens in Auftrag gegeben wurde; 1642 kaufte man das fertige Gemälde für 1.200 Gulden aus dem Nachlass von Rubens und konnte es schließlich feierlich auf dem gestifteten Hochaltar in der Pfarrkirche St. Peter zu Köln aufstellen.<sup>1178</sup>

Seiner Geschäfte wegen ließ sich Jabach im Alter von 20 Jahren in Paris nieder, wo er der Finanzverwalter von Kardinal Jules Mazarin wurde, der – wie sein Vorgänger Richelieu –

---

<sup>1177</sup> Dethloff 2011, S. 38.

<sup>1178</sup> Zur Biographie siehe: Voß 1979, S. 3-4,13-16, 23-28, 33-36, 41-43. – Skliar-Piguet 1996, S. 814-815. – Py 2001, S. 11-13. – Wagner 2014, S. 117-125. – sowie den Eintrag in der Online Datenbank der Fondation Custodia: <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/10304>

ebenfalls zu den bedeutenden Sammlern des 17. Jahrhunderts zählte. Jabach erhielt 1647 seine Einbürgerungsurkunde („*lettre de naturalisation*“), mit der er sich auch zusichern ließ, dass sein Vermögen nach seinem Tod nicht an die französische Krone fallen sondern an die Erben der Familie gehen würde. Trotzdem blieb Jabach weiterhin Bürger von Köln, wo er zum Zeitpunkt seines Todes noch zehn Häuser besaß.

1648 heiratete er in Köln Anna Maria de Groote (1624-1701), die ihrerseits aus einer reichen Familie der Stadt stammte und ihm fünf Kinder schenkte; der älteste Sohn, Everhard Jabach V. wurde 1656 geboren.<sup>1179</sup>

Mittlerweile genoss Jabach bereits den Ruf eines versierten Sammlers und Experten, dem aufgrund seines immensen Reichtums aufsehenerregende Ankäufe gelangen. So war Jabach beispielsweise 1649 bei der Versteigerung der Sammlung von Charles I. zwei Jahre nach dessen Hinrichtung zur Stelle. Ein Großteil dieser Bestände geht zurück bis auf den Herzog von Mantua, Vincenzo II. Gonzaga; aus dieser Sammlung konnte Jabach rund 100 Gemälde und mehrere tausend Zeichnungen ersteigern. Ebenso kaufte er 1653 Teile der Sammlung Arundel direkt von dessen Witwe; dazu gehörten auch rund 1.000 Blätter für 10.000 *florin*, unter denen sich wahrscheinlich auch einige original montierte Zeichnungen aus dem berühmten *Libro de' disegni* von Giorgio Vasari befanden. Eine große Anzahl von Werken konnte Jabach aber auch in Frankreich erwerben. Der wichtigste Teil stammte aus der Sammlung „Desneux / de La Noüe“ aus dem frühen 17. Jahrhundert, die die beiden Brüder Israël und Christophe Desneux (gest. 1631 u. 1635) in acht Alben aufgebaut und in Teilen von dessen Neffe, François de La Noüe (gest. 1656) gekauft und erweitert wurde.<sup>1180</sup>

Die schnell wachsende und exquisite Sammlung von Gemälden, Skulpturen und Zeichnungen schmückte schließlich Jabachs Haus in Paris, das er 1659 erwarb und von Pierre Bullet erweitern ließ; es befand sich in der heutigen Rue Neuve-Saint-Merry und wurde später leider abgerissen.<sup>1181</sup>

Vermutlich bewogen finanzielle Probleme Jabach 1662 zum Verkauf des Großteils seiner Gemäldesammlung sowie seiner Marmorbüsten, Bronzen und Zeichnungen an König Louis XIV. für 330.000 *livres*.<sup>1182</sup> Diese Bilder zählen heute zum wertvollsten Werkbestand des Louvre. Das verwundert nicht, da sich darunter beispielweise der „Johannes der Täufer“ von Leonardo da Vinci, das „Concert champêtre“ von Tizian, die „Allegorie der Tugend“ von Correggio oder auch Caravaggios „Marientod“ befand.

---

<sup>1179</sup> Voß 1979, S. 24-26. – Py 2001, S. 11.

<sup>1180</sup> Einige Zeichnungen aus der Sammlung Jabach wurden auf den Versi der Blätter und ihren Montierungen mit „Desneux Delanoue“ bezeichnet. Darüber hinaus dürften die Werke aus dem Besitz de la Noüe als Vorbild für Jabachs kostbare Montierungen mit Goldbordüre gedient haben. – Kat. Ausst. Atlanta 2006, S. 11, 13. – Py 2007, S. 6-7. – Die Provenienz „Desneux / de La Noüe“ untersuchte man in jüngerer Zeit näher: Szanto 2002, S. 50-59. – Siehe außerdem den Eintrag von 2010 in der Online Datenbank der Fondation Custodia: <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/6403>

<sup>1181</sup> Voß 1979, S. 26-27, Abb. (S. 40)

<sup>1182</sup> Die Kaufkraft der Währung lässt sich nur ungefähr mit dem heutigen Euro vergleichen. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts dürften 100 *livres* circa 500 bis 1.500 Euro entsprochen haben; 100 *livres* musste man beispielsweise für ein Pferd eines Handlungsreisenden zahlen. Für das 17. Jahrhundert ist die Kaufkraft wahrscheinlich höher einzuschätzen.

1664 wurde Jabach Direktor der „*Compagnie des Indes Orientales*“ und gründete 1667 die „*Manufacture de buffles*“ in Corbeil bei Paris; eine Büffelfell-Gerberei, die Leder an die königliche Armee lieferte und dem Geschäftsmann ein neue Einkommensquelle eröffnete.<sup>1183</sup>

Im Rahmen einer großen druckgraphischen Unternehmung beauftragte Jabach 1666 einige Stecher damit, einen Teil seiner Altmeisterzeichnungen zu reproduzieren – heute bekannt unter dem Sammelbegriff des „*Recueil Jabach*“, der erst 1754, mehr als ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod, offiziell verlegt wurde. In diesen Jahren nach 1666 dürfte sich seine finanzielle Lage erneut verschlechtert haben, da ihm die strenge Wirtschaftspolitik des Finanzministers Colbert zusetzte. Möglicherweise lagen die Gründe auch in einer geschickten Transaktion Jabachs, um sein Vermögen zu vergrößern und seinen Ruhm als Sammler zu sichern. Diese Entwicklung führte schließlich zum zweiten großen, weniger erfolgreichen Verkauf seiner Kunstsammlung im März 1671 an den französischen König. Im Zuge dieser Transaktion gelangten für circa 220.000 *livres* – weniger als die Hälfte der Summe die Jabach verlangte<sup>1184</sup> – 101 Gemälde und 5.542 graphische Werke in das „*Cabinet du Roi*“; letztere gehören heute ebenfalls zu den wichtigsten Beständen des Louvre.<sup>1185</sup> Das eindrucksvolle Familienporträt, das Charles Le Brun um 1660 malte, behielt Jabach zurück und sicherte es somit seinen Nachfahren. Das Werk, das lange als zerstört galt, wurde 2014 wiederentdeckt und vom Metropolitan Museum of Art in New York angekauft.<sup>1186</sup>

Nachdem Jabach auch diese schwierige geschäftliche Lage überstanden hatte, ernannte ihn Colbert 1671 zum Direktor der Teppich-Manufakturen von Aubusson. Mit seinen neuen finanziellen Mitteln baute Jabach nun eine zweite, vergleichsweise etwas weniger herausragende Kunstsammlung auf.<sup>1187</sup>

1691 wurde er noch einmal als mächtiger Bankier („*forts banquiers*“) wahrgenommen und galt 1692 als „berühmter Sammler von Paris“; vier Jahre später, am 9. März 1695 starb er im Alter von 77 Jahren und wurde in der Kirche Saint-Merry bestattet. Zum Zeitpunkt seines Todes besaß Jabach 698 Gemälde, rund 4.515 Zeichnungen und 309 Kupferplatten. Diese zweite Sammlung hinterließ er seiner Familie; sie wurde in einem Nachlassinventar von 1695 auf 172 Seiten detailliert beschrieben. Dieser Besitz ging zunächst an seine Frau, die 1701 verstarb und danach wahrscheinlich an den ältesten Sohn, Everhard V. (1658-1721), der nach Köln zurückkehrte, wo er Ratsmitglied war. Dessen Sohn Everhard VI. konnte die Dynastie nicht fortsetzen und lebte

---

<sup>1183</sup> Voß 1979, S. 28, 34. – Py 2001, S. 11. – Wagner 2014, S. 123.

<sup>1184</sup> Jabach verlangte zu Beginn der Verhandlungen über 580.000 *livres*, die Colbert auf 280.839 *livres* drücken konnte. Am Ende kam es zur Zahlung von „nur mehr“ 220.000 *livres*. In Jabachs ursprünglicher Schätzung beliefen sich die Zeichnungen der ersten Kategorie (2.631 Stück *dessins d'ordonnance*) – mit 100 *livres* pro Blatt – auf 263.100 *livres* und die zweite Kategorie (2.911 Stück *dessins de rebut*) – mit 25 oder 5 *livres* pro Blatt – auf 44.875 *livres*. Die 101 Gemälde schätzte man auf 155.450 *livres*. – Kat. Ausst. Atlanta 2006, S. 13. – Kat. Ausst. Paris 2013, S. 51, 56.

<sup>1185</sup> Zur Geschichte der Sammlung Jabach und ihrer Bedeutung für den Louvre siehe: Kat. Ausst. Atlanta 2006, S. 9-13.

<sup>1186</sup> Noch im Pariser Ausstellungskatalog von 2013 zu den „nordischen“ Zeichnungen Jabachs nannte man als letzten bekannten Aufbewahrungsort des Familienbildnisses das Kaiser Friedrich Museum im Berlin und merkte an: „*détruit*“. – Das große Gemälde (Öl/Lw., 280 x 328 cm) ist in der Online Datenbank des Museums (Inv. Nr. 2014.250) zugänglich:

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/626692>

<sup>1187</sup> Wagner 2013, S. 123-124.

als letzter im Haus der Jabachs in der Kölner Sternengasse. Seine Brüder ließen sich mit ihren Geschäften in Livorno nieder und sammelten ihrerseits Kunst; zu ihrem Besitz gehörten auch Teile des großväterlichen Erbes. Nach dem Tod von Gerard Michael Jabach 1751 kam es in Amsterdam (Oktober 1753) zu einer Auktion, bei der man unter anderem mehr als 1.000 Zeichnungen und die Kupferplatten des erst 1754 verlegten „Recueil Jabach“ versteigerte. 1761 ging mit dem Tod des letzten Enkels Jabachs, Francesco Antonio, die Linie der großen Handelsfamilie zu Ende.<sup>1188</sup>

Die Persönlichkeit Everhard Jabachs blieb bis heute durch mehrere lebensnahe Porträts der angesehensten Maler seiner Zeit präsent: dazu gehörten Anthonis van Dyck, Sir Peter Lely, Charles Le Brun und Hyacinthe Rigaud (Abb. 364).<sup>1189</sup>

Aufgrund der geschilderten Biographie Jabachs unterscheidet man somit zwischen der ersten und zweiten Zeichnungssammlung. Die herausragendsten Bestände gingen 1671 an das „Cabinet du Roi“ und damit an das spätere Musée du Louvre. Sie belaufen sich auf 5.542 Blätter, von denen 2.631 zur ersten Kategorie, den „*desseins d'ordonnance collés et dorés, rangés en six portefeuilles*“ gehörten. Diese besten Stücke ließ Jabach – nicht ohne prestigeträchtigen oder wertsteigernden Hintergedanken – aufwendig montieren, mit einer kostbaren goldenen Bordüre umrahmen („*collés et dorés*“). Zusätzlich erhielten diese Exemplare auf der Rückseite der Montierung die Inventarnummer und Jabachs Paraphe (Lugt 2959).<sup>1190</sup> Darüber hinaus wurden diese besten Zeichnungen in einem erhaltenen fünfbandigen Inventar, das wertvolle Hinweise auf die ursprüngliche Einschätzung durch Jabach liefert, einzeln beschrieben. Die Zeichnungen wurden nach Schulen geordnet und in Portfolios aufbewahrt.<sup>1191</sup>

Die zweite Garnitur bezeichnete der Sammler als „*desseins non collés, ny dorés, rebut de toute ma collection, tous paraffés par moy*“<sup>1192</sup>, also etwas übertrieben als Ausschuss, dessen Exemplare zum Zeitpunkt der Veräußerung offenbar nicht dem gängigen Geschmack der „*belle composition*“

<sup>1188</sup> Py 2001, S. 19.

<sup>1189</sup> Zum ersten eher unbekanntem Porträt (1636, Öl/Lw., 106,1 x 84,6 cm) von der Hand van Dycks: Py 2007, S. 4, Abb. 1. – Kat. Ausst. Paris 2013, S. 174, Nr. 53, m. Farbabb. – Das zweite Porträt malte van Dyck vermutlich etwas später (1637?); es ist heute im Besitz der Eremitage von St. Petersburg (Öl/Lw., 113 x 91,5 cm, Inv. Nr. 555). Das Werk ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/48277>

Ein weiteres Portrait von Jabach malte Sir Peter Lely vermutlich um 1650/60 (Öl/Lw., 124 x 105 cm); es gehört zur Sammlung des Wallraf-Richartz Museum & Fondation Corboud in Köln; außerdem schrieb man ein zweites Porträt von Everhard Jabach aus dem Museum dem Maler Sébastien Bourdon zu. – Kat. Ausst. Paris 2013, S. 23, Abb. 6, 7. – Aus dem Kölner Museum stammt außerdem ein Portrait von Hyacinthe Rigaud, das Jabach gegen Ende seines Lebens zeigt (Öl/Lw., 58,6 x 47 cm). Rigaud malte den Geschäftsmann mehrmals; ein weiteres Werk (Öl/Lw., 81 x 64 cm) tauchte 2015 im Kunsthandel auf (Barcelona, Balclis, Auktion 08.07.2015, Nr. 948).

<sup>1190</sup> Vgl. den Eintrag zur Sammlermarke in der Online Datenbank der Fondation Custodia:

<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/10304/total/1>

<sup>1191</sup> Im Zuge des Verkaufs von 1671 fertigte Jabach ein Inventar an, von dem die französische Nationalbibliothek eine Reinschrift besitzt. Darüber hinaus besitzen die *Archives nationales* (Paris) drei Teile des Inventars (Signatur: O<sup>1</sup> 1967 dossier 4); darunter befindet sich neben den Bänden für die „*escolle florentinne*“ (Nr. 3) und die „*escoles d'Allemagne et Flandre*“ (Nr. 4) auch der Band 2 für die venezianische und lombardische Schule, der wie folgt betitelt ist: „*Invantaire de 448 dessins des escolles de Venise et Lombardie*“. – Siehe dazu: Kat. Ausst. Paris 2013, S. 49, Anm. 1, 2 u. ergänzend S. 58, Anm. 1. – Eine detaillierte Auflistung der Kriterien für die *dessins d'ordonnance* von 1671 findet sich in: Kat. Ausst. Paris 2013, S. 58.

<sup>1192</sup> Kat. Ausst. Paris 2013, S. 50, 51.

entsprachen. Bei diesen handelte es sich meist um Skizzen oder Detailstudien. Für den heutigen Betrachter finden sich selbst in dieser Gruppe einige Meisterwerke. Diese „*dessins de rebut*“ beliefen sich auf 2.911 Exemplare, wurden zwar paraphiert, blieben aber ohne Montierung und wurden nicht im Detail verzeichnet.

Die kleinere zweite Sammlung folgte der gleichen Klassifizierung und setzte sich nach dem Inventar von 1695 aus etwas mehr als 1.200 Blättern der ersten und 525 Blättern der zweiten Kategorie zusammen. Grundsätzlich ist es nicht möglich, den Bestand von 1671 von den Zeichnungen des Nachlasses von 1695 klar zu trennen, da Jabach dem König teilweise Kopien nach Originalen verkaufte, die er selbst behielt; ebenso lässt sich bei manchen Werken das Gegenteil feststellen.<sup>1193</sup> Beide Sammlungen zeigen, dass Jabach – wie auch andere Persönlichkeiten des 17. Jahrhunderts – die italienischen Zeichnungen bevorzugte; allein dieser Bereich umfasst mehr als 4.000 Werke; jedoch gab es auch einen bedeutenden Anteil von Werken deutscher oder flämischer Künstler wie beispielsweise von Albrecht Dürer, Peter Paul Rubens oder Paul Bril.<sup>1194</sup> Die Blätter aus dem Nachlass blieben – wie bereits erwähnt – zunächst in der Familie Jabach, wurden aber in weiterer Folge immer mehr zerstreut. Obwohl es keine Aufzeichnungen von Verkäufen seitens der Nachfahren für den Zeitraum von 1695 bis 1721 gibt, dürfte sich der französische Bankier Pierre Crozat mehr als 400 Blätter zu einem unbekanntem Zeitpunkt gesichert haben.<sup>1195</sup> Dies geht einerseits aus dem Versteigerungskatalog der Sammlung Crozat von 1741 hervor, den Mariette verfasst hatte, sowie aus dessen Notizen zum *Abecedario* – und auch aus Mariettes Montierungen: Der große Connoisseur kaufte nämlich selbst viele Werke aus dem Crozat-Bestand, darunter etliche aus der zweiten Jabach-Sammlung. Der zweite Hauptkäufer war damals Graf Carl Gustaf Tessin, der schwedische Botschafter am französischen Hof, dessen Ankäufe bald in den Besitz des späteren Königs von Schweden, Adolf Frederick gelangten und sich heute im Nationalmuseum von Stockholm befinden. Einige Blätter aus dem Jabach-Besitz fanden sich außerdem in der Sammlung von Antonio Maria Zanetti d. Ä. (1680-1757), der mit Gerard Michael Jabach befreundet war und anlässlich des Tods von Everhard Jabach V. 1721 in Paris weilte. Zanettis Neffen erbten davon einen Großteil, der dann schließlich in Venedig 1791 in den Besitz von Dominique-Vivant Denon (1747-1825) wechselte.<sup>1196</sup>

Im vorliegenden Katalog konnten insgesamt 41 Blätter der Sammlungen Jabachs verzeichnet werden, die sich in 26 Zuschreibungen und 15 Abschreibungen aufteilen. Von diesem Bestand gehen 31 Exemplare zurück auf Jabachs Verkauf von 1671, bei denen es sich um 24 „*dessins*

---

<sup>1193</sup> Kat. Ausst. Atlanta 2006, S. 13, Abb. 2, 3. – Py 2007, S. 5-6.

<sup>1194</sup> Einen kleinen Überblick bieten folgende Kataloge: Kat. Ausst. Atlanta 2006, S. 24-67, Nr. 1-33. – Kat. Ausst. Paris 2013, S. 62-71, Nr. 1-4, S. 74-77, Nr. 6, 7, S. 80-145, Nr. 9-38, S. 150-173, Nr. 41-52 u. S. 178-183, Nr. 55-57a.

<sup>1195</sup> Py 2007, S. 7.

<sup>1196</sup> Py 2001, S. 18-20. – Py 2007, S. 7-8.

*d'ordonnance*<sup>1197</sup> und um 3 „*dessins de rebut*“<sup>1198</sup> handelt; von 12 Exemplaren sind weder die Klassifizierung und teilweise nicht einmal das Verkaufsjahr überliefert. Aus der zweiten Sammlung Jabachs stammen lediglich 2 Blätter, die heute in den Museen Besançon und St. Petersburg aufbewahrt werden (Kat. Nr. X-8, X-161). Nach dem Inventar von 1695 und dem Verkaufskatalog des Gerhard Michael Jabach von 1763 dürften noch andere Landschaften entweder unter Tizian oder Domenico Campagnola existiert haben, die heute nicht mehr auffindbar sind.<sup>1199</sup>

Allerdings ließen sich erstmals 3 Zeichnungen aus dem frühesten Jabach-Besitz – außerhalb des Louvre – in den Sammlungen von Christ Church (Oxford, Kat. Nr. 149), dem Städel Museum (Frankfurt, Kat. Nr. 240) und im Kunsthandel (Sotheby's New York, Kat. Nr. 183) lokalisieren, die allesamt im „Recueil Jabach“ wiedergegeben wurden oder sogar bereits zum Konvolut des Herman de Neyt gehört hatten. Allgemein wurden fast alle katalogisierten Jabach-Blätter im Laufe des 17. und 18. Jahrhundert in Form von Druckgraphiken reproduziert.

Im Rahmen der Zuschreibungsfrage ist festzustellen, dass man für diese Werkgruppe von 41 Stück nach dem Inventar nur sechsmal Tizian<sup>1200</sup> als Ausführenden annahm, einige Blätter führte man als Werke der Carracci, Giorgiones, Paul Brils oder ohne namentliche Zuordnung. In manchen Fällen ist keine ursprüngliche Zuschreibung dokumentiert.<sup>1201</sup> Unter den Abschreibungen finden sich 11 Werke des Verkaufs von 1671, bei denen es sich interessanterweise auch um zwei zeitgenössische Röteltkopien aus den „*dessins de rebut*“ handelt, die Jabach an den König verkaufte hatte (Kat. Nr. X-135, X-143).

Nach dem Inventar von 1671 gab man Domenico Campagnola 11 Zeichnungen, von denen aus heutiger Sicht nur 3 zu den Abschreibungen gehören.<sup>1202</sup> Die restlichen 8 Landschaften mit Jabachs Zuschreibungen decken sich somit bis heute mit der Einschätzung der Eigenhändigkeit; zu dieser Reihe gehören beispielsweise „Das Urteil des Paris“ (Kat. Nr. 63), die „Landschaft mit befestigter Stadt und Wäscherinnen“ (Kat. Nr. 139) und die „Arkadische Landschaft“ (Kat. Nr. 233). Insgesamt verteilen sich die katalogisierten Zuschreibungen aus dem ehemaligen Jabach-Besitz auf alle Perioden des Künstlers. Er besaß somit ein breites Spektrum von Campagnolas Landschaftsdarstellungen.

---

<sup>1197</sup> Siehe: **Kat. Nr. 50, 60, 63, 69, 75, 128, 138, 141, 156, 158, 168, 193, 200, 201, 225, 226, 233** u. **Kat. Nr. X-129, X-130, X-131, X-132, X-136, X-139, X-147**. – Darüber hinaus handelt es sich bei den **Kat. Nr. 77, 139, 146** um weitere Blätter der ersten Kategorie, allerdings sind diese nicht sicher dokumentiert.

<sup>1198</sup> Siehe: **Kat. Nr. X-135, X-141, X-143**.

<sup>1199</sup> Vgl. Py 2001, S. 57, Nr. 103, 104, 106, S. 174, Nr. 713, 714, S. 281, Nr. 5, S. 293, Nr. 312, 313.

<sup>1200</sup> Folgende Zeichnung wurden als Werke Tizians inventarisiert: **Kat. Nr. 158, 225, 226** u. **Kat. Nr. X-130, X-146, X-147**.

<sup>1201</sup> Von folgenden Blätter ist keine ursprüngliche Zuschreibung bekannt: **Kat. Nr. 26, 39, 149, 183, 203, 240** u. **Kat. Nr. X-8, X-135, X-141, X-143, X-144, X-145, X-161**.

<sup>1202</sup> Im Inventar von Jabach wurden folgende 11 Blätter als Werke Campagnolas geführt: **Kat. Nr. 63, 138, 139, 156, 168, 200, 201, 233** u. **Kat. Nr. X-129, X-131, X-132**.

### **William Cavendish, 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire (1670/71-1729)**

**Kat. Nr.** 72, 112, 127, 150, 154, 155, 178, 179, 180, 199, 238, 251 (und gleichlautende Abb. Nr.).

**Kat. Nr.** X-28, X-29, X-30, X-31, X-32, X-33 (und gleichlautende Abb. Nr.).

**Literatur:** Sciolla 1992, S. 142-149. – Jaffé 1994, S. 11-25, 29, 30.

William Cavendish war Adelige und Politiker und zählt zu den bedeutendsten *Amateur*-Kunstsammlern in England im frühen 18. Jahrhundert. Er war der erste überlebende Sohn von William Cavendish, dem 1<sup>st</sup> Duke of Devonshire (1641-1707) und erhielt als Lord Anfang des Jahres 1689 den Auftrag, einem Reiterregiment als Oberst zu dienen, dem er bis 1690 nachkam. In dieser Zeit bereiste Cavendish auch den Kontinent – mit Aufenthalten in Wien, Brüssel, Lübeck und Padua. Nach seiner Rückkehr nach England 1691 strebte er eine politische Karriere an, für die er zunächst 1692 bei einer Kampagne in Flandern tätig war. Nach dem Tod seines Vaters 1707 trat er schließlich als 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire (Abb. 365) das Familienerbe mit einem beträchtlichen Vermögen an, sicherte die Nachfolge mit fünf Kindern und bekleidete schließlich das Amt des „Lord President of the Council“ von 1716 bis 1717 sowie von 1725 bis zu seinem Tod am 4. Juni 1729.<sup>1203</sup>

Für die herzogliche Sammlung gilt Cavendish als der „*hero of the collection*“, weil er es verstand, mit Passion und Geschick prächtige Kunstwerke für seine Sammlung im palladianischen Landsitz von Chatsworth zusammenzutragen, die in ihrer Qualität und Struktur zum Vorbild für seine Nachfolger wurde. Neben antiken Skulpturen und modernen Gemälden italienischer, flämischer und französischer Meister entwickelte Cavendish eine besondere Vorliebe für Zeichnungen der Renaissance und des Barock. Ein wichtiger Impuls für diese Leidenschaft dürfte von der umfangreichen Veräußerung der Lely-Bestände ausgegangen sein, die 1688 als gesellschaftliches Ereignis galt und dem Kunstmarkt exzellente Ware in großem Ausmaß brachte.<sup>1204</sup>

Lelys Executor, Roger North nahm bereits 1688 von Cavendish Notiz und so liegt es nahe zu vermuten, dass er vielleicht schon zu diesem Zeitpunkt oder spätestens 1694 einige Stücke erwerben konnte, die mit der Marke „PL“ markiert waren; dazu gehörten unter anderem hervorragende Werke des Cinquecento aber auch das italienische Skizzenbuch von Anthonis van Dyck. Immer wieder besuchte der Duke Auktionen in London und erwarb Zeichnungen aus den Sammlungen von Nicholas Lanière, Arundels Agent, oder von Prosper Henry Lankrink, einem Landschaftsmaler aus Lelys Atelier, dessen Bestände 1693 und 1694 aufgelöst wurden. Von besonderem Interesse war für ihn der Verkauf der Zeichnungen aus dem Besitz von Lord Somers 1717, unter denen sich auch einige der begehrten Bände von Padre Sebastiano Resta befanden, die nach England gelangt waren. Unter den Mitbietern befanden sich auch General

---

<sup>1203</sup> Zur Biographie siehe:

Stuart Handley, 'Cavendish, William, second duke of Devonshire (1670/71-1729)', *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, Oct 2008 [<http://www.oxforddnb.com.uaccess.univie.ac.at/view/article/95499>, accessed 12 May 2017 12 May 2017]; siehe außerdem: Jaffé 1994, S. 14-17. – sowie den Eintrag in der Online Datenbank der Fondation Custodia: <http://www.marquesecollections.fr/detail.cfm/marque/6511>

<sup>1204</sup> Jaffé 1994, S. 14.

Guise, Jonathan Richardson Sr. und Pierre Crozat. Zu den größten sammlerischen Erfolgen des Herzogs zählt zweifellos die Erwerbung der Zeichnungssammlung des 1722 verstorbenen Nicolaes Anthoni Flinck, des Sohns des Rembrandt-Schülers Govaert Flinck. Cavendish gelang der Ankauf in Rotterdam *en bloc* für 12.000 florin (Gulden).<sup>1205</sup> Der Besitz von Flinck war – nach den Angaben des Comte des Caylus – mit ungefähr 500, meist mit einem „F“ (Lugt 959) gestempelten Blättern nicht sehr groß, aber von exquisiter Qualität. Caylus fasste seine Eindrücke nach einem Besuch wie folgt zusammen: *„le meilleur homme du monde“* (...) *„il m'a montré ses tableaux qui sont en petit nombre. Ses dessins sont superbes ; il en a environ 500.“*<sup>1206</sup> – Neben außergewöhnlichen Werken von Rembrandt, van Dyck und anderen niederländischen und deutschen Künstlern umfasste der Flinck-Besitz auch die berühmten Karikatur-Köpfe von Leonardo da Vinci und hervorragende Blätter von Raffael, Giulio Romano, Baccio Bandinelli, Rosso Fiorentino, Campagnola, Parmigianino, Pordenone, Romanino, Pietro Testa, Domenichino oder Guido Reni.

Bei dieser Erwerbung im Ausland um 1723/24 konnte Cavendish selbst Pierre Crozat, dem prominentesten Konkurrenten, zuvorkommen. Den französischen Bankier ließ diese erfolgreiche Aktion nicht unbeeindruckt und er beglückwünschte den Herzog in einem Brief – nicht ganz neidlos – mit den Worten: *„la plus belle collection et la mieux choisie que j'aye jamais vue.“*<sup>1207</sup> Nach diesen herausragenden Ankäufen sammelte der Duke of Devonshire vermutlich noch bis zu seinem Tod 1729 weiter.

Welchen besonderen Ruf seine Bestände in Chatsworth House bereits zu seinen Lebzeiten genossen, verdeutlicht ein Abschnitt eines Briefes von Pierre-Jean Mariette vom Juli 1727 an den Londoner Künstler und Händler Arthus Pond. Darin beneidet Mariette den Händler um die Möglichkeit, von London aus die Sammlung in Devonshire besuchen zu können, wo sich der Herzog – der offenbar täglich neue Erwerbungen machte – für ausgewählte Besucher Zeit nahm, um ihnen die Zeichnungen zu präsentieren. Mariette schrieb, dies sei ein glücklicher Umstand, da es zwar leicht sei, auf Sammler zu treffen, aber nur selten seien diese wahrhaftige Connoisseurs, deren Freude an ihrem Besitz für andere genauso viel zähle wie für ihn selbst. Mariette beteuerte, dass ihn nichts mehr erfreuen würde als nach London zu reisen und dem berühmten Gentleman seinen Respekt zu bekunden. Unglücklicherweise würden ihn die laufenden Geschäfte davon abhalten, überhaupt an solch eine Reise zu denken.<sup>1208</sup>

---

<sup>1205</sup> Jaffé sprach beim Ankauf von zumindest 225 Zeichnungen mit Flincks Marke, da offenbar nicht alles aus dessen Beständen gestempelt war. – Jaffé 1994, S. 15.

<sup>1206</sup> Die beiden Zitate von Caylus finden sich im Lugt-Verzeichnis im Eintrag zum Sammler Flinck (Lugt 959). Siehe dazu die Online Datenbank der Fondation Custodia:

<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/6913/total/1>

<sup>1207</sup> Jaffé 1994, S. 15. – Insgesamt sind 15 Briefe bekannt, die Crozat an den Duke of Devonshire schrieb und die heute in Chatsworth House aufbewahrt werden. – Hattori 2003, S. 173.

<sup>1208</sup> Jaffé 1994, S. 15-16 u. S. 25, Anm. 1: *„Que vous etes heures d'estre à porté de jouir des belles choses que possede Milord Duc de Devonshire, j'entends dire tous les jours qu'il en acquiert de nouvelles, mais ce qui est de bien plus surprenant, & ce qui est en même temps bien satisfaisant pour ceux qui ont l'honneur de l'approcher, c'est qu'il s'y connoiste si parfaitement, & qu'il se fasse son plus grand plaisir de les communiquer. C'est surtout en cela que je vous estime heureux, on trouve aisement des curieux, mais presque point de connoisseurs, & qui aime à posseder autant pour les autres que pour eux même. Je vous avoue que rien ne me flatteroit davantage que d'aller à Londres, & qu'au milieu de*

Die Devonshire Collection umfasst heute rund 3000 Zeichnungen – neben herausragenden Gemälden, Druckgraphiken, einer großen Skulpturensammlung, außergewöhnlichen Möbeln und einer Bibliothek mit 17.500 Bänden. In der großen „*Exhibition of Venetian Art*“ von 1894/95 wurden bereits einige der Zeichnungen ausgestellt, darunter auch Exemplare, die man traditionell Campagnola zuschrieb oder erstmals von Tizian zu unterscheiden versuchte.<sup>1209</sup> Die wissenschaftliche Aufarbeitung der Zeichnungsbestände kam aber erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Hilfe etlicher internationaler Ausstellungen in Gang.<sup>1210</sup> Aufsehenerregend war die Versteigerung einer Auswahl von Altmeisterzeichnungen 1984 (71 Lose)<sup>1211</sup> und 1987 (16 Lose)<sup>1212</sup> bei Christie's – darunter Werke von Bandinelli, Barocci, Veronese, Campagnola (2 Blätter)<sup>1213</sup>, Correggio, Pordenone, Raffael, Rembrandt oder van Dyck; für den mittlerweile 12. Duke of Devonshire war sie notwendig geworden, um Chatsworth House und seine Kunstsammlung bewahren zu können.

William Cavendish beauftragte Jonathan Richardson Sr. und dessen Sohn mit dem Erstellen eines Ordnungssystems und der Montierung der erworbenen Schätze; zudem erhielt er wahrscheinlich von Richardson nützliche Informationen in Zuschreibungsfragen. In den herzoglichen Beständen fehlten bislang diese Strukturen, weshalb auch damals gültige Zuschreibungen in der Regel nicht nachweisbar sind. Auch Aufzeichnungen in Form von Inventaren, die älter als aus dem Jahr 1761 sind, haben sich nicht erhalten. Somit sind auch keine genaueren Aufschlüsse über die frühesten Erwerbungen und Provenienzen möglich. Daher bleibt dem heutigen Bearbeiter meist nur die Auswertung der Sammlermarken und der Bezeichnungen auf den Originalen.

In der Devonshire Collection werden heute insgesamt 33 Zeichnungen Domenico Campagnola zugeschrieben, die sich in 15 Figurendarstellungen und 18 Landschaftsblätter unterteilen. 16 Stück weisen eine Provenienz aus der Sammlung von Peter Lely (Lugt 2092) auf; nur in drei

---

*mille satisfactions que j'y aurois, celle de rendre mes devoirs à cet illustre seigneur, seroit peutetre celle qui me toucheroit davantage, par malheur pour moy, une suitte indispensable d'affaires, m'empêche même d'y penser.“*

<sup>1209</sup> Vgl. Kat. Ausst. London 1894-1895, S. 58, Nr. 317, S. 111-112, Nr. 838, 841, 842, 843, 845, 846, 847, 848, 849, S. 113-114, Nr. 851, 852, 854, 858, 863, 864, 865, S. 115-116, Nr. 874, 875, 876, 880, 881, 882. – Mein herzlicher Dank gilt Michael Statham-Fletcher für die Durchsicht dieses alten Ausstellungskatalogs, den Jaffé (1994) immer wieder zitierte. Wie sich klären ließ, befindet sich nur in der seltenen 2. Ausgabe (120 S.) der Publikation die Listung der damaligen Exponate bis Nr. 883.

<sup>1210</sup> Eine Wanderausstellung mit einer Auswahl von „*Old master drawings from Chatsworth*“ in Amerika begann 1962 in der Smithsonian Institution in Washington D.C.; es folgte eine Ausstellung im Courtauld Institute of Art (1963), eine Wanderausstellung in Amerika und Kanada (1969) und eine Präsentation im Victoria and Albert Museum (1973). Nach den beiden Christie's-Auktionen 1984 und 1987 folgte noch eine große Ausstellungen im British Museum (1993) und in der National Gallery for Art von Washington D.C. (1995) – während Jaffé schließlich die Bestandskataloge der italienischen Zeichnungen von Chatsworth in 4 Bänden herausgab (1994); im Jahr 2002 folgten noch 5 weitere Bände mit den „*Northern European Drawings*“.

<sup>1211</sup> Auktionskatalog Christie, Manson & Woods Ltd., London, *Old master drawings from Chatsworth*, 03.07.1984.

<sup>1212</sup> Auktionskatalog Christie, Manson & Woods Ltd., London *Old master drawings from Chatsworth: sold by order of the Trustees of the Chatsworth Settlement*, 06.07.1987.

<sup>1213</sup> Unter der Losnummer 4 (Auktion 06.07.1987) und der Losnummer 5 (Auktion 03.07.1984) befanden sich zwei figürliche Zeichnungen mit christologischen Szenen aus Campagnolas Spätwerk, die sich heute in der Jean and Steven Goldmann Collection in Chicago (**Abb. 121**) und vermutlich in einer weiteren, nicht näher bekannten Privatsammlung befinden. – Jaffé berücksichtigte sie – trotz Versteigerung – im Sammlungskatalog der Devonshire Collection: Jaffé 1994, S. 73, Nr. 778 u. S. 75, Nr. 779.

Fällen ist Nicolaes Anthoni Flinck durch das Sammlerzeichen dokumentiert, der bekanntlich einige von Lelys Blättern erworben hatte. Nur auf einer Zeichnung findet sich die Marke von Lankrink (Lugt 2090).<sup>1214</sup> Bei vielen der Werke ist die Provenienz allerdings nicht älter als aus der Zeit des 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire, mitunter ist dieser nicht einmal als Erwerber gesichert. Das Spektrum der eigenhändigen Blätter Campagnolas deckt fast alle Perioden ab; gleichzeitig sind in der Gruppe von Chatsworth einige Abschreibungen vorzunehmen, wodurch die Blätter in das Œuvre von Stefano dall'Arzere (5 Blätter)<sup>1215</sup> oder Girolamo Muziano (1 Blatt)<sup>1216</sup> zu verlagern sind. Innerhalb der Reihe der 18 Landschaften – von denen Lely ehemals sieben Stück besaß – werden im vorliegenden Katalog 12 Exemplare Campagnola zugeschrieben; sie stammen allesamt aus der Zeit ab dem vierten Jahrzehnt. Frühe eigenhändige Landschaftskompositionen fehlen in der herzoglichen Sammlung gänzlich. Die verbleibenden sechs Zeichnungen sind als Abschreibungen einzustufen, darunter befindet sich ein Blatt, das von Stefano dall'Arzere stammen dürfte (Kat. Nr. X-33), sowie eine Landschaft, die bereits als Werk Muzianos anerkannt ist (Kat. Nr. X-31).

### ***Jonathan Richardson Sr. (1667-1745)***

**Kat. Nr.** 90, 117, 125, 142, 196, 219, 234, 249 (und gleichlautende Abb. Nr.).

**Kat. Nr. X-95, X-118** (und gleichlautende Abb. Nr.).

**Literatur:** Haberland 1991. – Sciolla 1992, S. 144, 148-149. – Rodgers 1996, S. 344-346. – Gibson-Wood 2003, S. 155-171. – Kat. Ausst. London 2015. – Whistler 2016, S. 243-245.

Jonathan Richardson, geboren am 12. Januar 1667, war bürgerlicher Herkunft und wurde bei John Riley als Porträtmaler ausgebildet. Als solcher konnte er sich bald erfolgreich etablieren und für seine Gemälde die höchsten Preise verlangen. Zu seinen Auftraggebern zählten etliche Mitglieder der englischen und schottischen Aristokratie. Spätestens nach dem Tod von Sir Godfrey Kneller 1723 war Richardson der gefragteste Portraitmaler Londons (Abb. 366); 1731 zählte man ihn – neben Charles Jevas und Michael Dahl – zu den drei angesehensten Porträtisten des Landes. So konnte es sich Richardson sogar leisten, zweimal die Ernennung zum Hofmaler abzulehnen. Ab den 1730er Jahren nahm er immer weniger Aufträge entgegen bis er schließlich Ende 1740 seinen Ruhestand bekannt gab.<sup>1217</sup> In den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens entstanden vermehrt Porträtzeichnungen von Freunden und Familienmitgliedern, die

---

<sup>1214</sup> Zum Sammlerzeichen von Prosper Henry Lankrink siehe:

<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/8905/total/1>

<sup>1215</sup> Es sind die Zeichnungen Inv. Nr. 767 (246), **Kat. Nr. X-33**; 768 (251); 769 (250); 770 (248); 771 (745).

<sup>1216</sup> Es ist die Zeichnung Inv. Nr. 760 (229), **Kat. Nr. X-31**.

<sup>1217</sup> Zur Biographie siehe: Haberland 1991, S. 8-11. – Rodgers 1996, S. 344-346. – sowie den Eintrag zum Künstler und Sammler in der Online Datenbank der Fondation Custodia:

<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/9070/total/1>

und:

Carol Gibson-Wood, „Richardson, Jonathan, the elder (1667–1745)“, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004; online edn, Jan 2008 [http://www.oxforddnb.com.uaccess.univie.ac.at/view/article/23571, accessed 12 May 2017].

überwiegend als eigenständige Werke in Graphit oder Kreide ausgeführt wurden; darunter befinden sich ebenso herausragende Selbstporträts des Künstlers, von denen rund 55 Exemplare bekannt sind.<sup>1218</sup>

Richardson genoss bereits zu Lebzeiten Ruhm und Reichtum; diese gründeten sich aber nicht allein auf seine hervorragende Porträtmalerei: er zählt außerdem zu den ersten englischen Schriftstellern, die sich der Kunsttheorie und der präzisen Reisebeschreibung einer „Grand Tour“ durch Frankreich, Italien und die Niederlande widmeten. Richardsons Schriften erschienen 1715, 1719, 1722 – teilweise gemeinsam verfasst mit seinem Sohn, Jonathan Richardson d. J. (1694-1771) – und waren so erfolgreich, dass sie mehrmals aufgelegt und auch in andere Sprachen übersetzt wurden.<sup>1219</sup> Ein wesentlicher Bestandteil seiner kunstgeschichtlichen Abhandlungen war stets der Bezug zu den Altmeisterzeichnungen seiner Sammlung, die mit rund 5.000 Blättern zu den größten und qualitativvollsten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zählt. Nach Richardsons Tod am 28. Mai 1745 erfuhren seine Bestände große Beachtung und Nachfrage als man sie im Januar 1747 an 18 Abenden versteigerte. Zu den namhaften Käufern gehörte beispielsweise Richardsons Schüler und Schwiegersohn Thomas Hudson, weiters auch der Herzog von Devonshire und General John Guise.<sup>1220</sup>

Richardson erwarb die ersten Zeichnungen bereits während seiner künstlerischen Ausbildung und erweiterte in den folgenden Jahrzehnten kontinuierlich seine Bestände. Bereits in Orlandis *Abecedario Pittorico* (Ausgabe 1719) findet seine Sammlung mit 30 Bänden Erwähnung, woraus man auf ungefähr 2000 Blätter schließen kann.<sup>1221</sup> Da Richardson nie in andere Länder reiste, erwarb er den Großteil der Zeichnungen in England; einen kleinen Teil kaufte sein Sohn in Holland, als dieser auf der „Grand Tour“ war. Den Schwerpunkt der Sammlung Richardson bildeten die Werke italienischer Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, darunter einige Blätter mit Zuschreibungen an Parmigianino, Giulio Romano, Correggio, Polidoro da Caravaggio oder Raffael. Sie umfasste aber auch etliche Exemplare von Poussin, Claude Lorrain, Rubens oder Van Dyck. Außergewöhnlich ist vor allem Richardsons Wertschätzung von Rembrandt und italienischen Künstlern des 14. und 15. Jahrhunderts. Als Auslöser für den Erwerb der frühen italienischen Meister könnten die Sammlungen von Giorgio Vasari (*Libro de' Disegni*) und Sebastiano Resta fungiert haben, von denen Teile in England in den Handel gelangten und von Richardson erworben wurden.<sup>1222</sup>

Der Umgang mit seiner Sammlung zeugt von besonderer Sorgfalt und konsequenter Methode. Richardson stempelte die Blätter meist mit seiner Marke (Lugt 2183; „R“ in einer Palette) und bewahrte sie in Alben oder Portfolios auf, deren Ordnungssystem heute nur noch teilweise

---

<sup>1218</sup> Kat. Ausst. London 2015.

<sup>1219</sup> Die Veröffentlichungen waren im Einzelnen: *An Essay on the Theory of Painting* (1715), *An Essay on the Whole Art of Criticism as it Relates to Painting and an Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur* (1719), *An Account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings, and Pictures in Italy* (1722). – Vgl. dazu die umfassende Publikation von: Gibson-Wood 2000.

<sup>1220</sup> Der Auktionskatalog verzeichnet nahezu 4750 Zeichnungen; einige Blätter dürfte Richardsons Sohn zurückbehalten haben. – Rodgers 1996, S. 346. – Gibson-Wood 2003, S. 155, 158.

<sup>1221</sup> Orlandi 1719, S. 381.

<sup>1222</sup> Gibson-Wood 2003, S. 156, 158, 160-162.

rekonstruierbar ist. Auf dem Verso der eleganten Montierung hinterließ er eine komplexe Signaturfolge aus Buchstaben und Zahlen sowie eine Kommentierung zum Künstler und zum Sujet des Blattes. Zusätzlich findet sich am unteren Rand des Recto seine jeweilige Zuschreibung.<sup>1223</sup> Es ist anzunehmen, dass Richardson – nicht zuletzt wegen seiner kunsthistorischen Tätigkeit – eine chronologische Ordnung seiner Sammlung anstrebte und das Ziel verfolgte, mit jedem Band oder Portfolio einen Abschnitt der Geschichte des *Disegno* zu illustrieren. Beim Verkauf der Sammlung des Sohnes wurden auch „*Five books, written catalogues of Mr. Richardson, sen[ior’s] collection*“ versteigert. Dieses möglicherweise erhellende Inventar dürfte heute verloren sein.<sup>1224</sup>

Die Kennerschaft und der konservatorische Umgang mit Zeichnungen brachten Richardson auch Aufträge von berühmten Sammlern seiner Zeit. Er beriet beispielweise Lord Somers, den Duke of Devonshire, den Earl of Pembroke oder Thomas Coke und ordnete dessen Sammlungen.<sup>1225</sup>

Viele von Richardsons Altmeisterzeichnungen haben sich heute in den internationalen Sammlungen erhalten, oft auch mit der originalen Montierung. Sie geben einen außergewöhnlichen Einblick in das Wissen eines englischen Connaisseurs, der mit seinen didaktischen Schriften ein breites Publikum erreichte.

Im vorliegenden Katalog finden sich insgesamt 10 Blätter, die auf Richardsons bedeutende Sammlung zurückgehen. Es handelt sich dabei überwiegend um sorgfältig gezeichnete Landschaften, von denen nur zwei abzuschreiben sind. Zwei Exemplare überraschen durch ungewöhnlich skizzenhafte Darstellungen, die sich jeweils noch in der originalen Montierung befinden und Richardsons handschriftliche Zuschreibung an „*Campagnolo*“ zeigen (Kat. Nr. 117, 125). – Auch für eine neu aufgetauchte figürliche Zeichnung hat sich die charakteristische Montierung mit dieser Namensbezeichnung erhalten (Abb. 150).<sup>1226</sup> – Eines der Landschaftsblätter befand sich später im Besitz des Comte des Saint-Morys und wird heute im Louvre aufbewahrt. In vier Fällen geht die Provenienz noch weiter zurück auf Sir Peter Lely (1618-1680), dessen Sammlung 1688 in London zur Auktion kam; möglicherweise gehören diese Blätter zu Richardsons frühen Erwerbungen (Kat. Nr. 90, 125, 142, 234). Es findet sich in dieser Reihe von 10 Zeichnungen fünfmal die gestempelte Marke mit dem ligierten „JR“ (Lugt 2184), die man möglicherweise erst vor dem Verkauf 1747 einfuhrte. Allerdings ist bis heute nicht klar, ob die eine (Lugt 2183) oder andere Marke zusätzlich eine besondere Bedeutung hat.<sup>1227</sup>

---

<sup>1223</sup> Zu Richardsons Marken und seinen typischen Bezeichnungen siehe den oben bereits erwähnten Link zur Online Datenbank der Fondation Custodia.

<sup>1224</sup> Gibson-Wood 2003, S. 162-163.

<sup>1225</sup> Lord Somers nahm Richardsons Beratung für die Neuordnung und Montierung seiner Sammlung in Anspruch, in deren Mittelpunkt mehrere erworbene Alben aus dem ehemaligen Besitz des Padre Sebastiano Resta standen. – Gibson-Wood 1989, S. 167-187. – Gibson-Wood 2003, S. 161. – Auch der 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire ließ sich von Richardson die Bestände ordnen und in Teilen montieren; dafür arbeitete Richardson gemeinsam mit seinem Sohn. – Jaffè 1994, S. 19.

<sup>1226</sup> Paris, Nicolas Schwed OMD sarl., März 2014, Nr. 2. – Siehe den Abschnitt *Das Spätwerk* im Kapitel *Campagnola im Überblick*.

<sup>1227</sup> Gibson-Wood 2003, S. 155, Anm. 3.

### **Pierre Crozat (1665-1740)**

**Kat. Nr.** 9, 10, 19, 20, 54, 95, 105, 134, 175, 185, 231, 232, 250. (und gleichlautende Abb. Nr.)

**Kat. Nr.** X-27, X-122, X-140, X-161, X-164, (und gleichlautende Abb. Nr.)

**Literatur:** Mariette 1741. – Stuffmann 1968, S. 11-144. – Leclair 1996, S. 208-209. – Hattori 1998, S. 179-208. – Sciolla 1992, S. 126-133. – Hattori 2003, S. 173-181. – Hattori 2007, S. 38-53. – Olausson 2013, S. 145-156. – Jaques 2016, S. 117-124.

Pierre Crozat<sup>1228</sup> wurde im März 1665 in Toulouse geboren und lernte bereits im Elternhaus die Welt der Politik und Finanzen kennen; ebenso erwarb er schon mit 18 Jahren die ersten Zeichnungen des Künstlers Raymond La Fage, als dieser 1683 in der Stadt weilte. 1686 folgte Pierre seinem älteren Bruder Antoine Crozat (1650-1738) nach Paris, der als einer der Hauptfinanziers seiner Zeit geschätzte 20 Millionen *livres* erwirtschaftete und dafür sogar den Adelstitel Marquis du Châtel erhielt. Daher nannte man ihn „*Le Riche*“ während Pierre Crozat (Abb. 367) – als „*Le Pauvre*“ – „nur“ der drittreichste Mann Frankreichs wurde, mit einem Vermögen von rund 8 Millionen *livres* (über 57 Millionen Euro).<sup>1229</sup>

Zunächst lernte Crozat bis 1711 das Handwerk eines Finanzmannes bei Pierre-Louis Reich de Pennautier, dem „*trésorier des états de Languedoc*“, gleichzeitig eine der bedeutendsten Persönlichkeiten im damaligen Finanzwesen. Crozat verdiente als „*rentier*“ (Privatier) rasch ein Vermögen und erwarb einige Immobilien. 1702 kaufte er das Haus des Hofmalers Charles Le Brun (gest. 1690) mit einem großzügigen Park in Montmorency. Er ließ das Anwesen renovieren und errichtete dort seinen Sommersitz. Nahezu gleichzeitig entstand 1704 seine Stadtresidenz („*hôtel particulier*“) in Paris, in der Rue de Richelieu auf einer Fläche von über 9.000 m<sup>2</sup>, wo Crozat zwei Jahre später einzog.<sup>1230</sup> Für die Ausgestaltung der Räumlichkeiten beauftragte er unter anderem Charles de La Fosse und Jean-Antoine Watteau, der für das Esszimmer eine Jahreszeitenfolge malte. Hier beherbergte Crozat auch seine Sammlung, die zu dieser Zeit schon berühmt war; er selbst wurde 1692 als „*curieux*“ bezeichnet und galt im Jahr 1700 bereits als „*grand amateur*“. In seiner weiteren beruflichen Karriere war Crozat ab 1706 einer der Bankiers der *Académie de France* in Rom und wurde 1719 Ehrenmitglied der *Accademia Clementina* von Bologna. Im gleichen Jahr widmete man ihm – „*Monsieur Pierre Crozat, Eccellente e Magnifico Amatore e Dilettante di Pittura Scultura e di altre belle Arti nella Real Città di Parigi*“ – die zweite Auflage des *Abecedario pittorico* von Pellegrino Antonio Orlandi, die in Bologna in Druck ging.<sup>1231</sup> Die Kunstexpertise und das Geschick als Finanzier brachten Crozat 1714 den Auftrag von Phillippe II., Duc d'Orléans (1674-1723) ein, nach Rom zu reisen, um die Gemäldesammlung von Königin Christina von Schweden zu erwerben, die von den Erben des Adligen Livio de Odescalchi veräußert wurde. Die Verhandlungen verliefen über Jahre, doch Crozat bewies

---

<sup>1228</sup> Von Pierre Crozat ist kein gesichertes Porträt bekannt. – Hattori 2007, S. 38.

<sup>1229</sup> Jaques 2016, S. 118-119. – Zur Biographie siehe: Leclair 1996, S. 208-209. – Hattori 2007, S. 38, 40.

<sup>1230</sup> Jaques 2016, S. 119.

<sup>1231</sup> Die Widmung findet sich auf der Titelseite der 2. Ausgabe: Orlandi 1719.

Ausdauer und konnte die rund 260 Gemälde schließlich 1721 dem Regenten liefern lassen. Dieser schenkte Crozat zum Dank 100 Zeichnungen aus den königlichen Beständen.<sup>1232</sup>

Der Aufenthalt in Italien (November 1714 bis Oktober 2015) dürfte auf Crozat als Sammler große Auswirkung gehabt haben; spätestens zu diesem Zeitpunkt hatte sich seine Vorliebe für italienische Künstler des Cinquecento und Seicento besonders ausgeprägt. Nachdem Crozat Zeichnungen aus den Sammlungen Jabach<sup>1233</sup>, Pierre Mignard, Antoine Triest von Ghent (vor 1708/09), Roger de Piles (1709), Montarsy (1712) oder Loger (1714) erworben hatte, unternahm er in den Jahren 1714 bis 1715 auch eine höchst erfolgreiche „Einkaufstour“ in Italien. Während seiner Aufenthalte in Rom, Neapel, Urbino, Genua, Bologna und vor allem in Venedig gelangen ihm große Erwerbungen und teilweise dürfte er – nach Mariettes Angaben – ganze Kabinette angekauft haben; in dieser Vorgehensweise war er Everhard Jabach durchaus ähnlich. Crozat scheint Werke aller namhaften Künstler bekommen haben, die der Markt im Ausland damals bot. Außer in Italien akquirierte er vor allem in den Jahren 1717-1724 aufgrund seiner guten Kontakte auch in England und Holland erfolgreich bedeutende Mengen an Kunstwerken.<sup>1234</sup> Doch auf dem Parkett des Kunsthandels musste auch der versierte und reiche Bankier Niederlagen einstecken – wie beispielsweise beim versuchten Ankauf der Sammlung Nicolaes Flinck (mit bedeutenden Rembrandt-Blättern), die in Rotterdam angeboten wurde.<sup>1235</sup> In diesem Fall kam ihm 1723 William Cavendish, der 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire zuvor, dem er respektvoll gratulierte. Mariette erwähnte diese „Niederlage“ mit den Worten: *„Avec quel regret, ceux qui ont connu particulièrement M. Crozat, ne lui ont-il pas souvent entendu parler du célèbre Cabinet de M. Flinck de Rotterdam, que Milord Duo de Devonshire lui avoit enlevé?“*<sup>1236</sup>

In Paris beherbergte Crozat in seinem *hôtel* nicht nur Künstler wie Charles de La Fosse, Jean-Antoine Watteau – die er förderte – sondern auch die venezianische Malerin Rosalba Carriera, die bei ihm von 1720 bis 1721 zu Gast war. Gleichzeitig waren die repräsentativen Räumlichkeiten seiner Residenz mit ihren herausragenden Schätzen Treffpunkt zahlreicher Künstler, *amateurs* und Kritiker, die sich sonntäglichen Kunst-Diskussionen und dem Studium der Originale widmeten. Jahrzehntlang erfüllte damit Crozats *hôtel* fast die Funktion einer Akademie. Zu den häufigen Besuchern und Freunden gehörten Nicolas de Largillière, Jean de Julienne, Pierre-Jean Mariette und der Comte de Caylus; zu seinen Gästen außerdem Pierre Le

---

<sup>1232</sup> Sciolla 1992, S. 128. – Jaques 2016, S. 120. – Hattori merkte dazu an, dass Crozat 1721 (zusätzliche?) 100 Zeichnungen von Odescalchi für die erfolgreiche Abwicklung des Kunstgeschäfts geschenkt bekam. – Hattori 2003, S. 176. – Siehe auch: Kat. Ausst. Atlanta 2006, S. 16.

<sup>1233</sup> Obwohl es zwischen 1696 und 1721 keine Dokumente zum Schicksal der zweiten Jabach-Sammlung gibt, lässt sich festhalten, dass Crozat mehr als 400 Blätter von den Erben der Familie Jabach erwerben konnte. Der Zeitpunkt ist unklar, möglicherweise zwischen 1696 und 1712. – Vgl. Py 2001, S. 18. – Kat. Ausst. Atlanta 2006, S. 16. – Py 2007, S. 7.

<sup>1234</sup> Sciolla 1992, S. 126-133. – Hattori 2003, S. 175-176.

<sup>1235</sup> Hattori 2003, S. 176.

<sup>1236</sup> Mariette 1741, „Avis“, S. viij. – Crozat schrieb insgesamt 15 Briefe an den Duke of Devonshire, die sich heute in Chatsworth befinden. In einem beglückwünschte Crozat den Herzog für seine Erwerbung der Flinck-Sammlung. – Siehe ergänzend das vorangehende Sammlerporträt von William Cavendish, 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire. – Hattori 2003, S. 173, Anm. 6.

Gros, Charles-Joseph Natoire, François Boucher, Nicolas Vleughels oder venezianische Künstler wie Sebastiano Ricci und Giovanni Antonio Pellegrini.<sup>1237</sup>

In den Jahren von 1720 bis 1725 leitete und finanzierte Crozat eine der berühmtesten druckgraphischen Unternehmungen, die als Schlüsselwerk am Anfang der kunsthistorischen illustrierten Publikation steht – den *„Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans et dans autres cabinets (...)“*, auch bekannt als „Recueil Crozat“. In dieser zweibändigen Publikation wurden die berühmtesten italienischen Gemälde und Zeichnungen der königlich französischen, ausländischen und privaten Sammlungen – darunter auch Crozats – reproduziert. Unter Mitwirkung von Mariette, der wahrscheinlich die Begleittexte verfasste, und Caylus', der die verschiedenen beteiligten Stecher anleitete, veröffentlichte man 1729 zunächst den ersten Band mit 140 feinsten Reproduktionen von Werken römischer Künstler; ein zweiter Band der venezianischen Schule mit 42 Abbildungen (anstelle der geplanten 110) erschien 1737 sowie in einer zweiten Auflage 1742 in einer Überarbeitung Mariettes. Die restlichen Bände der inhaltlich wie technisch ehrgeizigen Zusammenstellungen (florentinische, lombardische, bolognesische, flämische und deutsche, französische, spanische und vermutlich auch neapolitanische Schule) wurden nie umgesetzt.<sup>1238</sup>

Am Ende seines Lebens hegte Pierre Crozat den Wunsch, dass seine Sammlung intakt und in Frankreich bleibe, damit sie weiterhin Künstlern und Kunstkennern zur Verfügung gestellt werden könne. Daher bot er sie König Louis XV. für den vergleichsweise geringen Betrag von 100.000 *livres* an, der den Armen zugute kommen sollte. Mit dieser Idee war Crozat seiner Zeit voraus, denn die Offerte wurde vom Premier, Kardinal de Fleury ohne Weitsicht abgelehnt – damit war die Auflösung der einmaligen Bestände besiegelt.<sup>1239</sup>

Pierre Crozat starb nach längerer Krankheit am 24. Mai 1740 im Alter von 77 Jahren in seiner Pariser Residenz. Das Nachlassinventar erstellte Louis-Petit de Bachaumont zwischen Mai und Juli 1740 und erfasste damit die größte private Kunstsammlung Frankreichs im 18. Jahrhundert – und vermutlich in ganz Europa – mit folgenden Eckdaten: 500 Gemälde, darunter 30 Meisterwerke von Annibale Carracci, Guido Reni, Raffael, Giorgione, Tintoretto, Veronese, Rembrandt, Anthonis van Dyck, Peter Paul Rubens, Adam Elsheimer und Albrecht Dürer; des weiteren 350 Skulpturen, 1.400 Gemmen, asiatisches Porzellan, italienische Keramiken, Tapissereien, Silber, sogar ägyptische Mumien sowie 19.201 Zeichnungen und 1.369 Druckgraphiken, die in 202 *porte-feuilles* aufbewahrt wurden.<sup>1240</sup>

---

<sup>1237</sup> Leclair 1996, S. 208. – Jaques 2016, S. 121.

<sup>1238</sup> Mariette 1741, S. 129-140. – Hattori 2007, S. 43, 45-46, 51. – Schwaighofer 2009, S. 152-153, Kat. Nr. 3. – Smentek 2014, S. 56-69. – Kat. Ausst. Wien 2016, S. 131-133.

<sup>1239</sup> Sciolla 1992, S. 133. – Leclair 1996, S. 209. – Hattori 2003, S. 173. – Kat. Ausst. Atlanta 2006, S. 15-16. – Jaques 2016, S. 121.

<sup>1240</sup> Paris, Archives nationales, Minutier central, Et. XXX, 278 (30. Mai 1740), fol. 130v-141r, Inventar von Pierre Crozat. – Siehe ergänzend: Leclair 1996, S. 209. – Hattori 2003, S. 173, Anm. 2. – Jacques 2016, S. 120. – Die Manuskripte von Bachaumont bewahrt heute die Bibliothèque de l' Arsenal in Paris (MS 4041). – Hattori 2003, S. 173, Anm. 9.

Die graphische Sammlung Crozat wurde bei einer Auktion zwischen dem 10. April und dem 13. Mai 1741 veräußert, zu der alle wichtigen Sammlerpersönlichkeiten und Händler dieser Zeit anreisten. Mariette verfasste den Katalog mit insgesamt 1.382 Losnummern, in denen zumeist Werkgruppen zusammengefasst wurden.<sup>1241</sup> Die bemerkenswerte Publikation gilt als Prototyp des heutigen kommentierten Auktionskatalogs. Der große Connaisseur lieferte bei den graphischen Blättern Beschreibungen, oftmals die alten Provenienzen und erstellte kurze Künstlerporträts, unter anderem auch für Tizian und Domenico Campagnola.<sup>1242</sup>

Zu den Hauptkäufern gehörten – neben Mariette selbst – Gabriel Huquier, Jean de Julienne und Graf Carl Gustav Tessin, der alleine 2.057 Zeichnungen für 5.072 *livres* ersteigerte.<sup>1243</sup> Auch die französische Krone, die zuvor die Übernahme der Sammlung abgelehnt hatte, beteiligte sich an der Auktion. Deren Erlös und die Verkaufssumme der Gemmen, die *en bloc* an Louis, Duc d'Orléans gingen, wurden, Crozats Testament entsprechend, unter den Armen von Paris verteilt. Da Crozat nie verheiratet war, erbten die vier Kinder seines Bruders Antoine Crozat den Großteil seines Besitzes. Als Haupterbe erhielt sein Neffe Louis-François Crozat, Marquis de Châtel (1691-1750) die 500 Gemälde und die Stadtresidenz. Nach dessen Tod gingen einige Werke an dessen Tochter bis sie 1772 versteigert wurden. Der Großteil der Gemäldesammlung ging nach Louis-François in den Besitz seines Bruders, Louis-Antoine Crozat, Baron de Thiers (1699-1770) über, der sie mit seinen eigenen Bildern erweiterte. Nach dessen Tod veräußerten dessen Töchter im Januar 1772 – durch die Vermittlung von Denis Diderot – 500 Gemälde an die russische Zarin, Katharina II. von Russland, die 460.000 *livres* dafür bezahlte. Somit befinden sich heute etliche Meisterwerke aus der Sammlung von Pierre Crozat in der Eremitage von St. Petersburg.<sup>1244</sup>

Die wichtigsten Informationen zur Zusammensetzung der zehntausenden Zeichnungen, die Crozat in seinem Leben gesammelt und hinterlassen hatte, liefert – wie bereits erwähnt – der Verkaufskatalog von Mariette (1741) und sein einleitender „*Avis*“; außerdem hielt der Connaisseur weitere Details über die Struktur der Bestände in seinem Katalogexemplar handschriftlich fest. Ergänzend dienen als Quellen auch Mariettes *Abecedario*, der „*Recueil Crozat*“ und die Aufzeichnungen für das Nachlassinventar, die von Bachaumont stammen.<sup>1245</sup>

Aufgrund der bekannten Angaben zur Sammlung und den rund 500 vertretenen Künstlern bevorzugte Crozat die italienischen Meister außerordentlich – alle wichtigen Namen von Giotto, Leonardo, Raffael, Tizian bis zu den Vertretern des Seicento waren vorhanden. Sie machten rund 70% der gesamten Zeichnungssammlung aus. Die holländischen, flämischen und deutschen Blätter hatten dagegen einen Anteil von circa 18%, die französischen lediglich von 12%. Noch

---

<sup>1241</sup> Im Katalog befanden sich die Zeichnungen – nach Schulen geordnet – in den Losnummern 1-1086 (S. 1-128), auf den verbleibenden Seiten verzeichnete man sämtliche Stiche des „*Recueil Crozat*“ (S. 129-140).

<sup>1242</sup> Mariette 1741, S. 69-71, Nr. 651-665 (Tizian), S. 72-73, Nr. 670-679 (Domenico Campagnola).

<sup>1243</sup> Zum Graf Tessin siehe: Bjurström 1967, S. 99-120.

<sup>1244</sup> Leclair 1996, S. 209. – Jaques 2016, S. 121-122.

<sup>1245</sup> Hattori 2003, S. 173, Anm. 9.

deutlicher zeigt sich dieser traditionelle Geschmack für „Alte Meister“ am Bestand von Zeichnungen zeitgenössischer oder in jüngerer Zeit verstorbener Künstler Italiens (circa 770) und Frankreichs (540), die nur 7% ausmachten.<sup>1246</sup>

Crozat hatte kein eigenes Sammlerzeichen, ebenso wenig montierte er seine Erwerbungen in einem bestimmten Stil wie man es von Mariette oder Richardson kennt; vielmehr dürfte er die Montierung der Vorbesitzer übernommen haben.<sup>1247</sup> Lange Zeit verband man verschiedene Sammlerzeichen fälschlich mit Crozat, darunter vor allem die handschriftlichen Marken Lugt 2951 u. 2952, die seit jüngerer Zeit dem Pariser Financier und Zeitgenossen Crozats, Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) zugeordnet werden.<sup>1248</sup>

Das einzige technische Merkmal, das auf Crozats Sammlung hinweist, sind kleine Nummerierung auf dem Recto unten rechts (oder selten auf der Montierung) mit brauner (oder schwarzer) Tinte (Lugt 3612). Höchstwahrscheinlich wurden diese Ziffern vergeben, als Mariette das Inventar der Zeichnungen für die Auktion anlegte.<sup>1249</sup> Allerdings gingen etliche Bezeichnungen verloren, da die Zeichnungen oft neu montiert und zurechtgeschnitten wurden und damit ihre Randzonen verloren gingen. Gleichzeitig bezeichnete Crozat persönlich nur wenige Werke auf der Rückseite.<sup>1250</sup>

Die Zeichnungen wurden wohl in erster Linie in 202 Portfolios aufbewahrt und nicht in Alben; vermutlich hatten sie somit keine besondere Montierung wie man das auch der Beschreibung Bachaumonts für das Nachlassinventar entnehmen kann: „rangés sur des feuilles de papier blanc“.<sup>1251</sup>

Die Anzahl der Blätter in den 202 Portfolios variierte zwischen 20 und 400 Stück. Im Inventar beschrieb man sie allerdings nicht genau; ihre Reihung und die Ordnung innerhalb der Mappen richtete sich nach verschiedenen Kriterien wie Schule, Chronologie, Maße, Sujet, Künstlerbiographie (es gab auch ein Portfolio für unbekannte Meister). Allerdings wurde das Ordnungsschema nicht streng eingehalten, vor allem nicht bei den Werken der Künstler von nördlich der Alpen. Die venezianische Schule umfasste beispielsweise die Portfolios Nr. 125 bis 144.<sup>1252</sup>

Die wesentliche Struktur des Inventars wurde von Mariette für den Verkaufskatalog übernommen; hier finden sich die venezianischen Bestände in den Losen 645 bis 746. Sie beginnen mit Andrea Mantegna und Giovanni Bellini und schließen mit Palma Giovane oder Sebastiano Ricci ab; davon fallen auf Giorgione und Sebastiano del Piombo die Lose 649 und 650, auf Tizian 651 bis 665 und auf Domenico Campagnola die Nummern 670 bis 679. Diese drei

---

<sup>1246</sup> Ebenda, S. 176-179.

<sup>1247</sup> Ebenda, S. 173.

<sup>1248</sup> Zum Sammler Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville und seiner Marken siehe den Eintrag von 2010 in der Online Datenbank der Fondation Custodia:

<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/10291/total/1>

<sup>1249</sup> Zu der „Marke“ Lugt 3612 siehe den Eintrag von 2010 in der Datenbank der Fondation Custodia:

<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/11120/total/1>

<sup>1250</sup> Hattori 2003, S. 173, Abb. 11.2.

<sup>1251</sup> Hattori 2003, S. 176-177.

<sup>1252</sup> Ebenda, S. 177, Anm. 24.

Abschnitte, die nur durch Pordenone unterbrochen werden, fassen insgesamt 271 Werke zusammen, 46 Stück unter Giorgione und Sebastiano del Piombo, 102 Stück unter Tizian und 123 Stück unter Campagnola. Allerdings werden sie meist zu Gruppen zusammengefasst und ihre genauen Sujets sind damit nicht mehr identifizierbar, ebenso ist ihre genaue Anzahl an manchen Stellen unklar.<sup>1253</sup>

Bei den Zeichnungen, die man Domenico Campagnola zuschrieb, wurden in einer Genreszene explizit Menschen erwähnt, die Seidenraupen züchten („*Gens qui élevent des Vers à soye*“)<sup>1254</sup>, ebenso die „Wundersame Brotvermehrung“ („*Multiplication des pains*“)<sup>1255</sup> und der „Zinsgroschen“ („*Christ à la monnoye*“).<sup>1256</sup> Die ersten beiden Blätter dürften sich heute in St. Petersburg (Ermitage, Inv. Nr. OR-14129, Kat. Nr. X-161) und im Pariser Louvre (Inv. Nr. 4785)<sup>1257</sup> erhalten haben. Dies würde im Bezug auf die Seidenraupenzucht bedeuten, dass Crozat eine Rötelzeichnung von Charles Massé als Werk Campagnolas erwarb; allerdings ist nicht gänzlich ausgeschlossen, dass er vielleicht doch die heute originale Vorlage für den „Recueil Jabach“ und damit tatsächlich ein eigenhändiges Blatt besaß. Die wundersame Brotvermehrung ging nach 1741 offenbar in den Besitz von Jean-Baptiste François Nourri über und wechselte ab 1785 in den Besitz des Comte de Saint-Morys. Im Zuge der Französischen Revolution war das Blatt unter den konfiszierten Werken, die schließlich dem Musée Nationale (dem späteren Louvre) einverleibt wurden. Von dieser Darstellung tauchte noch eine nahezu gleichgroße zweite Version im französischen Auktionshandel auf (Paris, Drouot, M. Million – V. Jutheau. 12.12.1988, Nr. 5).

Die Zeichnung mit dem „Zinsgroschen“ und Bertellis gestochene Reproduktion – die Mariette im Katalog ebenfalls erwähnte – konnte ich 2003 für Sotheby’s New York (21.01.2003, Nr. 38, Abb. 137 u. 257) besprechen. Im Kontext der Provenienzen ist nun festzustellen, dass dieses Blatt ebenfalls auf Jabachs zweite Sammlung zurückgeht, von der nach 1695, wie bereits erwähnt, hunderte Werke an Crozat verkauft wurden.<sup>1258</sup> Bei Tizian dürfte sich unter den Studien für die Assunta – „(...) *Etudes pour les figures d’Apôtres (...)*“<sup>1259</sup> – noch die „Apostelgruppe“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5516, Abb. 44) verstecken, die eine der typischen Nummerierung zeigt, als Blatt Tizians von Mariette ersteigert und montiert wurde und erst seit dem späten 20. Jahrhundert als Werk Campagnolas erkannt ist.

Auf der Suche nach möglichen Campagnola-Landschaften finden sich in den Abschnitten zu Giorgione und Sebastiano, Tizian und Campagnola jeweils „*plusieurs de Paisages*“ „*Desseins de Paisages*“ oder auch „*autres Paisages*“; noch am besten beschrieb sie Mariette bei Tizian mit

<sup>1253</sup> Mariette 1741, S. 68, Nr. 649-650 (Giorgione u. Sebastiano del Piombo), S. 69-71, Nr. 651-665 (Tizian), S. 72, Nr. 670-679 (Domenico Campagnola).

<sup>1254</sup> Ebenda, S. 72, Nr. 672.

<sup>1255</sup> Ebenda, S. 72, Nr. 675.

<sup>1256</sup> Ebenda, S. 72, Nr. 676.

<sup>1257</sup> Die Zeichnung befindet sich in der Online Datenbank des Louvre:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7103-La-multiplication-des-pains-dans-le-desert>

<sup>1258</sup> Py 2001, S. 174, Nr. 716 (die Entwurfszeichnung für den Bertelli-Stich war damals noch nicht bekannt).

<sup>1259</sup> Mariette 1741, S. 70, Nr. 664.

figürlichen Motiven, ansonsten ist man leider mit einer Zusammenfassung von Landschaften konfrontiert, die nicht weiter unterschieden wurden und deren genaue Anzahl nur vermutet werden kann.

Bei Giorgione und Sebastiano bleibt die Menge der relevanten Zeichnungen vollkommen unklar, vielleicht befanden sich darunter auch frühe Darstellungen Campagnolas; im Abschnitt Tizians gibt es rund 14 landschaftliche Nennungen; dabei dürfte es sich bei den „*Deux grands & magnifiques Paises*“<sup>1260</sup> – eine davon „*l’Envelement d’Europe*“ – um die beiden Louvre-Blätter Inv. Nr. 5527 und 5526 (Kat. Nr. 231, 232) handeln, die heute die vollendeten Höhepunkte Campagnolas im beginnenden Spätwerk markieren und zu seinen größten Formaten zählen. In der Sammlung Crozat bewunderte und bestimmte sie Mariette noch als die wohl schönsten Exemplare Tizians („*Il n’est pas possible de voir deux plus beaux Paises.*“).<sup>1261</sup>

Für Domenico Campagnola kommt man hingegen auf mindestens 55 Landschaften, allerdings ohne nähere Beschreibung; lediglich 2 Stück wurden als „groß“ bezeichnet. Vermutlich verbargen sich in den Konvoluten weit mehr seiner Blätter, aber durch die fehlenden Einzelbeschreibungen sind keine präzisen Zahlen zu ermitteln.

Indem Mariettes Angaben aufgrund der schiereren Gesamtmenge der Lose – verständlicherweise – immer wieder cursorisch ausfallen mussten, steht die Crozat-Provenienz der Landschaften Campagnolas im vorliegenden Werkverzeichnis auf unsicheren Beinen. Insgesamt dürften 18 der heute vorhandenen Zeichnungen mit der großen Sammlung Crozats in Verbindung stehen, diese gliedern sich in 13 Zuschreibungen und 5 Abschreibungen. Bei mindestens zehn dieser Werke muss man allerdings ein Fragezeichen hinter die Crozat-Provenienz setzen, weil sie nur durch alte Bezeichnungen, Watteaus Rötelnkopien oder Mariette als (späteren) Besitzer zu erschließen ist. Nur selten hat sich eine Nummerierung (rechts unten) erhalten, die auf die typische Bezeichnung während der Katalogisierung zurückzuführen ist. Die 13 zugeschriebenen Landschaften verteilen sich auf fast alle Perioden, fünf von ihnen befinden sich heute im Louvre. Abschließend sei noch die Frage nach der Art der Präsentation einer Zeichnung in der Sammlung Crozat gestellt. Zweifellos waren – wie bereits gesagt – die meisten Zeichnungen unter Verschluss; nur wenige schätzte der Sammler wie Gemälde und versah sie eigens mit Zierrahmen, um sie an die Wand zu hängen. Dies betraf vor allem „malerische“ Arbeiten wie beispielsweise ein Pastellporträt von Rosalba Carriera, eine Gouache von Pietro da Cortona oder auch Blätter von Hendrick Goltzius, Francesco Salviati oder Albrecht Dürer.<sup>1262</sup>

Nach den verschiedenen Rekonstruktionen der mit Kunst bespielten Räumlichkeiten der Stadtresidenz<sup>1263</sup>, dürfte es Domenico Campagnola mit einem Werk immerhin bis ins private Schlafgemach des großen Amateurs geschafft haben – allerdings nicht mit einer Zeichnung. Dort befand sich unter anderem eine gemalte Landschaft mit einem Hirten und seiner Schafherde in einem geschnitzten vergoldeten Rahmen. Das querformatige Leinwandgemälde wurde im

---

<sup>1260</sup> Ebenda, S. 70-71, Nr. 665.

<sup>1261</sup> Ebenda, S. 71.

<sup>1262</sup> Hattori 2003, S. 175.

<sup>1263</sup> Stuffmann 1968, 11-144. – Ziskin 2012, S. 69-91.

Nachlassinventar vom 30. Mai 1740 erfasst, dort Campagnola zugeschrieben und auf 200 *livres* geschätzt; heute fehlt leider jede Möglichkeit, diese interessante Nennung zu überprüfen.<sup>1264</sup>

### **Pierre-Jean Mariette (1694-1774)**

Kat. Nr. 6, 10, 20, 21, 22, 23, 33, 105, 116, 130, 133, 134, 140, 145, 175, 206, 240, 250. (und gleichlautende Abb. Nr.)

Kat. Nr. X-8, X-25, X-27, X-73, X-127, X-128, X-140, X-175. (und gleichlautende Abb. Nr.)

**Literatur:** Basan 1775. – Kat. Ausst. Paris 1967. – Scott 1973, S. 54-59. – Sciolla 1992, S. 133-139. – Walsh 1996, S. 416-417. – Smentek 2008, S. 36-60. – Basan 2011. – Smentek 2014.

Pierre-Jean Mariette war Händler, Verleger, Sammler, Schriftsteller und der große *Connaisseur* des 18. Jahrhunderts, den man heute auch als frühen Kunsthistoriker bezeichnen kann (Abb. 368). Er wurde am 7. Mai 1694 als einziger Sohn des Jean Mariette (1660-1742) in eine Pariser Verlegerfamilie hineingeboren, die seit Generationen mit Kunststichen und Büchern handelte. Das Geschäft in der Rue Saint-Jacques à l'Espérance wurde von Pierre Mariette I. (1596/1603-1657) gegründet und ab 1657 von dessen Sohn, Pierre Mariette II. (1634-1716) als „*Librairie des Colonnes d'Hercules*“ weitergeführt und erweitert.<sup>1265</sup> Er gilt als der größte Verleger des 17. Jahrhunderts, dem schließlich Jean Mariette 1716 nachfolgte, der Malerei studiert und selbst rund 900 Druckgraphiken ausgeführt hatte. Er war ein ausgezeichneter Kunstkenner und erweiterte die graphische Sammlung der Familie, in deren Kreis sein Sohn Pierre-Jean das Zeichnen und das Stecherhandwerk erlernte. Nachdem er im *Collège des Jésuites* in Paris eine humanistische Ausbildung erhalten hatte, schickte ihn sein Vater 1717 im Alter von 23 Jahren nach Wien, um die Inventarisierung und den Aufbau der graphischen Sammlung von Prinz Eugen von Savoyen zu leiten.<sup>1266</sup> Dieser gehörte zu den besten Kunden von Jean Mariette, der ihn lange Zeit mit Büchern und Druckgraphiken belieferte. In dieser Zeit und bis zum Tod Prinz Eugens 1736 agierte Pierre-Jean auch als sein Kunsthändler.

Darüber hinaus studierte Mariette die Sammlung der *pierres gravées* (Steinschneidekunst, Gemmen) Kaiser Karls VI. und verfasste Jahre später über diese Kunstgattung eine bedeutende

---

<sup>1264</sup> Die gesamte Beschreibung lautete: „117. Un tableau peint sur toile de deux pieds trois pouces de haut sur trois pieds quatre pouces de large [73,1 x 108,3 cm], représentant „un paysage où il y a un berger avec des moutons“, peint par Campagnole disciple du Titien, dans sa bordure unie de bois sculpté doré, prisé 200 l.“ – Stuffmann 1968, S. 66, Nr. 79. – Ziskin 2012, S. 79, 220. – Stuffmann führte aus dem Nachlassinventar noch ein größeres und etwas wertvolleres Gemälde unter Campagnola an: „185. Un tableau peint sur toile, de trois pieds de haut sur quatre pieds un pouce de large [97,5 x 132,6], représentant „la Naissance de Bacchus“, peint par Campagnol, dans sa bordure unie de bois doré, prisé 250 l.“ – Stuffmann vermutete, dass Mariette wahrscheinlich dieses Werk bereits 1751 – im Katalog der Gemälde und Bronze aus dem Besitz Crozat (S. 19, Nr. 27) – dem Maler Giovanni Antonio Galli, genannt Lo Spadarino zuschrieb. – Der Katalog ist in der Online Datenbank der Bibliothèque de l'INHA (Paris) zugänglich:

<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/17085>

Siehe außerdem: Stuffmann 1968, S. 66, Nr. 78. – Ziskin berücksichtigte das zweite Werk bei ihrer Studie nicht.

<sup>1265</sup> Zur Biographie siehe: Basan 1775, S. iij-vij. – Kat. Ausst. Paris 1967, S. 25-31. – Walsh 1996, S. 416-417. – Smentek 2014, S. 20-26. – sowie den Eintrag in der Online Datenbank der Fondation Custodia:

<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/8457/total/1>

<sup>1266</sup> Smentek 2014, S. 40-56.

Abhandlung.<sup>1267</sup> Gegen Ende des Jahres 1718, also nach ungefähr zwei Jahren, verließ Mariette Wien – mit einem Empfehlungsschreiben Eugens in der Tasche – und unternahm eine Reise nach Italien. Bis 1719 bereiste er die größten italienischen Städte und hielt sich mehrere Monate in Rom auf, wo er Stipendiat der *Académie de France* war. Bereits in dieser Zeit gelang es Mariette, wichtige Sammler, Gelehrte, Kunstkenner und Künstler zu treffen. Mit einigen von ihnen entstanden Freundschaften, die er im unermüdlichen Briefwechsel pflegte. Gleichzeitig war er gesellschaftlich gut vernetzt und immer bestens informiert über künstlerische Neuigkeiten, aktuelle Publikationen oder auch Zeichnungen und Stiche, die er abseits von Auktionen erwerben konnte. Zu seinen wichtigsten Bekanntschaften in Italien gehörten Antonio Maria Zanetti und Rosalba Carriera.<sup>1268</sup>

Nach seiner Rückkehr nach Paris half Pierre-Jean verstärkt seinem Vater im Verlagsgeschäft. In dieser Zeit entstand seine Freundschaft mit Anne Claude Philippe de Thubières, dem Comte de Caylus, mit dem er bereits seit 1716 in gelehrtem Austausch stand.<sup>1269</sup> Ab 1720 frequentierte Mariette die wichtigsten Pariser Salons, allen voran den des Bankiers und großen Sammlers Pierre Crozat, wodurch er seine gesellschaftlichen Kontakte zu den Gelehrten und Künstlern in Paris und darüber hinaus erheblich erweitern konnte. Außer mit Caylus und Crozat war Mariette eng befreundet mit Charles Coypel, dem wichtigsten Maler des Duc d'Orléans sowie späterem Direktor der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* und *Premier Peintre du Roi*. Auch der zum Hofbildhauer ernannte Edmé Bouchardon zählte zu diesem Freundeskreis.

1724 heiratete Mariette Angélique-Catherine Doyen, die achtzehnjährige Tochter eines Notars; aus dieser glücklichen Ehe gingen zwei Töchter und zwei Söhne hervor. Im gleichen Jahr stellte Pierre-Jean mit seinem Vater eine Stichsammlung für Johann V., König von Portugal zusammen. Gegen Ende des dritten Jahrzehnts kaufte er verstärkt Blätter für seine persönliche Sammlung; 1729 verfasste er die begleitenden Texte für den „Recueil Crozat“ und veröffentlichte 1730 die „*Lettre sur Leonardo da Vinci*“, eine Art Vorwort zu einem Album von Caylus mit Radierungen nach Leonardos Karikatur-Köpfen.<sup>1270</sup>

1733 wurde Mariette mit der Ernennung zum Mitglied der *Accademia del Disegno* in Florenz erstmals öffentlich geehrt. 1735 erhielt er über Coypel den Auftrag des Königs, Louis XV., die Stichsammlung der *Bibliothèque royale* neu zu ordnen. Nach dem Tod seines Freundes Crozat 1740 verfasste Mariette den Auktionskatalog für rund 19.000 Zeichnungen aus dessen

<sup>1267</sup> Mariette schrieb 1750 die umfassende „*Traité Des Pierres Gravées*“, die in zwei Bänden in seinem Verlag erschien („*Imprimerie de l'Auteur*“). Im ersten Band behandelte Mariette die Geschichte der Steinschneidekunst, die man mit etlichen Kupferstichen illustrierte; der zweite Band bestand aus dem „*Recueil Des Pierres Gravées Du Cabinet du Roy*“.

<sup>1268</sup> Scott 1973, S. 55, 56. – Sciolla 1992, S. 133-134.

<sup>1269</sup> Zum Comte de Caylus siehe den vorhergehenden Abschnitt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>1270</sup> Das Album hat den Titel „*Recueil de testes de caractere & de charges / dessinées par Leonard de Vinci, florentin & gravées par M. le c. de C.*“; als gelehrte Einleitung fungierten die „*Lettre sur Leonardo da Vinci, Peintre Florentin*“ auf fast 22 Seiten, die Mariette seinem Freund Caylus widmete („*A Monsieur le C. de C.*“). Als Autor blieb Mariette dabei eher inkognito; er zeichnete mit: „*Votre très-humble & très- / obéissant Serviteur / M \*\*\*\**“, („*Ihr sehr bescheidener und sehr gehorsamer Diener M \*\*\*\**“). – Die Vorlage für die Radierungen war ein Album mit Zeichnungen, die heute als Kopien nach Leonardo Karikatur-Köpfen gelten und sich in der graphischen Sammlung des Louvre befinden. Das Album hatte Jean Mariette 1719 in Amsterdam gekauft und sein Sohn Pierre-Jean war der Ansicht, es handle sich um Originale von Leonardo.

Sammlung. Dabei handelt es sich um die erste Publikation dieser Art, die nicht nur Verweise auf die jeweiligen Künstler und Provenienzen der Blätter enthält sondern auch Kommentare zu stilistischen Aspekten. Mariette erwarb etliche Werke Crozats, wodurch seine Sammlung eine bedeutende Erweiterung erfuhr.

1743 starb der Vater und Mariette erbte nun in vierter Generation die *Librairie*, die er bereits seit einigen Jahren geführt hatte. Ab dieser Übernahme trugen die verlegten Stiche nun die Bezeichnung „*L'imprimerie de P.-J. Mariette*“. 1750 verkaufte Mariette zuerst die Druckerei der *Librairie*, erwarb ein Haus bei Croissy-sur-Seine mit terrassiertem Garten und Bediensteten und veräußerte zwei Jahre später seine gesamten Verlagsgeschäfte. 1752 erklimm er die nächste Stufe seines sozialen Aufstiegs, indem er für rund 180.000 *livres* ein Adelspatent erwarb, das es ihm ermöglichte, sich ausschließlich seinen Studien und der Abfassung weiterer Schriften zu widmen sowie seine Familie abzusichern.<sup>1271</sup> 1761 folgte zudem die Ernennung zum „*Chevalier des Ordres du Roi*“.

Aufgrund des Verkaufs seiner Geschäfte konnte Mariette auch „*associe-libre*“ der *Académie royale* werden, von der Kunsthändler grundsätzlich ausgeschlossen waren. Seinen ersten Vortrag hielt er an der Akademie 1751, wurde aber erst 1767 als *amateur* zum Vollmitglied ernannt. 1769 erfolgte auch die Ernennung zum „*membre associé*“ der *Académie royale d'Architecture*.<sup>1272</sup>

Für seine Neuerwerbungen suchte Mariette mit kritischem Auge nicht nur direkt in den Ateliers von Künstlern wie Boucher, Natoire und Hubert Robert, sondern war nach 1750 auch weiterhin bei Auktionen erfolgreich; zu den wichtigsten gehörten die Besitzauflösungen des Duc de Tallard (1756), von Jean Jullienne (1767) und François Boucher (1771).<sup>1273</sup>

Nach einem erfüllten Leben als Kunstkenner und versierter Sammler schrieb Mariette im Dezember 1769 an den befreundeten venezianischen Gelehrten und Architekten Tommaso Temanza. In diesem Brief beschrieb er seine Sammlung, indem er sie – ohne zu übertreiben – für die kompletteste und beste in ganz Europa hielt. Er gibt an, mehr als 2.000 erstklassige, erlesene Zeichnungen zu besitzen – unabhängig davon, wie viele Blätter in der zweiten Garnitur existierten. Danach schwärmte Mariette von der Vorzüglichkeit der Zeichnungen Raffaels, Michelangelos und anderer großer Meister, die Temanza begeistern würden – auch ihre perfekte Erhaltung würde ihn nicht weniger überraschen. Abschließend gesteht Mariette, die Zeichnungen wären sein ganzes Glück und er hoffe, dass sie ihn bis zu seinem Tod begleiten würden:

„(...) aussi n'est-ce point une exagération de vous dire que ma collection, formée dans cet esprit-là, est peut être la plus complete et la mieux choisie qui soit en Europe. J'y compte

---

<sup>1271</sup> Der vollständige Titel lautete: „*Conseiller Secrétaire du Roy Maison Couronne de France et de ses finances Controlleur general de l'audience de la Grande Chancellerie de France.*“ – Smentek 2014, S. 28 u. S. 75, Anm. 78.

<sup>1272</sup> Scott 1973, S. 55-56. – Kat. Ausst. Paris 1967, S. 31.

<sup>1273</sup> Kat. Ausst. Atlanta 2006, S. 18. – In diesem Katalog wird ein kleiner Überblick zu den Zeichnungen gegeben, die bei der Mariette-Auktion 1775/76 von der französische Krone angekauft wurden und damit in den Louvre gelangten. – Kat. Ausst. Atlanta 2006, S. 118-155, Nr. 75-103.

*plus de deux mille desseins de premier ordre, indépendamment de ceux qui n'y occupent qu'un second rang. (...) Vous seriez étonné de l'excellence des desseins de Raphael, de Michelange et de tant d'autres grands artistes que je possède, leur parfaite conservation ne vous surprendroit pas moins. Aussi font-ils mon bonheur, et j'espère mourir avec eux.*"<sup>1274</sup>

Pierre-Jean Mariette starb nach längerer Krankheit am 10. September 1774 im Alter von 80 Jahren. In seinem letzten Willen verfügte er, dass seine Kunstsammlung verkauft und der Erlös zwischen seiner Frau und den vier Kindern aufgeteilt werden solle. Gleichzeitig hegte er den Wunsch, dass man seine Sammlung zuerst dem französischen König Louis XVI. zum Kauf anbieten solle – wohl um das Ansehen seines Besitzes zu sichern und dessen Zerstreung zu vermeiden wie es nach dem Tod von Pierre Crozat der Fall gewesen war.

Die königliche Administration erstellte 1775 einen positiven Bericht zur Sammlung Mariette und war dieses Mal an einem Ankauf interessiert; man bot stattliche 300.000 *livres*, was die Erben jedoch – in der Hoffnung auf einen höheren Erlös bei einer Versteigerung – ablehnten.<sup>1275</sup> Die Auktion fand schließlich vom 15. November 1775 bis 30. Januar 1776 statt. Als gesellschaftliches Ereignis ist sie mit den Veräußerungen der Sammlungen von Lely und Crozat vergleichbar. Zunächst war eine achttägige Vorbesichtigung angesetzt, bei der alle Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen (gerahmt, in Portfolios oder Alben) zu sehen waren.<sup>1276</sup> Danach versteigerte man den Besitz – in einer gemischten Form – innerhalb von 11 Wochen an 42 Tagen, jeweils von 16 bis 20 Uhr und aufgrund der Jahreszeit – wohl bei Kerzenlicht.<sup>1277</sup> Begleitend zur Auktion wurde – wie schon bei Crozat und späteren bedeutenden Nachlässen des 18. Jahrhunderts – ein Katalog verfasst, den diesmal Pierre François Basan verlegte. Der *Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le Cabinet de feu Mr Mariette (...)* (Abb. 369) umfasst knapp 3.000 Losnummern, davon 1.450 Positionen für die Gemälde, Skulpturen Gemmen und Zeichnungen und 1.491 Positionen für die Druckgraphiken. Bei den Zeichnungen bildeten beispielsweise „*Près de 1600 Dessins de différentes Maîtres Italiens*“ (Nr. 113-809) oder auch „*Plus de 3450 Dessins de différents Maîtres,*

---

<sup>1274</sup> Müntz 1890, S. 133-134. – Die Passage in Mariettes Brief an Tommaso Temanza vom 12. Dezember 1769 wurde bereits von Barbara Scott in ihrem Aufsatz von 1973 einleitend wiedergegeben. Scott zitierte dabei lediglich den gesamten Abschnitt zu den Briefen an Temanza in der Veröffentlichung von Müntz (S. 101-160) und ließ in ihrer englischen Übersetzung der wörtlichen Rede nicht erkennen, dass Mariettes Bemerkungen nicht unmittelbar aufeinander folgten. Doch vor allem kam es bei „*plus de deux mille desseins*“ zur fehlerhaften Übersetzung des Zahlwortes „*deux*“; so waren es bei Scott „*more than 10000 important drawings*“ – anstatt „*mehr als zweitausend Zeichnungen*“. – Vgl. Scott 1973, S. 54 u. Anm. 1.

<sup>1275</sup> Scott 1973, S. 59. – Sciolla 1992, S. 139. – Kat. Ausst. Atlanta 2006, S. 20.

<sup>1276</sup> Saint-Aubin 2011, S. 37-38, 40-42.

<sup>1277</sup> Vgl. Pierre Rosenbergs Einleitung zum „Projekt Mariette“ in der ersten Faksimileausgabe des Auktionskatalog-exemplars zur Sammlung Mariette, das der Maler Gabriel de Saint-Aubin besaß und mit kleinen Skizzen von den versteigerten Werken illustrierte. Rosenberg machte darauf aufmerksam, dass die Auktionen aufgrund der Winterzeit bei künstlichem Licht stattgefunden haben mussten. – Saint-Aubin 2011, S. 17 (in der französischen Einleitung von Rosenberg, S. 11-19) u. S. 512 (in der englischen Übersetzung). – siehe außerdem: S. 37-38.

*collés dans 24 volumes in-folio*“ (Nr. 1407-1426) größere Werkgruppen. Insgesamt waren unter den 1.335 Losen der europäischen Zeichnungen rund 9.650 Blätter katalogisiert.<sup>1278</sup>

Der Verkauf war mit knapp 300.000 *livres* zwar ein Erfolg, erbrachte aber in etwa die gleiche Summe wie ursprünglich vom Königshaus angeboten. Durch die Versteigerung wurde die Zerstreung eines vielseitigen Bestandes vollzogen, der weniger durch Reichtum – wie bei Jabach oder Crozat – zustande gekommen war, sondern vielmehr durch großes Wissen und Gespür für Qualität.

Bei der Versteigerung wurden immerhin 1.061 Zeichnungen für die königliche Sammlung angekauft und befinden sich heute im Louvre.<sup>1279</sup> Sie bestehen hauptsächlich aus Werken italienischer und französischer Künstler des 17. Jahrhunderts. Weitere wichtige Käufer waren – neben anderen französischen und ausländischen Sammlern – der Prinz de Conti, Louis-François de Bourbon, Pierre Louis Paul Randon de Boisset oder der Duc de Chabot.<sup>1280</sup>

Als Rarissimum und eigenes Meisterwerk hat sich jenes Exemplar des Auktionskatalogs von 1775 erhalten (seit 1938: Boston, Museum of Fine Arts), das der Maler Gabriel de Saint-Aubin als Teilnehmer der Auktion mit rund 1.200 kleinen Skizzen (an den Rändern der über 400 kleinen Seiten) mit schwarzer Kreide oder Rötel versehen hatte.<sup>1281</sup> Etliche der versteigerten Werke wurden dadurch in ihren wesentlichen Zügen festgehalten; darüber hinaus notierte Saint-Aubin auch minuziös den Preis und den Namen des Käufers – und selbst Situationskizzen von den Anwesenden der Besichtigungen und der Auktionstage hinterließ der Künstler an den Seitenrändern.<sup>1282</sup>

Dieses einzigartige Dokument und die Bedeutung des großen Connaisseurs der Altmeister-Zeichnungen nahm man vor einigen Jahren zum Anlass, das „Projekt Mariette“ zu beginnen. Unter Leitung von Pierre Rosenberg wird versucht, Mariettes Zeichnungssammlung zu rekonstruieren. Neben dem Faksimile des von Saint-Aubin illustrierten Katalogs erschienen bisher zwei Bände zu den Blättern der französischen Künstler; die Veröffentlichung der italienischen Bestände in zwei oder drei Bänden steht bevor, danach werden Bände zu den flämischen, holländischen und deutschen Blättern folgen sowie eine Studie zu Mariette als

---

<sup>1278</sup> Eine Übersicht zur Abfolge der größeren Werkgruppen findet sich im Auktionskatalog nach dem einleitenden Sammlerporträt. Diese gliedert sich im Wesentlichen wie folgt: Gemälde, Terrakotten, Marmorgegenstände, Relief mit dem Porträt von Louis XV., Bronzen, Medaillen, Objekte der Steinschneidekunst: S. 1-18; Nr. 1-112; Zeichnungen: S. 19-221, Nr. 113-1.450; Druckgraphiken: S. 222-418, Nr. 1-1.488. – Basan 1775, S. viij-xj. – Saint-Aubin 2011, S. 38.

<sup>1279</sup> Kat. Ausst. Atlanta 2006, S. 118-155, Nr. 75-103.

<sup>1280</sup> Scott 1973, S. 59. – Walsh 1996, S. 417.

<sup>1281</sup> Das Buch (Inv. Nr. 37.1713.1) ist vollständig digitalisiert in der Online Datenbank des Museums zugänglich; an dieser Stelle sollen die Links für die Titelseite und eine Gesamtansicht des Buches genügen:

<http://www.mfa.org/collections/object/page-1-catalogue-raisonné-des-différens-objets-de-curiosités-dans-les-sciences-et-arts-qui-composoient-le-cabinet-de-feu-mr-mariette-446703> ;

<http://www.mfa.org/collections/object/title-page-basan-catalogue-raisonné-des-différens-objets-de-curiosités-dans-les-sciences-et-arts-qui-composoient-le-cabinet-de-feu-mr-mariette-paris-chez-lauteur-et-chez-desprez-1775-g-de-st-aubin-original-drawings-in-the-margin-447129>

<sup>1282</sup> Saint-Aubin 2011, S. 37, 40-42.

Sammler, zu den Käufern seiner Werke und zum Handel mit Zeichnungen im Frankreich des 18. Jahrhunderts.<sup>1283</sup>

Pierre-Jean Mariette hinterließ neben zahlreichen Briefen auch Aufzeichnungen zur Kunst, mit denen er zwei Projekte realisieren wollte. Einerseits besaß er eine Ausgabe des *Abecedario pittorico* von Pellegrino Antonio Orlandi, die er stetig handschriftlich ergänzte, um eine Geschichte der Stecherkunst und eine Art Lexikon der wichtigsten bildenden Künstler zu verfassen.<sup>1284</sup> In Vorbereitung dieser unvollendeten Projekte entstanden zusätzlich umfangreiche handschriftliche Manuskripte, in denen Mariette sein gesammeltes Wissen und das seines Vaters bündelte. Diese *Notes manuscrites* wurden nach Mariettes Tod vom Händler Jean-Denis Lempereur ersteigert und gelangten 1827 in das Cabinet des Estampes der Bibliothèque Nationale de France, wo man sie in 10 Bände gliederte. Posthum gaben schließlich Philippe de Chennevières und Anatole de Montaiglon eine Auswahl von Mariettes *Abecedario* heraus, das zumindest in 6 Bänden zwischen 1851-1860 erschien und bis heute ein wertvolle Quelle für Künstlerviten, Werkbeschreibungen und Sammlungsgeschichte ist.<sup>1285</sup>

Etliche von Jabachs und Crozats Zeichnungen gelangten in Mariettes Sammlung; ebenso konnte er 1732 auch Blätter aus den Beständen des berühmten Ebenisten André-Charles Boulle kaufen. Zu den beachtlichsten Provenienzen der Werke gehören außerdem Giorgio Vasari, Sir Peter Lely oder Königin Christina von Schweden. Im weiteren Verlauf seines Lebens nützte Mariette für seine Erwerbungen geschickt seine zahlreichen Kontakte zu Sammlern, Gelehrten und Künstlern in Europa und versäumte kaum eine Pariser Auktion.<sup>1286</sup>

Bei der Auswahl folgte er seinem enormen Wissen für Zuschreibung und Provenienzen; der sammlerische Ansatz war umfassend und sollte letztlich eine Geschichte der Zeichnung abbilden. Allerdings lässt sich auch eine gewisse Abneigung für bestimmte Perioden feststellen, beispielsweise bei einzelnen holländischen Künstlern. Mariettes leidenschaftliche Bewunderung galt den italienischen Werken vom 15. bis zum 18. Jahrhundert. Bei den herausragenden Zeichnungen handelte es sich um Arbeiten von Raffael, Michelangelo, Correggio, Parmigianino, Annibale Carracci, die zum Großteil aus dem Besitz Crozats stammten, oder auch von Domenichino, Guido Reni, Bernini, Cortona und Maratta. In der Auktion kamen rund 1.600 Blätter italienischer Künstler zum Verkauf. Des weiteren besaß Mariette rund 1.000 französische Blätter, darunter Arbeiten von Claude Lorrain, Nicolas Poussin und zeitgenössischen Künstlern wie François Boucher, Charles-Joseph Natoire, Hubert Robert oder Jean-Honoré Fragonard; darüber hinaus erwarb er auch flämische, deutsche und holländische

---

<sup>1283</sup> Ebenda, S. 11-19 (französische Einleitung von Rosenberg zum „Projekt Mariette“), S. 510-513 (Englische Übersetzung).

<sup>1284</sup> Scott 1973, S. 56.

<sup>1285</sup> Für die heute erhaltenen Manuskripte siehe: Mariette 1740-1770 (2). – Die posthum verlegte Ausgabe von Mariettes *Abecedario* bei: Chennevières – Montaiglon 1851-1860.

<sup>1286</sup> Scott 1973, S. 57. – Sciolla 1992, S. 138-139. – Walsh 1996, S. 417. – Saint-Aubin 2011, S. 39.

Zeichnungen (circa 500 Stück), beispielweise von Albrecht Dürer, Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck und Rembrandt sowie Werke von Stefano della Bella, Jacques Callot oder Diego Velázquez – und selbst in England tätige Künstler wie Hans Holbein oder Inigo Jones waren in den Beständen vertreten.<sup>1287</sup>

Mariettes reiche Stichsammlung war ebenfalls bedeutend. Sie setzte sich aus dem familiären Erbe und seinen eigenen Ankäufen zusammen; zu deren Höhepunkten zählten etwa 1.300 Druckgraphiken von Callot, über 400 von Rembrandt sowie mehr als 10.000 Portraitstiche. Ein besonderes Interesse zeigte Mariette für die Stiche von Piranesi, die in Frankreich noch nicht sehr bekannt waren. Mariettes Bibliothek dürfte zu den erlesensten in Europa gezählt haben und aus seiner kleinen Gemäldesammlung stammen Werke von Watteau oder Poussin.<sup>1288</sup>

Mariettes feiner Auffassungsgabe entsprach auch die Akkuratess, mit der er sich der Aufbewahrung und Präsentation seiner Blätter widmete. Viele seiner Erwerbungen stempelte er gewissenhaft mit seinem Zeichen, einem „M“ in einem Kreis in schwarzer Tinte (Lugt 1852, 2097, 2098).<sup>1289</sup> Mit restauratorischer Fertigkeit montierte er über 3.400 Zeichnungen – und zwar diejenigen, die ihm am meisten bedeuteten. Einige wurden gerahmt und verglast und waren für die Wand bestimmt. Ungefähr 6.000 Blätter bewahrte er in Portfolios auf, nur ein kleiner Teil befand sich in Alben. Dieses System eignete sich für seine Studien, weil er somit immer wieder die Reihung der Werke ändern konnte.<sup>1290</sup>

Charakteristisch für Mariettes elegante Montierung ist der blaue Karton, der bis auf wenige Ausnahmen eine Standardgröße von 510 x 380 mm hat und die Zeichnung großzügig einfasst; zusätzlich wurde das Werk mit einer Goldverbrämung und in der Anzahl unterschiedlichen braunen oder schwarzen Einfassungslinien abgesetzt. Unterhalb des jeweiligen Blattes integrierte Mariette in die gezeichnete Rahmung noch Kartuschen, Schriftrollen oder ähnliche Formen, in die er in Großbuchstaben den Namen des Künstlers schrieb. Diesen Nachweis seiner persönlichen Zuschreibung ergänzte Mariette in einigen Fällen noch mit Angaben zum Sujet oder nannte in Latein den früheren Besitzer – um auch seinem Stolz auf eine berühmte Provenienz Ausdruck zu verleihen.<sup>1291</sup> In manchen Fällen splittete er sogar doppelseitige Zeichnungen, um Recto und Verso gleichzeitig in der Montierung zeigen zu können.<sup>1292</sup> Bei dieser Vorgehensweise waren aber auch Beschneidung und Ergänzung des Papiers oder zeichnerische Eingriffe nicht ausgeschlossen; ebenso dürfte Mariette im Wesentlichen keine früheren Montierungen seiner Erwerbungen übernommen haben. Darin unterschied er sich beispielsweise deutlich von Crozats Aufbewahrung der Werke.

---

<sup>1287</sup> Basam 1775, S. viij-ix. – Scott 1973, S. 58-59. – Sciolla 1992, S. 135-139. – Walsh 1996, S. 417.

<sup>1288</sup> Scott 1973, S. 57-59. – Walsh 1996, S. 417. – Eine Auswahl von 279 Zeichnungen, die zur Sammlung Mariette gehörten, präsentierte man 1967 in der Ausstellung „*Le Cabinet d'u Grand Amateur P. J. Mariette*“ im Louvre: Kat. Ausst. Paris 1967.

<sup>1289</sup> Zu den verschiedenen Marken siehe den Eintrag in der Online Datenbank der Fondation Custodia: <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/8457/total/1>

<sup>1290</sup> Scott 1973, S. 58. – Walsh 1996, S. 417. – Smentek 2008, S. 38-39. – Saint-Aubin 2011, S. 38.

<sup>1291</sup> Sciolla 1992, S. 139. – Smentek 2008, S. 38.

<sup>1292</sup> Smentek 2008, S. 47-53.

Insgesamt entwickelte Mariette somit ein ausgewogenes Rahmungssystem mit Linien und Farben, die das Blatt mit einer gewissen Tiefenwirkung markant absetzten. Diese Präsentation trägt somit zur Verschönerung bei und begleitet vor allem die Betrachtung des Kunstwerks auf subtile Weise. Und schließlich diente eine solche konservatorische Bearbeitung auch dem Schutz – bedenkt man, dass die Zeichnungen, die nur in Portfolios aufbewahrt wurden, der Gefahr des Abriebs ausgesetzt waren und darüber hinaus bei Gesprächen mit Gleichgesinnten durch viele Hände gingen.<sup>1293</sup>

Mariettes prächtige Montierungen haben sich heute noch an einigen Werken erhalten und sind bei den im Handel noch auftauchenden Exemplaren stets ein begehrtes Qualitätsmerkmal, das den Preis mitbestimmt.<sup>1294</sup>

Im Rahmen des Auktionskatalogs von Basan zur Sammlung Mariette finden sich die hier interessierenden Zeichnungen in den Losnummern 256 bis 258 (Campagnola) und 776 bis 782 (Tizian).<sup>1295</sup> Die Positionen fassen in der Regel mehrere Blätter zusammen, wobei es sich überwiegend um Landschaftsdarstellungen ohne detaillierte Beschreibung handelt. Die Blätter dieser Gattung ergeben aus beiden Abschnitten 32 Stück – ohne die zwei ausdrücklichen Rötelnkopien von Antoine Watteau mitzuzählen; unter Campagnola verzeichnete man 11, unter Tizian 21 Landschaften.

Diesem Bestand von 1775 stehen im Rahmen des vorliegenden Werkverzeichnisses 26 Zeichnungen aus der Sammlung Mariette gegenüber, die sich in 18 Zu- und 8 Abschreibungen aufteilen. Alle Blätter wurden – bis auf eines – gestempelt (überwiegend Lugt 1852, aber auch Lugt 2097); 12 Exemplare befinden sich noch in der charakteristischen Montierung (zur Gänze oder fragmentiert) und verraten auch Mariettes Zuschreibungen in den von ihm gezeichneten Kartuschen unterhalb des Werks: Bei acht Zeichnungen ging Mariette von „*TITIANUS / VECELLI*“ (Kat. Nr. 33, 116, 130, 133, 134, 206, 250 u. Kat. Nr. X-140)<sup>1296</sup> als Ausführenden aus und nur bei zwei Exemplaren nannte er „*DOMINICUS / CAMPAGNOLA*“ (Kat. Nr. 145, 240). Hinzu kommen noch zwei hochformatige Landschaften, die Mariette für Werke von „*JOSEPH PORTA / SALVIATI ALUMNUS*“ hielt und die auch in Basans Katalog auf diese Weise verzeichnet wurden (Kat. Nr. X-127, X-128).<sup>1297</sup> Als eigenhändige Werke Campagnolas galten für Mariette zweifellos auch die 4 signierten Landschaften, die er allesamt besaß.

---

<sup>1293</sup> Ebenda, S. 39-40. – Zu Mariettes Montierung und seiner Methode der Präsentation siehe das umfassende Kapitel *The Collector's Cut* bei: Smentek 2014, S. 139-189.

<sup>1294</sup> Siehe beispielsweise eine Zeichnung von Annibale Carracci aus der Sammlung Mariettes mit originaler Montierung, die auf Mignard und Crozat zurückgeht (siehe Kartusche) und am 23.01.2008 als Los 52 bei Sotheby's New York versteigert wurde:

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.52.html/2008/the-jeffrey-e-horvitz-collection-of-italian-drawings-n08408> ;

oder eine Landschaftsdarstellung von Annibale Carracci, die sich in der Sammlung Paul Oppé befand und am 05.07.2016 als Los 56 bei Sotheby's London versteigert wurde:

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.56.html/2016/old-master-british-drawings-116040>

<sup>1295</sup> Basan 1775, S. 44 u. S. 120-121.

<sup>1296</sup> Als Varianten schrieb Mariette in die Kartuschen meist „*TITIANUS*“ oder in einem Fall „*AD EXEMPLAR / TITIANI / EXEMPLUM*“.

<sup>1297</sup> Basan 1775, S. 95, Nr. 612.

Beim Versuch, die heute erhaltenen Blätter dem Auktionskatalog von 1775 zuzuordnen, stellt man zunächst fest, dass Saint-Aubin keine Skizzen am Rand der Campagnola-Lose hinterlassen hat; sie waren offenbar nicht prominent genug. Somit müssen die spärlichen Werkangaben genügen: Im Los 256 mit fünf Landschaften („*Cinq moyens Sujets, mêlés de Paysages (...)*“) befand sich sehr wahrscheinlich die signierte Darstellung mit dem fischenden Jungen („*(...) un homme qui pêche à la ligne*“), die heute im Besitz der National Gallery of Art in Washington ist (Kat. Nr. 22); die übrigen drei signierten Blätter (Kat. Nr. 6, 21, 23) dürften sich ebenfalls in diesem Quintett befunden haben, jedoch fehlen Hinweise auf ikonographische Details. Darüber hinaus war nicht einmal die eigenhändige Signatur des Künstlers auf den vier Werken eine ausdrückliche Erwähnung wert. Ob das fünfte Blatt in Los 256 aus Gründen einer einheitlichen Gruppe vielleicht ebenfalls signiert war, bleibt Spekulation.

In der Losnummer 257 mit „*Quatre Paysages, de forme plus grande, en travers, orné de figures (...)*“ lässt sich „*une Foire de Village*“ mit dem „Dorffest“ aus einer Amsterdamer Privatsammlung identifizieren (Kat. Nr. 175). Das letzte Los mit der Nummer 258 enthielt „*Deux Paysages montagneux, mêlés de Fabriques, faits librement*“, also ein Paar bergige Landschaften mit Gebäuden, die frei ausgeführt waren; hier schließt allein die Betonung des freien Strichbilds aus, die beiden einzigen Werke mit Campagnola-Kartusche (Kat. Nr. 145, 240)<sup>1298</sup> – also zwei weitere Übereinstimmungen mit Mariettes Zuschreibungen – in Losnummer 258 zu vermuten. Sie dürften stattdessen neben dem „Dorffest“ zum vorher angeführten Quartett gehört haben, wobei das „größere Format“ wohl in erster Linie dem Vergleich mit den Werken von Los 256 diene. Denn beide Zeichnungen aus dem Louvre (227 x 382 mm, Kat. Nr. 145) und dem Städel Museum (184 x 279 mm, Kat. Nr. 240) weisen eher durchschnittliche Maße auf. Der Abschnitt zu Campagnola lässt sich somit nicht vollständig rekonstruieren.

Bei den Losnummern zu Tizian ist die Zuordnung noch weitaus schwieriger. Die erste genannte Landschaft (Los 777) bleibt mit dem Hinweis auf den Nachstich von Cornelis Cort noch leicht als Darstellung mit Roger und Angelika aus dem „Orlando Furioso“ erkennbar, die heute das Musée Bonnat in Bayonne aufbewahrt (Inv. Nr. 652; vgl. Kat. Nr. X-29). Außerdem skizzierte Saint-Aubin die Komposition gut erkennbar *en miniature* an den Rand der Katalogseite. Die nächste Losnummer (778) nennt hingegen nur „*Cinq beaux Paysages en travers (...) d'une grande maniere & savante; ils sont ornés de diverses Figures.*“; hier lässt sich keine brauchbare Zuordnung vornehmen.

Für die Losnummer 779 hinterließ Saint-Aubin immerhin die Skizze einer Komposition, die sich mit den „Knienden Knaben“ aus der Albertina verbinden lässt (Kat. Nr. 20). Dieses Blatt zählte zu den „*Cinq autre plus petits*“ in dieser Position, bei der noch zwei Rötelpkopien von Antoine Watteau („*deux des mêmes, copies à la sanguine, par Ant. Watteau, avec beaucoup d'esprit*“) aus

<sup>1298</sup> Die originale Montierung der Ruinenlandschaft aus dem Louvre (Kat. Nr. 145) lässt sich in der Online Datenbank des Louvre betrachten:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/6/7079-Paysage-avec-des-ruines-et-un-village-au-pied-dune-montagne-max>

Bei der Landschaft aus dem Städelmuseum (Kat. Nr. 240) ist zwar Mariettes Montierung nur noch fragmentiert vorhanden, zeigt allerdings eine Hälfte der Kartusche mit dem Namenszug „DOMINICUS...“.

dem Besitz von Mariette angefügt wurden – eine davon gibt das Albertina-Blatt wieder und ist heute im Louvre (Kat. Nr. 20a). Die zweite Kopie Watteaus lässt sich mit den vorliegenden Angaben leider nicht bestimmen. Zu den restlichen Blättern der fünf kleineren Formate gehörten vielleicht noch drei Landschaften, die mit einer Tizian-Kartusche montiert wurden (Kat. Nr. 33, 116, 130) und nicht die Durchschnittsmaße besitzen.

Bei der Losnummer 780 mit „*Sept autres (...) dont deux sont en hauteur*“ notierte Saint-Aubin mit winziger Schrift „*dela mano de divo titiano*“, die sich in Verbindung mit der Hochformatangabe auf die skizzenhafte und mit „*di man del divin Titiano*“ bezeichnete Landschaft in Chantilly beziehen lässt (Kat. Nr. X-27). Die übrigen sechs Blätter können mangels Details nicht bestimmt werden.

Für das letzte relevante Los mit der Nummer 782 mit „*Trois grands Paysages en travers, mêlés de ruines & montagnes, & ornés de figures*“ skizzierte Saint-Aubin zwar eine der drei Darstellungen; diese Abbildung lässt sich jedoch nicht erfolgreich mit dem bekannten Material abgleichen. Als „größere“ Querformate mit einer Tizian-Kartusche kommen heute lediglich vier Werke in Frage (Kat. Nr. 133, 134, 206, 250); allerdings vermisst man unter diesen Exemplaren deutliche Ruinenmotive – höchstens die „Weite Flusslandschaft mit rastendem Krieger“ kennzeichnet entfernt „*ruines & montagnes*“ (Kat. Nr. 134).

Innerhalb der Campagnola-Abschreibung sei noch auf die beiden hochformatigen Landschaften verwiesen, die Mariette als Werke Giuseppe Portas einordnete (Kat. Nr. X-127, X-128). Sie befanden sich im Los 612 („*Deux Paysages en hauteur; deux autres (...) en travers*“). Eines der zwei querformatigen Blätter könnte vielleicht eine Darstellung aus der Courtauld Gallery in London sein (Kat. Nr. X-73), die Mariettes Marke zeigt und traditionell Porta zugeschrieben wird.<sup>1299</sup>

Zu den Provenienzen sei noch angemerkt, dass sich von den insgesamt 26 katalogisierten Werken der Zu- und Abschreibungen im vorliegenden Werkverzeichnis 10 Blätter im Louvre befinden und 7 Blätter auf Crozats Sammlung zurückgehen; davon sind drei Fälle aber nicht gänzlich sicher (Kat. Nr. 20, 134, 175).

Insgesamt bringt der Zuordnungsversuch der heute erhaltenen Blätter zum versteigerten Besitz Mariettes nur gemischten Erfolg. Obwohl einige originale Montierungen mit den Kartuschen vorhanden sind, fallen die Angaben im Katalog Basans oft zu dürftig aus, um mit Sicherheit einzelne Landschaften identifizieren zu können. Aus heutiger Sicht halten sich im vorliegenden Werkverzeichnis Mariettes Tizian- und Campagnola-Zuschreibungen die Waage; bei den verbleibenden Campagnola-Blättern, die zu seiner Sammlung gehörten (Kat. Nr. 10, 105, 140 u. Kat. Nr. X-8, X-25, X-175), bleibt die ursprüngliche Einordnung unklar – vermutlich galten sie mehrheitlich als Werke Tizians. Somit darf man gespannt sein, was das laufende Projekt unter der Leitung von Pierre Rosenberg für Ergebnisse zu Tage fördern wird. Möglicherweise lässt sich damit noch mehr Licht in diese Abschnitte der Versteigerung von 1775 bringen.

---

<sup>1299</sup> Die Zeichnung aus der Courtauld Gallery wurde von der Montierung getrennt. Diese trug allerdings nie eine Kartusche, die Aufschluss über die ursprüngliche Zuschreibung hätte geben können.

**Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart,  
Comte de Saint-Morys (1743-1795)**

**Kat. Nr.** 37, 52, 55, 86, 98, 125, 143, 144, 145, 161, 165, 224, 231, 232, 242 (und gleichlautende Abb. Nr.).  
**Kat. Nr. X-**127, X-128, X-134, X-137, X-138, X-140, X-142, X-151 (und gleichlautende Abb. Nr.).

**Literatur:** Arquié-Bruley – Labbé – Bicart-Sée 1987. – Labbé 1996, S. 568. – Bicart-Sée 2007, S. 103-105.

Charles Paul de Bourgevin Vialart wurde am 11. Juli 1743 in Paris geboren; er war Musketier zwischen 1761 und 1769, danach parlamentarischer Berater (Abb. 370) und Superintendent der „*armée royale des émigrés*“. Gleichzeitig war der Comte de Saint-Morys Amateur im Bereich von Zeichnung und Druckgraphik und heiratete 1769 Éléonore Élisabeth de Beauterne de Jauville. Ihr Vermögen ermöglichte es ihm, seiner Leidenschaft nachzugehen und zwischen 1779 und 1789 eine enorme Zahl an Werken zu erwerben: in erster Linie Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphiken, die in seinem Pariser Haus und in seinem Landsitz, dem Château d'Hondainville aufbewahrt wurden, wo er auch als Erster in der Region von Mouy 1784 den Kartoffelanbau einführte.

Im Zuge der Französischen Revolution musste Saint-Morys 1790 nach London flüchten und konnte nur wenige Stücke mitnehmen. Seine Frau blieb im Schloss zurück, um den Großteil seiner Sammlung zu „beschützen“, der in einer Mauer versteckt war. Nachdem die Familie denunziert worden war, entdeckte man auch den Schatz. Die Bestände wurden 1793 beschlagnahmt und nach Paris gebracht. Auf diese Weise wurden dem Musée National (dem späteren Musée du Louvre) circa 13.000 Zeichnungen einverleibt, die damals mehr als ein Drittel der Bestände des *Cabinet des Dessins* ausmachten.<sup>1300</sup>

Saint-Morys Sammlung gehört zu den größten – neben der von Crozat und Mariette – die im Frankreich des 18. Jahrhunderts entstanden. Heute sind diese Bestände nicht nur wegen ihres Umfangs sondern auch wegen ihrer Qualität exzeptionell. Mehr als die Hälfte der Sammlung besteht aus Werken italienischer Künstler, den Rest bilden zu ungefähr gleichen Teilen Franzosen und Künstler aus Gebieten nördlich der Alpen; nur ganz wenige Blätter stammten aus dem spanischen, portugiesischen und englischen Bereich. Allerdings gelangten nicht alle Zeichnungen auf diesem Weg in den Louvre. Bereits 1785 verkaufte der Comte einen Teil der Blätter, erwarb aber ebenso neue Werke während seiner Zeit im Exil. Als Amateurzeichner fertigte er von einer Sammlungsauswahl selbst Reproduktionen an; diese Radierungen entstanden zwischen 1780 und 1789 und in den Jahren 1792 bis 1794.<sup>1301</sup> Saint-Morys starb mit

---

<sup>1300</sup> Zur Biographie siehe: Labbé 1996, S. 568. – Bicart-Sée 2007, S. 103-105. – sowie den Eintrag von 2010 zum Sammler in der Online Datenbank der Fondation Custodia:

<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/11128>

<sup>1301</sup> Bicart-Sée 2007, S. 103, Abb. 2. – Die im Aufsatz abgebildete Zeichnung von Saint-Morys ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/210118-Paysage-par-une-nuit-de-pleine-lune-avec-trois-figures-max> ;

Die von Saint-Morys selbst ausgeführten Stiche entstanden in zwei Serien; die erste Reihe mit dem Titel „*Choix de Dessins*“ besteht aus 121 Tafeln und wurde in den Jahren 1780-89 ausgeführt. Nur fünf Exemplare wurden gedruckt bevor man die Kupferplatten einschmolz.

52 Jahren am 15. August 1795 als *intendant général* auf der Île-d'Houat beim Feldzug von Quiberon (Bretagne), dem gescheiterten Versuch einer Gegenrevolution durch ein Emigrantenheer, das mit englischen Schiffen an der französischen Küste landete.

Aus der Ehe mit Éléonore Élisabeth de Beauterne de Jauville, die am 3. Dezember 1794 geschieden wurde, ging der einzige Sohn, Charles-Etienne de Bourgevin Vialart hervor, der bei einem Duell 1817 starb.

Der Comte de Saint-Morys versah seine gesammelten Zeichnungen mit keiner Marke; auch eine spezifische Präsentation dürfte für ihn nicht von großem Interesse gewesen sein. Meistens hinterließ er unterhalb des Blattes auf der Montierung eine Bezeichnung mit Feder in Tinte. Diese bestand auf der linken Seite aus dem Namen des Künstlers und auf der rechten aus einer Nennung der jeweiligen Schule. Auf dem Verso des Kartons befand sich zudem noch Saint-Morys' Beschreibung des Sujets und der Technik.<sup>1302</sup> Diese ging häufig bei Verlust der originalen Montierung verloren.

Zur Sammlung des Comte gehörten fünf der größten Landschaftsdarstellungen, die heute Campagnola zugeordnet werden, damals aber als Werke Tizian galten (Kat. Nr. 143, 144, 231, 232, 242). Anhand der erwähnten Bezeichnungen wird deutlich, dass sich der Amateur durchaus in der Zuschreibung zwischen Tizian und Campagnola versuchte. Dabei wies er dem großen Meister zwar einerseits die stattlichen Überschaullandschaften zu (Kat. Nr. 231, 232), andererseits entschied er sich auch explizit für Campagnola-Zuschreibungen (Kat. Nr. 165, X-134, X-138). Darüber hinaus erwarb Saint-Morys einige Blätter aus der Sammlung Mariette, deren gezeichnete Kartusche auf der Montierung er links und rechts mit schwarzer Feder ergänzte. Offenbar schloss Saint-Morys sich der Zuordnung seines Vorgängers an und ergänzte lediglich „*Ecole Venitienne*“ (Kat. Nr. X-127, X-140); in einem Fall erscheint allerdings zu Mariettes Campagnola-Zuordnung die „fehlerhafte“ Ergänzung „*Ecole Lombarde*“ – was immer das bedeuten mag (Kat. Nr. 145).

### ***John Skippe (1741-1812)***

**Kat. Nr. 15, 38, 152, 173** (und gleichlautende Abb. Nr.).

**Kat. Nr. X-1, X-78** (und gleichlautende Abb. Nr.)

**Literatur:** Aukt. Kat. Christie's 1958, S. 3-6. – Fleming-Williams 1965, S. 268-275. – Borean 2014, S. 73-85.

John Skippe<sup>1303</sup> wurde am 7. Juli 1741 in Ledbury (Herefordshire) geboren und war ein englischer Künstler-Amateur, der ab 1767 Frankreich, Italien und später auch die Schweiz

---

Die zweite Serie hatte den Titel „*Disegni originali d'eccellenti pittori*“ und war mit 173 Tafeln (auf 93 Blättern) größer angelegt. Sie wurde um 1793/95 in zwei Teilen in London veröffentlicht. – Exemplare von den Radierungen des Comte des Saint-Morys sind in der Online Datenbank des British Museum vorhanden:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx?searchText=Saint-Morys](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=Saint-Morys)

<sup>1302</sup> Bicart-Sée 2007, S. 105, Abb. 3, 4. – Siehe außerdem den bereits erwähnten Link zur Online Datenbank der Fondation Custodia.

<sup>1303</sup> Zu John Skippe ließ sich kein Portrait finden.

bereiste; seine Ausbildung vertiefte er vor allem 1772/1773 in Venedig und Padua, wo er Mantegnas Fresken in der Chiesa degli Eremitani kopierte.<sup>1304</sup> Eine letzte große mehrmonatige Reise führte ihn bis in den Nahen Osten (Zypern, Ägypten, Syrien) bevor er schließlich 1777 nach England zurückkehrte.<sup>1305</sup> Als Amateur widmete er sich ab 1770 der Technik des Chiaroscuro-Holzschnitts nach dem Vorbild von Ugo da Carpi, Antonio da Trento oder Antonio Maria Zanetti. Zwei Gruppen dieser Druckgraphiken wurden 1782/1783 verlegt.<sup>1306</sup> Seinen künstlerischen Erfolg begründeten aber vor allem die Skizzen und Aquarelle seiner Tour in die Levante und seine Spezialisierung auf ideale und topographische Landschaften.<sup>1307</sup>

Seine Altmeisterzeichnungen erwarb Skippe vor allem während seiner Reisen und Aufenthalte in verschiedenen Städten, teilweise auch nach seiner Rückkehr nach England. Demnach entstand seine Sammlung von rund 750 Blättern in der Zeit von 1773 bis 1782. Nachdem der Schwerpunkt auf italienischen, insbesondere venezianischen Blättern liegt, vermutet man, dass Skippe diese *en bloc* in Venedig, möglicherweise in einem Kloster erwarb. Allerdings fanden sich auch Blätter in seinen Beständen, die früher in englischem Besitz waren. Bemerkenswert ist, dass sich Skippe auch für die oberitalienische Kunstlandschaft des 15. Jahrhunderts interessierte. Gegen 1799 dürfte er begonnen haben, seine Sammlung zu ordnen und die Blätter zu montieren; dafür verwendete er zudem zwei verschiedene Sammlermarken (Lugt 1529a u. b).<sup>1308</sup> Eigenhändige Bezeichnungen in Graphit auf der Montierung deuten auf ein größer angelegtes Ordnungssystem hin.<sup>1309</sup> Zusätzlich reproduzierte Skippe circa 40 Zeichnungen seiner Sammlung in der Chiaroscuro-Holzschnitt-Technik und plante eine illustrierte

<sup>1304</sup> Ein Album mit 32 lavierten Zeichnungen von John Skippe nach Giotto und Mantegna, das während seines Aufenthalts in Padua 1773 entstand, bewahrt das British Museum in London:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=729373&partId=1&searchText=Skippe+Eremitani&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=729373&partId=1&searchText=Skippe+Eremitani&page=1)

<sup>1305</sup> Zur Biographie siehe: Aukt. Kat. Christie's 1958, S. 3-5. – Powers 1996, S. 819. – sowie der Eintrag in der Online Datenbank der Fondation Custodia:

<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/7870>

und:

L. H. Cust, 'Skippe, John (1741–1812)', rev. Chloe Johnson, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004; online edn, May 2011 [http://www.oxforddnb.com.uaccess.univie.ac.at/view/article/25692, accessed 27 May 2017]

<sup>1306</sup> Die größten Werkbestände von Clairobscur-Holzschnitten besitzen heute das British Museum und das Victoria and Albert Museum; eine kleinere Reihe befindet sich beispielsweise in den Harvard Art Museums:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx?searchText=John+Skippe&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=John+Skippe&page=1) ;

[http://collections.vam.ac.uk/search/?offset=0&limit=15&narrow=&extrasearch=&q=John+Skippe&commit=Search&quality=0&objectnamesearch=&placesearch=&after=&after-adbc=AD&before=&before-adbc=AD&namesearch=&materialsearch=&mnsearch=&locationsearch=&listing\\_type=imagetext](http://collections.vam.ac.uk/search/?offset=0&limit=15&narrow=&extrasearch=&q=John+Skippe&commit=Search&quality=0&objectnamesearch=&placesearch=&after=&after-adbc=AD&before=&before-adbc=AD&namesearch=&materialsearch=&mnsearch=&locationsearch=&listing_type=imagetext) ;

<http://www.harvardartmuseums.org/collections?q=John+Skippe> ;

In jüngster Zeit tauchte eine Folge von 26 der seltenen und teilweise datierten Exemplare – einige nicht bei Nagler verzeichnet – im Auktionshandel auf, die von musealem Rang war: Auktionskatalog Galerie Gerda Bassenge, Berlin, *Druckgraphik des 15.-19. Jahrhunderts*, Auktion 109, S. 193-194, Nr. 5321, m. Farbab.

<sup>1307</sup> Zwei Beispiele für Skippes Aquarelle sind in der Online Datenbank der Tate Gallery in London zugänglich: <http://www.tate.org.uk/search?q=John+Skippe> ; siehe außerdem: Fleming-Williams 1965, S. 270, Abb. 1, Tafel 25, 26, 27.

<sup>1308</sup> Zu den beiden Marken siehe den bereits oben erwähnten Link zur Fondation Custodia.

<sup>1309</sup> Aukt. Kat. Christie's 1958, S. 4-6.

Kunstgeschichte in Form von 2 Bänden, die schlicht mit *Disegni* betitelt wurde und unvollendet blieb.<sup>1310</sup> Der englische Amateur und Holzschneider starb unverheiratet am 14. Oktober 1812.

Die Sammlung Skippe blieb bis ins 20. Jahrhundert im Kreis seiner Erben nahezu vollständig erhalten. Zwischen 1905 und 1907 wurden erstmals einzelne Zeichnungen in den Konvoluten der „Vasari Society“ publiziert und größere Bestände in den 1930er Jahren mehrmals ausgestellt. Arthur E. Popham erstellte 1939 ein Katalogmanuskript der Sammlung, die schließlich 1958 mit 342 Losnummern bei Christie's versteigert wurde. Davon fielen 266 Positionen auf die Zeichnungen italienischer Künstler des 15. bis 18. Jahrhunderts; die verbleibenden Lose umfassten verhältnismäßig wenige holländische, flämische, deutsche, englischen, französische und spanische Blätter.

Pophams Einschätzung zu Skippe als Sammler und Connoisseur fiel in der Einleitung zum Katalog zwiespältig aus. Einerseits sprach er ihm das kritische Auge ab: „*He did not seem able to distinguish between a copy and an original, (...)*“ oder „*His ascriptions, however fantastic, (...)*“; andererseits verwies er darauf, mit welchem Geschick Skippe seine Bestände aufgebaut hatte: „*But whatever Skippe's deficiencies as a connoisseur there can be no doubt that he was favoured by luck in his acquisitions, at any rate by modern standards.*“<sup>1311</sup>

Im Rahmen der außergewöhnlichen Auktion von 1958 wurden insgesamt 21 Blätter als Werke Campagnolas erfasst, die sich in 11 Landschafts- und 10 Figurendarstellungen aufteilten.<sup>1312</sup> Bis auf wenige Ausnahmen war man bei der Werkgruppe von der Eigenhändigkeit überzeugt. Die Campagnola-Zuschreibungen gingen teilweise auf Skippes *Disegni* (Bd. II) zurück, wo sie bereits eine Nummerierung erhalten hatten. Die Zuordnungen spiegeln gleichzeitig auch das Renommee von Tizian als Landschaftsmaler wider.

Von diesen Landschaftsblättern befinden sich heute zwei als überzeugende Werke Campagnolas in internationalen Museen (Kat. Nr. 15, 152) – eines davon geht zurück auf die Sammlung Lely. Zwei weitere Blätter ließen sich mittels fotografischer Abbildungen ebenfalls als eigenhändig bestimmen, ohne jedoch die aktuellen Aufbewahrungsorte feststellen zu können (Kat. Nr. 38, 173). Von den verbleibenden sieben Blättern sind drei abzuschreiben (Kat. Nr. X-1, X-78, X-90), die übrigen vier lassen sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht auffinden. Unter den 10 Figurenzeichnungen der Auktion befand sich außerdem ein Blatt, das mittlerweile Stefano dall'Arzere zuzuschreiben ist (Abb. 187), sowie eine Darstellung aus Campagnolas apokalyptischer Serie nach den Fresken von Giusto de Menabuoi im Baptisterium von Padua (Abb. 127).<sup>1313</sup>

<sup>1310</sup> Popham bezog sich auf die beiden *Disegni*-Bände in den Losbeschreibungen des Auktionskatalogs und merkte dazu in der Einleitung an: „*His ambitious attempt to prepare a sort of illustrated history of art in the two volumes of „Disegni“ already referred to is almost grotesque in its naiveté. (...) He did not obviously get very far with this project and a large proportion of the drawings in the two albums are left without any attribution at all.*“ – „*The two albums (...), which have been broken up, were lettered on the back „DISEGNI I“ and „DISEGNI II“.*“ – Aukt. Kat. Christie's 1958, S. 5, 6.

<sup>1311</sup> Ebenda, S. 5, 6.

<sup>1312</sup> Ebenda, S. 38-46, Nr. 47-57, Tafel 7 u. 8.

<sup>1313</sup> In dieser Gruppe liegen für insgesamt 7 Blätter Abbildungen vor, die eine stilistische Bestimmung ermöglichen würden; dazu gehören folgende Losnummern: Nr. 48 (A), (B); 49 (A), (B); 55 (A), (B); 56 (A). Die verbleibenden 3 Figurenzeichnungen dürften bis heute nicht mehr in Auktionen aufgetaucht sein.

Die Einzelporträts wichtiger Sammler ließen sich durchaus noch erweitern – in diesen Fällen müssen allerdings die Kurzinformationen zu Beginn der jeweiligen Katalognummer im Werkverzeichnis genügen.

Blickt man allerdings von dieser Stelle auf die vorgestellten Sammlungen zurück, so fällt auf, wie stark sich deren Inhalte und Profile vom 16. bis zum 18. Jahrhundert geändert haben: Hatte Gabriele Vendramin – noch ganz im Sinne des Renaissance-Gelehrten antike Exponate, kuriose Naturalien und Zeitgenössisches in Form von Gemälden und Zeichnungen besessen, so verlagerte sich der Schwerpunkt im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts auf Gemälde und Graphik. Die Nutzung als Anschauungsmaterial und Diskussionsgrundlage für Künstler und interessierte Amateure stand vermehrt im Zentrum des Interesses.

Die Intention des Sammelns behielt aber durchaus ihre Vielfalt: Auf der einen Seite der wissende, wissenschaftlich interessierte Connoisseur, dem es um kunsthistorische Belange und Zuschreibungsfragen ging, auf der anderen der Finanzmann, der Vollständigkeit durch Masse anstrebte und mit der geschlossenen Erhaltung seiner Erwerbungen seine persönliche *Memoria* gesichert wissen wollte.

Alle hier vorgestellten Sammlungen wurden zerstreut oder nur zum Teil in andere Bestände übernommen. Mit dem neu erwachten Interesse an deren ehemaliger Zusammensetzung wird immer häufiger der Versuch ihrer Rekonstruktion unternommen. Gelingt er, wird das Material gewiss eine Fülle neuer Erkenntnisse zutage fördern.

## **Resümee**

Lässt man die wichtigsten Erkenntnisse nochmals Revue passieren, so können sie unter dem Motto „*erfinden, bewahren und erneuern*“ zusammengefasst werden. Darunter ist letzten Endes die gesamte europäische Landschaftszeichnung zu subsummieren, an deren Entwicklung Campagnola einen größeren Anteil hatte, als bisher angenommen.

Bildideen, die ehemals dem Schmelztiegel der Giorgione- und Tizianlandschaften entstammten, wurden zum Erfolgsrezept der neuzeitlichen Landschaftszeichnung schlechthin. Campagnola schloss sich in seinem Frühwerk dieser fokussierten, auf wenige konkrete Bildelemente beschränkten Gestaltungsweise an. Die Nahsichtigkeit von Natur und Figur bestimmte die Zeichnungen.

Die wichtigste Innovation, die letztlich zu Campagnolas erfolgreichen großformatigen Zeichnungen führte, war die Einführung der Überschaulandschaft. Joachim Patinir kann wohl als ihr Erfinder gelten, Jan van Scorel und Lambert Sustris brachten den neuen Bildtypus nach Italien. Eine vergleichbare Form des Naturalismus hatte es dort bis zu diesem Zeitpunkt nicht gegeben. Die Bedeutung der niederländischen Landschaft kann daher für die italienische Entwicklung gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Ab den 1530er Jahren sind die Reflexe in Campagnolas Werken überdeutlich und prägen seinen persönlichen Stil. Auch für die Genreszenen im Mittel- oder im Vordergrund findet er seine persönliche Erzählweise. Diese zu Recht faszinierenden Blätter gehören zu den innovativsten Leistungen der Landschaftszeichnung des 16. Jahrhunderts.

Aus dem zweitrangigen Künstler im „Schatten Tizians“ wurde somit ein Ideengeber und Typen-Bildner, der vor allem *nach* seinem Leben die neuzeitliche Landschaftszeichnung nachhaltig prägte. Den Schatten Tizians wurde Campagnola allerdings nie ganz los. Er garantierte ihm – aufgrund der vermeintlichen Autorschaft – die Aufmerksamkeit der nachfolgenden Generationen von Künstlern und Sammlern.

Ohne Campagnolas Landschaften wäre die Kunstgeschichte um eine ganze Gattung ärmer, weil die Tradierung, die unmittelbar mit ihm einsetzt, sonst nicht in dieser Form hätte stattfinden können. Es kann sogar behauptet werden, dass die neuzeitliche Landschaftsdarstellung ohne Campagnola in weiten Bereichen anders ausgesehen hätte, als man sie heute kennt: Ohne ihn hätte es keine Rezeption seiner Bildmotive und auch keine Nachstichtradition im 17. und 18. Jahrhundert geben können.

In diesem Bereich gehen die Phänomene des Bewahrens und Erneuens Hand in Hand: Aufgrund der zahlreichen Kopiertätigkeit und der Begeisterung für Landschaftszeichnungen bei den Sammlern entstand der Wusch nach Sammelpublikationen in Form druckgraphischer Mappenwerke, die zumindest einen Teil der Blätter reproduzierten und zur weiteren

künstlerischen Nutzung zur Verfügung stellten: auf diese Weise entstand die 24-teilige Serie des Verlegers Herman de Neyt, der „Recueil Jabach“ und das Konvolut an Nachstichen des Comte de Caylus nach den Blättern des *Cabinet du Roi*. Sie alle halfen mit, Campagnolas Landschaftsgestaltung über Jahrhunderte zu tradieren und in Erinnerung zu behalten. Auf diese Weise ist in der Rezeption auch eine Form der Erneuerung zu sehen, wenn beispielsweise Mariette berichtet, dass Watteau angeblich alle Landschaftszeichnungen Campagnolas (und vermeintlich Tizians) aus der Sammlung Crozat kopiert hätte, um sie danach ausschnitthaft in die Landschaftshintergründe seiner Gemälde zu integrieren.

Lag der Ausgangspunkt dieser Arbeit ursprünglich ausschließlich bei Domenico Campagnola, so taten sich im Laufe der jahrelangen Forschung Bereiche auf, die schlussendlich nicht nur die venezianische Landschaftszeichnung des 16. Jahrhunderts sondern auch deren gesamt-europäische Nachfolge bis ins 18. Jahrhundert – und vor allem auch deren Urheber und Besitzer – mit einbezogen. Auf diese Weise ergab sich in zweifacher Hinsicht ein überaus komplexes Netzwerk: Zum einen bezüglich des zeichnerischen Œuvres und zum anderen bezüglich der unzähligen Beziehungen zwischen Original, Rezipient und Sammler.

---

## **Anhang**



## ***Das radierte Landschaftskonvolut (ca. 1630/1642) von Herman de Neyt***

Die Landschaftsserie besteht aus 24 Radierungen ohne speziell angefertigtes Titelblatt; die wichtigsten technischen Details der einzelnen Stiche sind in den ersten drei Spalten verzeichnet; in der Rubrik „Zeichnung / Reproduktion“ auf der rechten Seite werden die heutigen Standorte aller Blätter aufgelistet, die sich mit der jeweiligen Darstellung verbinden lassen – dazu gehören auch Kopien und Druckgraphiken. So es sich um Werke handelt, die im allgemeinen Text oder im vorliegenden Werkverzeichnis besprochen werden, erhalten sie entweder einen Verweis auf die entsprechende Katalog- oder Abbildungsnummer.

\* Deutsche Übersetzung: Dr. Andreas Gamerith (Bibliothekar und Archivar in Stift Zwettl, Niederösterreich)

<b>Bezeichnung</b>	<b>Maße</b>	<b>Lateinische Bildunterschrift / Übersetzung*</b>	<b>Zeichnung / Reproduktion</b>
<i>H. de Neyt excudit</i>  1	245 x 370 mm  <b>Abb. 281</b>	<i>Fit senio natura minor, radice sed ipsa / Vis heret generare potens qua ramulus exit.</i>  Es nimmt durch das Alter die Natur ab, doch besitzt sie die Kraft, aus der das Zweiglein hervorgeht.	<b>Kat. Nr. 184</b> Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058, (230 x 374 mm)  <b>Kat. Nr. 184a u. Kat. Nr. X-94</b> London, Alfred Brod Gallery, 28.01.–20.02.1965, Nr. 19, (235 x 365 mm)  <b>Neu zugeordnet</b>
<i>Tutianus invenit</i>  2	238 x 379 mm  <b>Abb. 282</b>	<i>Sat sibi Philosophus comes est et intentus Olympo / Multa Dei artificis speculans miracula dextre.</i>  Es genügt sich der Philosoph als Begleiter und er [ist des Olymps eingedenk] sinnt nach über die Götter / die vielen Wunder der Rechten des Schöpfergottes betrachtend.	Keine Zeichnung bekannt
3	254 x 374 mm  <b>Abb. 283</b>	<i>A mundo procul umbrosi sub stramine tecti / Optimus, ut vigeat locus est, meditatio [wohl meditationi] Sylva.</i>  Der Welt entfernt, unter dem schattigen Dach aus Stroh, ist der beste Ort für die Meditation, wo der Wald grünt.	<b>Kat. Nr. 155</b> Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 759 (911), (275 x 349 mm)

4	260 x 384 mm <b>Abb. 284</b>	<i>Ex vacuo virtute venit nunquam emula virtus, / Ut neque de trunco ramus, cui deficit humor.</i>  Aus dem Nichts kommt niemals die der Tugend nacheifernde Tugend / wie nicht aus dem dünnen Stamm der Zweig, dem es an Saft mangelt.	Keine Zeichnung bekannt
5	252 x 383 mm <b>Abb. 285</b>	<i>Cum preit, et sequitur coniux [coniunx] operandum maritum. Fitres [fit res] ampla domi cursim, et ditescit uterque.</i>  Wenn bei der Arbeit der Mann vorangeht, folgt auch seine Frau. So macht man, dass das Haus bald ansehnlich wird und ein jeder wird reich.	<b>Kat. Nr. 174</b> Northampton, Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3, (254 x 399 mm)
6	251 x 378 mm <b>Abb. 286, 306</b>	<i>Non melius pascuntur oves quam adstante magistro / Ut vetus est dictum, vulgi quod in ore vagatur. Oculus Domini pascit equum.</i>  Die Schafe können nicht besser weiden, als wenn ihr Hirt dabeisteht / wie ein altes Sprichwort sagt, das in aller Munde ist: Das Auge des Herrn nährt das Pferd.	Keine Zeichnung bekannt
7	257 x 375 mm <b>Abb. 287</b>	<i>Sus pecus indomitum socias ubi pascere glandes / Cernit eo, invise rapitur spe protinus esce.</i>  Wenn das wilde Schwein die Schweineherde gemeinsam Eicheln fressen sieht, wird es neidvoll erfasst von der Hoffnung auf rasches Fressen.	<b>Kat Nr. 189</b> New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1993.73, (232 x 379 mm)
8	257 x 384 mm <b>Abb. 288</b>	<i>Anachorite animum mundana negotia turbant. / Hinc repetit, subito unde venit, tuguri invia tecta.</i>  Es verwirren die Tätigkeiten der Welt dem Mönch den Sinn. / Von hier kehrt er sogleich zurück, woher er gekommen ist, zur unwirtlichen Behausung seiner Hütte.	<b>Kat. Nr. 146</b> Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16059, (245 x 381 mm)  <b>Neu zugeordnet</b>

9	250 x 378 mm <b>Abb. 289</b>	<i>Prospexit pecori cum custos, otia captat: / sic prius invigila, dormi cum pinguis in arvo es.</i>  Es hat der Wächter über seine Herde gewacht, [jetzt] ist er müßig: so sei zuallererst nicht wachsam, schlafe, wenn Du Dich auf einem Gebiet erschöpft hast.	<b>Kat. Nr. 204</b> Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 9590, (238 x 391 mm)  <b>Neu zugeordnet</b>
10	250 x 373 mm <b>Abb. 290</b>	<i>Semper amat tenebras quisquis bene fidus amanti, / Bruta immo horrescit, oculis umbrasque carentes.</i>  Es wird stets die Finsternisse lieben ein jeder, der einem Liebenden treu ist: allzu Plumpes erschreckt die Augen, die die Schatten entbehren.	<b>Kat. Nr. X-18</b> Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 4060/1789 (227 x 363 mm)  <b>Neu zugeordnet</b>
11	252 x 381 mm <b>Abb. 291</b>	<i>Ponte licet firmo gradiumur, fuste tenemur: Cur bene: sic dubium vitat prudentia casum.</i>  Wenn wir über eine Brücke gehen, soll uns ein sicheres Geländer halten: warum das gut ist? So vermeidet die Klugheit den zweifelhaften Zufall.	<b>Kat. Nr. 181</b> Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0315, (242 x 387 mm)  <b>Kat. Nr. 181a</b> Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VIII 30, (230 x 405 mm)  <b>Kat. Nr. 181b</b> Bournemouth, Alistair Mathews, Herbst 1971, (251 x 384 mm)  <b>Die Letztgenannte neu zugeordnet</b>
12	256 x 366 mm <b>Abb. 292</b>	<i>Notitiam omnigene qui vult adipiscier [adipiscere] artis, / Prima, ut venator, Aurore ad tempore surgat.</i>  Ein Hinweis für den, der jegliche Art der Kunst erlernen möchte, / zuallererst muss er, wie der Jäger, des Morgens aufstehen.	<b>Kat. Nr. 149</b> Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0312, (240 x 388 mm)  <b>Kat. Nr. 149a u. Kat. Nr. X-151</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 11036, (206 x 351 mm)  <b>Kat. Nr. 149c</b> Recueil Jabach 1754, Radierung, Tafel 13A, (270 x 390 mm)  <b>Die beiden Letztgenannten neu zugeordnet</b>

13	258 x 387 mm <b>Abb. 293</b>	<i>Hac hominum gens nulla licet regione notetur. / Sunt tamen hic, manifesta Dei quae facta loquuntur.</i>  Es steht dem Menschengeschlecht frei, sich an keinem Ort bemerkbar zu machen / Dennoch sind es hier die Anzeichen Gottes, die seine Taten verkünden.	Keine Zeichnung bekannt
14	260 x 380 mm <b>Abb. 294</b>	<i>Scit pecus in pingui requiesere gramine pastor, / cur remanet presens: aliqua est spectare voluptas.</i>  Es weiß der Schäfer, dass die Herde auf fettem Grase weidet, / warum bleibt er anwesend zurück: es ist ihm eine Lust, irgendetwas zu betrachten.	<b>Kat. Nr. 183</b> New York, Sotheby's, 27.01.2016, Nr. 18, (243 x 373 mm)  <b>Kat. Nr. 183a</b> New Haven, Yale University Art Gallery, Inv. Nr. 1961.62.91, (231 x 366 mm)  <b>Kat. Nr. 183c</b> Recueil Jabach 1754, Radierung, Tafel 14A, (286 x 392 mm)  <b>Neu zugeordnet</b>
15	260 x 385 mm <b>Abb. 295</b>	<i>Luget ovem Daphnis sero, incuria culpa est / Hinc sis, quando decet, vigilante [vigilanter] pericula caute.</i>  Es betrauert [der Schäfer] Daphnis sein Schaf zu spät, die Unachtsamkeit trägt die Schuld. Deswegen sei, wenn es notwendig ist, wachsam in der Gefahr [und] vorsichtig.	<b>Kat. Nr. 223</b> Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1954.12.222, (225 x 367 mm)
16	261 x 379 mm <b>Abb. 296</b>	<i>Usus tam vehemens, ut consuetudine Tauri / Mox biiugi preunte, Ducem sine fune sequantur.</i>  So stark ist die Gewohnheit, dass nach Art des Stiers / sobald er unters Joch gegangen ist, er einem Führer ohne Seil folgt.	<b>Kat. Nr. 211</b> Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1631, (227 x 381 mm)  <b>Neu zugeordnet</b>

17	258 x 379 mm <b>Abb. 297</b>	<i>Quando boni a nequam casus patiuntur acerbos, / Quid faciant: sola est medium patientia victis.</i>  Wenn die Guten durch Liederliche schwere Schicksalsschläge erleiden, / was sollen sie tun: das einzige Hilfsmittel für die Unterlegenen ist die Geduld.	Keine Zeichnung bekannt
18	255 x 383 mm <b>Abb. 298</b>	<i>Pastor amat spectatque suum blando ore lyciscam /, Scilicet hic pecoris custos pecorisquus magistri est.</i>  Der Schäfer liebt und betrachtet mit freundlichem Gesicht seinen Hund / er ist freilich sowohl Wächter seiner Herde als auch ihr Meister.	<b>Kat. Nr. 214</b> Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0318, (243 x 388 mm)  <b>Kat. Nr. 214a u. Kat. Nr. X-125</b> Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0319, (278 x 389 mm)  <b>Kat. Nr. 214b u. Kat. Nr. X-35</b> Privatsammlung, Westfalen, Deutschland, ohne Inv. Nr., (236 x 393 mm)
19	256 x 380 mm <b>Abb. 299</b>	<i>Interea quo capra salit, nec stamina pastrix, / Ne pereant gratis pretiose temporis hore.</i>  Während die Geiß herumspringt, spinnt die Schäferin mit der Spindel, / dass nicht umsonst die kostbaren Stunden der Zeit vergehen mögen.	<b>Kat. Nr. 95</b> Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962, (248 x 399 mm)  <b>Kat. Nr. 95a u. Kat. Nr. X-114</b> New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1972.118.243, (255 x 370 mm)  <b>Kat. Nr. 95b</b> New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1972.118.237, (206 x 319 mm)
20	259 x 381 mm <b>Abb. 300</b>	<i>Cum volucris tutum que putat se piscis in unda, Tunc perit, aut capitur; latet abditaa Visque dolusque.</i>  Wie der Vogel sich sicher fühlt, und der Fisch in den Wellen, doch dann zugrunde geht oder gefangen wird; so liegen versteckt Gewalt und List.	<b>Kat. Nr. 150</b> Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 754 (264), (243 x 383 mm)

21	260 x 375 mm <b>Abb. 301</b>	<i>Fractus membra estu, nimio labore / Aequo agro, ac thalamo carpit bene munera somni.</i>  Wie die von der Sommerhitze ermatteten Glieder / gleich so tut Acker und Behausungen die Gabe des Schlafes wohl.	<b>Kat. Nr. 203</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5582, (248 x 384 mm)  <b>Kat. Nr. 203a u. Kat. Nr. X-26</b> Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 15.1986, (235 x 375 mm)  <b>Kat. Nr. 203c</b> Moysse-Jean-Baptiste Fouard?, Radierung, um 1679?, (257 x 374 mm)  <b>Kat. Nr. 203d</b> Comte de Caylus, Radierung, um 1730, Cabinet du Roi (243 x 382 mm)  <b>Die beiden Letztgenannten neu zugeordnet</b>
22	233 x 324 mm <b>Abb. 302</b>	<i>A valle incipiens sensim ut subit ardua montes / Non secus assequitur finem sibi quisque labore.</i>  Wie vom Tale beginnend allmählich ansteigen die steilen Berge / eben so folgt das Ende jeder Mühe.	Keine Zeichnung bekannt
23	230 x 320 mm <b>Abb. 303</b>	<i>Ut teretes morsus hamo piscator ad unco / Sic patiens spera tulerint quam Numina sortem.</i>  Wie der Fischer mit gekrümmtem Haken für den kraftvollen Biss, So hoffe geduldig, auf die von Gott gefügte günstige Gelegenheit.	Keine Zeichnung bekannt
24	261 x 379 mm <b>Abb. 304</b>	<i>Nil magis assiduo valet in re quaque labore / Hoc docet acquirens metam pede eundo viator.</i>  Dass nichts mehr nützt in jeder Sache als fleißige Mühe / das lehrt der Wanderer, der zu Fuß sein Ziel anstrebt.	<b>Kat. Nr. 249</b> Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12, (232 x 378 mm)  <b>Neu zugeordnet</b>

**„RECUEIL / De 283 Estampes Gravées à l'Eau forte par les plus habiles / Peintres du tems, / d'apres / les Dessesins des Grands Maitres, / que possedoit autrefois M. Jabach, / Et qui depuis ont passé / AU CABINET DU ROY / A PARIS / Chez Joullain, Quay de la Megisserie, à la Ville de Rome, 1754.“**

Ausgehend vom Ordnungssystem der Reproduktionsgraphik des „Recueil Jabach“ werden in der zweiten Spalte die auf den Blättern verzeichneten (vermeintlichen) Künstler und in der dritten Spalte die ausführenden Stecher genannt; es handelt sich ausschließlich um die Nachstiche, die Tizian oder Campagnola betreffen. Die vierte und fünfte Spalte zeigt an, ob die jeweilige Louvre-Zeichnung zu Jabachs Verkauf an das *Cabinet du Roi* 1671 gehörte. Unter der Rubrik „Zeichnung“ werden die heutigen Standorte aller Blätter aufgelistet, die sich mit der nachgestochenen Darstellung verbinden lassen – dazu gehören auch Kopien. So es sich um Werke handelt, die im allgemeinen Text oder im vorliegenden Werkverzeichnis besprochen werden, erhalten sie entweder einen Verweis auf die entsprechende Katalog- oder Abbildungsnummer.

Tafel im „Recueil Jabach“	Künstler „ <i>delin.</i> “	Stecher	Zeichnung	Jabach, Verkauf 1671
5 F – 270 x 395 mm	Campagnola	Pesne	Paris, Louvre, Inv. Nr. 4771 (222 x 371 mm); Genua, Cambi, Asta 298, 17.05.2017, Nr. 57, <b>nicht bei Raimbault 2010</b>	X
9 A – 265 x 400 mm	Campagnola	M. Corneille	Paris, Louvre, Inv. Nr. 4749 (255 x 496 mm)	X
9 B – 280 x 395 mm	Campagnola	M. Corneille	Paris, Louvre, Inv. Nr. 4751 (253 x 310 mm)	X
9 C – 280 x 405 mm	Campagnola	M. Corneille	Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15927 (250 x 588 mm), <b>Abb. 130</b>	
9 D – 280 x 405 mm	Campagnola	M. Corneille	Amsterdam, Sammlung N. de Beets? (verloren)	
9 E – 275 x 395 mm	Campagnola	J.B. Corneille	Paris, Louvre, Inv. Nr. 4746 (250 x 308 mm) London, Sotheby's, 08.11.2000, Nr. 9	X
9 F – 275 x 395 mm	Campagnola	J.B. Corneille	Paris, Louvre, Inv. Nr. 4752 (258 x 536 mm)	X
10 A – 280 x 400 mm	Campagnola	M. Corneille	Paris, Louvre, Inv. Nr. 4750 (248 x 421 mm)	X

10 B – 280 x 405 mm	Campagnola	M. Corneille	New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 61 (232 x 127 mm) u. IV, 62 (231 x 121 mm), <b>Abb. 128, 129</b>	
10 C – 260 x 390 mm	Campagnola	M. Corneille	Paris, Louvre, Inv. Nr. 4752 (258 x 536 mm)	X
10 D – 270 x 390 mm	Campagnola	M. Corneille	<b>Kat. Nr. X-161:</b> St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. OR-14218 (257 x 433 mm)	
10 E – 270 x 400 mm	Campagnola	Pesne	Paris, Louvre, Inv. Nr. 4741 (259 x 557 mm)	X
10 F – 270 x 400 mm	Campagnola	M. Corneille	Paris, Louvre, Inv. Nr. 4744 (250 x 340 mm)	X
11 E – 275 x 400 mm	Campagnola	M. Corneille	Paris, Louvre, Inv. Nr. 4747 (255 x 453 mm)	X
11 F – 270 x 395 mm	Campagnola	Pesne	Paris, Louvre, Inv. Nr. 4740 (253 x 437 mm)	X
12 A – 275 x 405 mm	Tizian	M. Corneille	Paris, Louvre, Inv. Nr. 5568 (283 x 446 mm)	X
12 B – 265 x 395 mm	Tizian	Massé	Paris, Louvre, Inv. Nr. 5534 (250 x 399 mm)	X
12 C – 265 x 385 mm	Tizian	Massé	Paris, Louvre, Inv. Nr. 5569 (255 x 404 mm)  Bayonne, Musée Bonnat, Inv. Nr. 652 (256 x 405 mm)  <b>Kat. Nr. X-29:</b> Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. (749) 266 (257 x 400 mm);  London, British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.550 (262 x 403 mm)  London, Sotheby's, 25.06.1970, Nr. 175 (255 x 276 mm)  <b>die beiden Letztgenannten nicht bei Rimbault 2010</b>	X
12 D – 270 x 405 mm	Tizian	Pesne	Bayonne, Musée Bonnat, Inv. Nr. 150	

12 E – 275 x 400 mm	Tizian	M. Corneille	Paris, Louvre, Inv. Nr. 4738 (253 x 161 mm, fragmentiert)	X
12 F – 270 x 390 mm	Tizian	Pesne	Paris, Louvre, Inv. Nr. 7638, 8096, 8199, 8355	
13 A – 270 x 390 mm	Tizian	Massé	<b>Kat. Nr. 149:</b> Oxford, Christ Church Inv. Nr. 0312 (240 x 388 mm) <b>Kat. Nr. 149a u. Kat. Nr. X-151 :</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 11036 (206 x 351 mm)	
13 B – 265 x 395 mm	Tizian	Massé	<b>Kat. Nr. 75:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5538 (260 x 394 mm)	X
13 C – 265 x 395 mm	Tizian	Massé	<b>Kat. Nr. 139:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5572 (213 x 328 mm)	X
13 D – 280 x 390 mm	Tizian	Massé	<b>Kat. Nr. 158:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4781 (400 x 680 mm)	X
13 E – 255 x 380 mm	Tizian	Massé	Keine Zeichnung bekannt	
13 F – 270 x 395 mm	Tizian	Massé	<b>Kat. Nr. 233:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5550 (378 x 606 mm)	X
14 A – 270 x 385 mm	Tizian	Pesne	<b>Kat. Nr. 183:</b> New York, Sotheby's, 27.01.2016, Nr. 18 (243 x 373 mm) <b>nicht bei Raimbault 2010</b>	
14 B – 275 x 395 mm	Tizian	Massé	London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.831 (250 x 407 mm)	
14 C – 265 x 390 mm	Tizian	Massé	Radierung, monogr.: „D-C.“ (256 x 397 mm)?, <b>Abb. 173</b> <b>nicht bei Raimbault 2010</b>	
14 D – 270 x 385 mm	Tizian	Massé	Paris, Louvre, Inv. Nr. RF 28958 (255 x 195 mm, Kopie-Fragment) <b>nicht bei Raimbault 2010</b>	
14 E – 270 x 400 mm	Tizian	Pesne	<b>Kat. Nr. 225:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4762 (409 x 662 mm)	X

14 F - 275 x 385 mm	Tizian	Massé	Keine Zeichnung bekannt	
15 A - 270 x 400 mm	Tizian	Pesne	<b>Kat. Nr. X-131:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4775 (250 x 410 mm)	X
15 B - 265 x 380 mm	Tizian	Pesne	<b>Kat. Nr. 39:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5537 (216 x 375 mm)	X
15 C - 265 x 395 mm	Tizian	Pesne	<b>Kat. Nr. 193:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4778 (207 x 300 mm)	X
15 D - 270 x 400 mm	Tizian	Pesne	<b>Kat. Nr. 226:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4754 (404 x 684 mm)	X
15 E - 265 x 395 mm	Tizian	Pesne	<b>Kat. Nr. 138:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4757 (221 x 365 mm)	X
15 F - 260 x 395 mm	Tizian	Pesne	<b>Kat. Nr. X-129:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4758 (240 x 376 mm)	X
25 E - 265 x 390 mm	Campagnola	Pesne	<b>Kat. Nr. 141:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4770 (242 x 389 mm)	X
27 C - 270 x 390 mm	Campagnola (abzulehnen)	Pesne	Keine Zeichnung bekannt	
28 D - 260 x 395 mm	Campagnola (abzulehnen)	Massé	Keine Zeichnung bekannt	
32 C - 260 x 390 mm	Tizian	Massé	Sammlung Dr. W.J.R. Dreesman (130 x 332 mm, Zeichnung von Antoine Watteau)  <b>nicht bei Raimbault 2010</b>	
37 A - 270 x 405 mm	Campagnola	Massé	<b>Kat. Nr. 156:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4759 (259 x 406 mm)	X

37 B – 275 x 395 mm	Campagnola	Massé	<b>Kat. Nr. 101:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5593 (226 x 379 mm) <b>Kat. Nr. 101a:</b> Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 21110 (320 x 477 mm) <b>die Letztgenannte nicht bei Raimbault 2010</b>	X
37 C – 275 x 395 mm	Campagnola	Massé	<b>Kat. Nr. X-132:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4776 (248 x 409 mm) <b>nicht bei Raimbault 2010</b>	X
37 D – 275 x 400 mm	Campagnola	Pesne	<b>Kat. Nr. 200:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4760 (273 x 420 mm)	X
37 E – 270 x 400 mm	Campagnola	Pesne	<b>Kat. Nr. 168:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4783 (175 x 238 mm)	X
37 F – 270 x 390 mm	Campagnola	Pesne	<b>Kat. Nr. 50:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5530 (225 x 389 mm) <b>Kat. Nr. 50a u. Kat. Nr. X-143:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5578 (223 x 383 mm)	X X
39 A – 395 x 285 mm	Tizian	Pesne	<b>Kat. Nr. X-146, Abb. 235:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5590 (402 x 547 mm) (rechte Hälfte)	X
39 B – 400 x 285 mm	Tizian	Massé	<b>Kat. Nr. X-146, Abb. 235:</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5590 (400 x 285 mm) (linke Hälfte)	X
40 F – 275 x 220 mm	Campagnola (abzulehnen)	Pesne	Keine Zeichnung bekannt	
42 D – 200 x 280 mm	Muziano	Massé	<b>Kat. Nr. 240:</b> Frankfurt, Städel, Inv. Nr. 520 (184 x 279 mm) <b>nicht bei Raimbault 2010</b>	

**„Les Estampes gravées par Mr le Comte de Caylus d'après les desseins du Cabinet du Roy, et autres cabinets des curieux des desseins des maitres anciens et modernes.“**

*(Paris, Bibliothèque de l'INHA, Signatur: Fol Est 105, 4 Bände)*

und

**„Dessins du cabinet du Roi gravés par le comte de caylus“**

*(Paris, Bibliothèque de l'INHA, Signatur: Pl L 59)*

Ausgehend von zwei verschiedenen Ausgaben der Radierungen des Comte de Caylus nach Zeichnungen des *Cabinet du Roi* – aufbewahrt in der Pariser Bibliothèque de l'INHA – werden ausschließlich Landschaftsdarstellungen angeführt, deren Originale man Tizian, Campagnola oder Giorgione zuschrieb. Nach den jeweiligen Positionen in den Ausgaben und den Maßen der Nachstiche werden in der zweiten Spalte die auf den Blättern verzeichneten (vermeintlichen) Künstler genannt. Unter der Rubrik „Zeichnung / Reproduktion“ in der vierten Spalte werden die heutigen Standorte aller Blätter aufgelistet, die sich mit der nachgestochenen Darstellung verbinden lassen – dazu gehören auch Kopien oder andere druckgraphische Reproduktionen. So es sich um Werke handelt, die im allgemeinen Text oder im vorliegenden Werkverzeichnis besprochen werden, erhalten sie entweder einen Verweis auf die entsprechende Katalog- oder Abbinungsnummer. Die Spalte rechts außen zeigt an, ob die jeweilige Radierung bereits für den „Recueil Arlaud“ verwendet wurde, den Caylus 1728 zusammengestellt hatte.

Position in Fol Est 105, Bd. 1 / Pl L 59	Maße	Künstler „In.“	Zeichnung / Reproduktion	Recueil Arlaud, 1728
Fol. 22 / Nr. 269 u. 268	75 x 120 mm	Tizian	Paris, Louvre, Inv. Nr. 5543, (74 x 120 mm)	Blanc 2013, S. 183, 243
	170 x 230 mm	Tizian	Paris, Louvre, Inv. Nr. 7456, (142 x 202 mm)	
Fol. 23 / Nr. 265 u. 262	150 x 215 mm	Tizian	Paris, Louvre, Inv. Nr. 5539, (158 x 220 mm)	Blanc 2013, S. 181, 240
	209 x 306 mm	Tizian	<p><b>Kat. Nr. 77</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5536, (217 x 320 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 77a u. Kat. Nr. X-156</b> Paris, MME Piasa, Drouot-Richelieu, 27.03.2008, Nr. 3, (210 x 295 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 77b, Abb. 348</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 34660</p> <p><b>Kat. Nr. 77c</b> Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. PD.106-1961, (222 x 349 mm)</p>	Blanc 2013, S. 181, 241
Fol. 24 / Nr. 267 u. 266	162 x 208 mm	Tizian	<p><b>Kat. Nr. X-145</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5581, (150 x 212 mm)</p>	Blanc 2013, S. 183, 243
	142 x 222 mm	Tizian	<p><b>Kat. Nr. 26</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5533, (135 x 217 mm)</p>	Blanc 2013, S. 182, 241

Fol. 25 / Nr. 264 u. 263	181 x 244 mm  212 x 284 mm	Tizian  Tizian	<p><b>Kat. Nr. 168</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4783, (175 x 238 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 168a</b> Recueil Jabach 1754, Radierung, Tafel 37E, (290 x 410 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 193</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4778, (207 x 300 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 193a</b> Recueil Jabach 1754, Radierung, Tafel 15C, (280 x 408 mm)</p>	
Fol. 27 / Nr. 256	292 x 443 mm	Tizian	<p><b>Kat. Nr. 128</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5540, (260 x 408 mm)</p>	
Fol. 28 / Nr. 258	273 x 405 mm	Tizian	<p><b>Kat. Nr. 75</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5538, (260 x 394 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 75a u. Kat. Nr. X-10</b> Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. D. 3149, (260 x 395 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 75b</b> Recueil Jabach 1754, Radierung, Tafel 13B, (265 x 395 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 75c</b> Moÿse-Jean-Baptiste Fouard, Radierung, (353 x 505 mm)</p>	

Fol. 29 / Nr. 260	243 x 382 mm	Tizian	<p><b>Kat. Nr. 203</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5582, (248 x 384 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 203a u. Kat. Nr. X-26</b> Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 15.1986, (235 x 375 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 203b, Abb. 301</b> Flämischer Künstler (17. Jh.), Radierung, circa 1630-1642, Tafel 21, (260 x 375 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 203c</b> Moysse-Jean-Baptiste Fouard?, Radierung, (257 x 374 mm)</p>	
Fol. 30 / Nr. 261	228 x 381 mm	Tizian	<p><b>Kat. Nr. 39</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5537, (216 x 375 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 39a</b> Recueil Jabach 1754, Radierung, Tafel 15B, (265 x 380 mm)</p>	
Fol. 31 / Nr. 251	nicht bekannt	Tizian	Paris, Louvre, Inv. Nr. 5569, (255 x 403 mm)	
Fol. 32 / Nr. 257	323 x 452 mm	Tizian	<p><b>Kat. Nr. X-144</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5579, (307 x 430 mm)</p>	Blanc 2013, S. 182, 242
Fol. 33 / Nr. 259	255 x 405 mm	Tizian	Paris, Louvre, Inv. Nr. 5534, (250 x 399 mm)	
Fol. 34 / Nr. 255	320 x 460 mm	Tizian	Paris, Louvre, Inv. Nr. 5570, (365 x 458 mm)	
Fol. 35 / Nr. 250	285 x 450 mm	Tizian	Paris, Louvre, Inv. Nr. 5568, (283 x 446 mm)	

Fol. 37 / Nr. 253	380 x 582 mm	Tizian	<p><b>Kat. Nr. 233</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5550, (378 x 606 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 233a u. Kat. Nr. X-27</b> Chantilly, Musée Condé, Inv. Nr. 129 (119), (403 x 310 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 233b</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5577, (396 x 604 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 233c</b> Recueil Jabach 1754, Radierung, Tafel 13F, (287 x 406 mm)</p>	
Fol. 38 / Nr. 254	370 x 525 mm, Falttafel	Tizian	Paris, Louvre, Inv. Nr. 5573, (372 x 521 mm)	
Fol. 82 / Nr. 117	269 x 414 mm	Campagnola	<p><b>Kat. Nr. 141</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4770, (242 x 389 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 141a</b> Recueil Jabach 1754, Radierung, Tafel, 25E, (284 x 403 mm)</p>	
Fol. 83 / Nr. 122	218 x 365 mm	Campagnola	<p><b>Kat. Nr. 138</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4757, (221 x 365 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 138a</b> Recueil Jabach 1754, Radierung, Tafel 15E, (293 x 411 mm)</p>	
Fol. 84 / Nr. 120	240 x 374 mm	Campagnola	<p><b>Kat. Nr. X-129</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4758, (240 x 376 mm)</p>	
Fol. 85 / Nr. 121	225 x 373 mm	Campagnola	<p><b>Kat. Nr. 201</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4768, (240 x 374 mm)</p>	

Fol. 86 / Nr. 114	282 x 434 mm	Campagnola	<p><b>Kat. Nr. 200</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4760, (273 x 420 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 200a</b> Recueil Jabach 1754, Radierung, Tafel 37D, (277 x 401 mm)</p>	
Fol. 87 / Nr. 119	260 x 410 mm	Campagnola	<p><b>Kat. Nr. 156</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4759, (259 x 406 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 156a</b> Recueil Jabach 1754, Radierung, Tafel 37A, (287 x 417 mm)</p>	
Fol. 88 / Nr. 118	421 x 257 mm	Campagnola	<p><b>Kat. Nr. 69</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4769, (406 x 257 mm)</p>	
Fol. 89 / Nr. 115	415 x 285 mm	Campagnola	<p><b>Kat. Nr. 227</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4763, (414 x 580 mm) (rechte Hälfte)</p>	
Fol. 90 / Nr. 116	417 x 288 mm	Campagnola	<p><b>Kat. Nr. 227</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4763, (414 x 580 mm) (linke Hälfte)</p>	
Fol. 91 / Nr. 112	406 x 675 mm, Faltnägel	Campagnola	<p><b>Kat. Nr. 226</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4754, (404 x 684 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 226a</b> Recueil Jabach 1754, Radierung, Tafel 15D, (270 x 400 mm)</p>	Blanc 2013, S. 166, 210
Fol. 92 / Nr. 111	405 x 674 mm, Faltnägel	Campagnola	<p><b>Kat. Nr. 225</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4762, (409 x 662 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 225a u. Kat. Nr. X-35</b> Privatsammlung, Westfalen, Deutschland, ohne Inv. Nr., (266 x 370 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 225b</b> Recueil Jabach 1754, Radierung, Tafel 14E, (270 x 400 mm)</p>	Blanc 2013, S. 166, 209

Fol. 93 / Nr. 113	395 x 539 mm, Faltnafel	Campagnola	<p><b>Kat. Nr. X-146, Abb. 235</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5590, (402 x 547 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. X-146a</b> Recueil Jabach 1754, Radierung, Tafel 39A, (395 x 285 mm, rechte Hälfte der Zeichnung)</p> <p><b>Kat. Nr. X-146b</b> Recueil Jabach 1754, Radierung, Tafel 39B, (400 x 285 mm, linke Hälfte der Zeichnung)</p>	
nicht enthalten / Nr. 183	240 x 338 mm	Giorgione	<p><b>Kat. Nr. 60</b> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5531, (235 x 329 mm)</p> <p><b>Kat. Nr. 60a</b> Dominique Barrière, Radierung, (248 x 329 mm)</p>	

## Literaturverzeichnis

### **Achilles-Syndram 1990**

Katrin Achilles-Syndram, Die Zeichnungssammlung des Nürnberger Kaufmanns Paulus II. Praun (1548-1616). Versuch einer Rekonstruktion, Dissertation Berlin 1990.

### **Anderson 1996**

Jaynie Anderson, *Giorgione. Peintre de la "Brièveté poétique"*, Paris 1996.

### **André 1996**

Paul André (Hrsg.), *Die Kupferstecher der Renaissance. Stiche, Radierungen und Holzschnitte aus dem 15. und 16. Jahrhundert*, Bournemouth, Sankt-Petersburg 1996.

### **Andrews 1967**

Keith Andrews, *Recent acquisitions at the National Gallery of Scotland*, in: *Master Drawings* 5, 1967, S. 379-381.

### **Andrews 1983**

Keith Andrews, *Spätlese*, in: *Apollo* CVXII, 256, (Juni 1983), S. 513-514.

### **Anonym 1935**

Anonym, *Sanuto, Giulio*, in: Thieme-Becker. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste, Bd. 29, Leipzig 1935, S. 454.

### **Arasse 2002**

Daniel Arasse, *Leonardo da Vinci*, Köln 2002.

### **Arnolds 1949**

Günther Arnolds, *Italienische Zeichnungen. Zeichnungen des Kupferstichkabinetts in Berlin*, Berlin 1949.

### **Arquié-Bruley - Labbé - Bicart-Sée 1987**

F. Arquié-Bruley, J. Labbé, L. Bicart-Sée, *La Collection Saint-Morys au Cabinet des Dessins du musée du Louvre, Notes et documents des musée du Louvre*, 19, 2 Bände, Paris 1987.

### **Aukt. Kat. Christie's 1958**

Christie, Manson & Woods, *Catalogue of the well-known collection of old master drawings ... formed in the 18th century by John Skippe, now the property of Edward Holland Martin, Esq. which will be sold by auction by Christie, Manson & Woods, London, on Thursday, November 20, and Friday, November 21, 1958*, Einführung von A. E. Popham, London 1958.

### **Bacou und Viatte 1968**

Roseline Bacou und Françoise Viatte, *Dessins du Louvre, Ecole italienne*, Paris 1968.

### **Bätschmann 2008**

Oskar Bätschmann, *Giovanni Bellini. Meister der venezianischen Malerei*, München 2008.

### **Baglione 1642**

Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal ponteficato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Rom 1642.

### **Bailey 1993**

Stephen Michael Bailey, *Carracci landscape studies: the drawings related to the "Recueil de 283 estampes de Jabach"*, 3 Bände, Dissertation University of California, Santa Barbara, California 1993.

### **Baker - Elam - Warwick 2003**

Christopher Baker, Caroline Elam, Genevieve Warwick (Hrsg.), *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, Aldershot 2003.

### **Baldass 1957**

Ludwig Baldass, *Tizian im Banne Giorgiones*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F. 17, 1957, S. 101-156.

### **Ballarin 1963**

Alessandro Ballarin, *Profilo di Lamberto d'Amsterdam (Lamberto Sustris)*, in: *Arte Veneta* 16, 1962 (1963), S. 61-81.

**Ballarin 1963 (2)**

Alessandro Ballarin, *Lamberto d'Amsterdam (Lamberto Sustris): le fonti e la critica*, in: Atti del Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali e Lettere, 121, 1962/63 (1963), S. 335-366.

**Ballarin 1966**

Alessandro Ballarin, *Una villa interamente affrescata da Lamberto Sustris*, in: *Arte Veneta* 20, 1966 (1967), S. 244-249.

**Ballarin 1968**

Alessandro Ballarin, *La decorazione ad affresco della villa veneta nel quinto decennio del cinquecento: la villa di Luvigliano*, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 10, 1968, S. 115-126.

**Ballarin 2006**

Alessandro Ballarin, Barbara Maria Savy (Hrsg.), *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, 2 Bände, Cittadella (PD) 2006.

**Barocchi 1987**

Paola Barocchi (Hrsg.), *Il cardinal Leopoldo, Archivio del Collezionismo Mediceo*, 2 Bände, Mailand u. Neapel 1987.

**Bartsch 1794**

Adam von Bartsch, *Catalogue raisonné des desseins originaux des plus grands maîtres anciens et modernes, qui faisoient partie du cabinet de feu le Prince Charles de Ligne (...)*, Wien 1794.

**Bartsch 1802-1821**

Adam von Bartsch, *Le peintre-graveur*, 21 Bände, Wien 1802-1821.

**Basan 1767**

François Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure; avec une notice des principales estampes qu'ils ont gravées, Suivi des Catalogues des oeuvres de Jacques Jordans, & de Corneille Visscher*, 3 Bände, Paris 1767.

**Basan 1775**

François Basan, *Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le cabinet de feu Mr. Mariette, Controleur Général de la Grande Chancellerie de France (...)*, Paris 1775.

**Baticle 1985**

Jeannine Baticle, *Le chanoine Haranger, ami de Watteau*, in: *Revue de l'art* 69, 1985, S. 55-61.

**Battilotti 1983**

Donata Battilotti, *Prime approssimazioni su Giambattista Ponchini*, in: *Ricerche di storia dell'arte* 19, 1983, S. 77-83.

**Bazin 1972**

Germain Bazin, *Musées et monuments historiques de France*, in: *La Chronique des Arts, Supplément à la Gazette des Beaux-Arts* 144, Jan. 1972, S. 1-2.

**Bean 1960**

Jacob Bean, *Inventaire général des dessins des Musées de Province. IV, Bayonne: Musée Bonnat, Les dessins italiens de la collection Bonnat*, Paris 1960.

**Bean - Stampfle 1965**

Jacob Bean, Felice Stampfle, *Drawings from New York Collections, I, The Italian Renaissance, The Metropolitan Museum of Art, The Pierpont Morgan Library*, New York 1965.

**Bean 1982**

Jacob Bean (Hrsg.), *15th and 16th century Italian drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1982.

**Béguin - Valcanover 1970**

Sylvie Béguin, Francesco Valcanover, *Tout l'œuvre peint de Titien*, Paris 1970.

**Bellini 2012**

Paolo Bellini, *L'album della Raccolta Jabach*, in: *Rassegna di studi e di notizie* 38, 2011 (2012), 34, S. 13-36.

**Benesch 1936**

Otto Benesch, *Meisterzeichnungen aus dem Oberitalienischen Kunstkreis*, in: *Die Graphischen Künste N.F. I*, 1936, S. 11-24 und 60-66.

**Benesch 1957**

Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, First complete edition in six volumes, Bd. 6, London 1957.

**Benesch 1964**

Otto Benesch, *Meisterzeichnungen der Albertina*, Salzburg 1964.

**Benois 1913**

Alexandre Benois. *Собрание рисунков С.П. Яремича в Эрмитаже*, in "Старые Годы", 1913 – *Starye Gody. La Collection de dessins de M.Jaremich*, o. Seitenangabe.

**Berenson 1932**

Bernhard Berenson, *Italian pictures of the renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford 1932.

**Berenson 1957**

Bernard Berenson, *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, London 1957.

**Beyer – Ketelsen 2014**

Jonas Beyer, Thomas Ketelsen, *Der Abklatsch. Eine Kunst für sich*, [anlässlich der gleichlautenden Ausstellung im Graphischen Kabinett des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud vom 29. August bis 23. November 2014], Köln 2014.

**Bergsträsser 1984**

Gisela Bergsträsser, *Duke Emmerich Joseph von Dalberg as a collector of drawings*, in: *Master Drawings* 22, 1984, S. 28-43.

**Bevilacqua 1986**

Alessandro Bevilacqua, *Dall'Arzere, Stefano*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 32, Rom 1986, S. 44-46.

**Beylie 1909**

Léon de Beylie, *Le Musée de Grenoble: peintures, dessins, marbres, bronzes, etc. 388 reproductions (...)*, Paris 1909.

**Bicart-Sée 2007**

Lise Bicart-Sée, *Charles-Paul-Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart de Saint-Morys and his drawings*, in: *Master Drawings* 45, Nr. 1, 2007, S. 103-105.

**Billig – Dalbajewa – Lupfer – Vashchenko 2009**

Volkmar Billig, Birgit Dalbajewa, Gilbert Lupfer, Yulia Vashchenko (Hrsg. für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden), *Bilder-Wechsel. Sächsisch-russischer Kulturtransfer im Zeitalter der Aufklärung*, Köln-Weimar-Wien 2009.

**Birke 1991**

Veronika Birke, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, München 1991.

**Blanc 2013**

Alexandra Blanc, *Collections et pratiques d'un amateur au XVIIIe siècle: Les recueils de dessins gravés du comte de Caylus, étude comparée du volume offert à Jacques-Antoine Arlaud*, Neuchâtel 2013.

**Bjurström 1967**

Per Bjurström, *Carl Gustaf Tessin as a collector of drawings*, in: Per Bjurström (Hrsg.), *Contributions to the history and theory of art*, Uppsala [u.a.] 1967, (*Figura*, N.S. 6, 1967), S. 99-120.

**Bjurström 1979**

Per Bjurström, *Italian Drawing, Bd. 3 (Venice, Brescia, Parma, Milan, Genoa)*, Nationalmuseum Stockholm, Stockholm 1979.

**Bock 1910**

Elfried Bock, *Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett der K. Museen zu Berlin*, 2 Bände, Berlin 1910.

**Bodon 2002**

Giulio Bodon, *La Sala dei Giganti a Padova e il suo programma iconografico: metodologia e primi risultati di un progetto di ricerca*, in: Isabella Colpo u. Irene Favaretto (Hrsg.), *Iconografia 2001*, Rom 2002, S. 481-494.

**Bodon 2009**

Giulio Bodon, *Heroum imagines. La Sala dei Giganti a Padova. Un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Studi di arte veneta 16), Venedig 2009.

**Bodon 2013**

Giulio Bodon, *Pietro Bembo e l'ambiente della cultura antiquaria: ipotesi sul programma iconografico della Sala dei Giganti*, in: Guido Beltramini, *Pietro Bembo e le arti*, Venedig 2013, S. 357-374.

**Boorsch – Spike 1986**

Suzanne Boorsch, John Spike, *The Illustrated Bartsch, 31, Formerly Volume 15 (Part 4). Italian artists of the sixteenth century*, New York 1986.

*The Illustrated Bartsch, 25, Formerly Volume 13 (Part 2). Early Italian Masters*, New York 1980.

**Borea 1991**

Evelina Borea, *Le stampe che imitano i disegni*, in: Bollettino d'arte 6, Ser. 76, 1991, 67, S. 87-122.

**Borean 2014**

Linda Borean, *Per il collezionismo grafico tra Venezia e Londra nel Settecento: il caso di John Skippe*, in: Studi di Memofonte 12, 2014, S. 73-85.

**Borenius 1937**

Tancred Borenius, *Catalogue of the collection of Drawings by the Old masters formed by Sir Robert Mond, LL.D, F.R.S.E., F.S.A.*, London 1937.

**Borghini 1584**

Raffaello Borghini, *Il riposo, in cui della pittura, e della scultura si favella, de' piu illustri pittori, e scultori, a delle piu famose opere loro si fa mentione, e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Florenz 1584.

**Borromeo Dina 2012**

Luca Borromeo Dina (Hrsg.) / Fondo Ambiente Italiano, *Villa dei Vescovi*, Vicenza 2012.

**Boschini 1664**

Marco Boschini, *Le minere della pittura. compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia ma dell'isole ancora circonvicine*, Venedig 1664.

**Boschini 1676**

Marco Boschini, *I Gioielli Pittoreschi. Virtuoso ornamento della città di Vicenza; cioè l'endice di tutte le pitture pubbliche della stessa città (...)*, Venedig 1676.

**Boschini 1733**

Marco Boschini, *Descrizione di tutte Le Pubbliche Pitture Della Città Di Venezia e Isole circonvicine: O sia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini, Colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 sino al presente 1733; con un compendio delle vite e maniere de' principali pittori (...)*, Venedig 1733.

**Bottari 1754-1759**

Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta Di Lettere Sulla Pittura Scultura Ed Architettura. Scritte Da' più celebri professori che in dette Arti fiorirono dal Secolo XV. al XVII.*, 3 Bände, Rom 1754-1759.

**Bottari – Ticozzi 1822-1825**

Giovanni Gaetano Bottari – Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura. Scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, 8 Bände, Mailand 1822-1825.

**Brandolese 1795**

Pietro Brandolese, *Pittura, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova con alcune brevi notizie intorno gli artefici mentovati nell'opera nuovamente descritte da Pietro Brandolese*, Padua 1795.

**Braun 1896**

Adolphe Braun, *Catalogue général des reproductions inaltérables au charbon d'après les originaux: peintures, fresques et dessins des musées d'Europe (...)*, Dornach (Elsass) 1896.

**Briganti 1988**

Giuliano Briganti (Hrsg.), *La pittura in Italia, Il Cinquecento*, 2 Bände, Mailand 1988.

**Brouard 2004**

Christophe Brouard, *Les fabriques dans l'élaboration du paysage champêtre: l'exemple des dessins de la première moitié du XVIe siècle à Venise*, in: Bulletin de l'Association des Historiens de l'art Italiens 10, 2004 (2005), S. 102-110.

**Brouard 2010**

Christophe Brouard, „*Ut Pictura Pastoralia*“. *La naissance du paysage: Les scènes champêtres dans la peinture et le dessin à Venise pendant la première moitié du XVIe siècle*, Dissertation, École Pratique des Hautes Études, Paris, 2 Bände, Paris 2010.

**Brouard 2011**

Christophe Brouard, „*Venetia Quanta Fuit*“(?). *Le paysage de ruines à Venise dans la première moitié du Cinquecento*, in: Venise & Paris, 1500-1700, in: Michel Hochmann (Hrsg.), *La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*, Actes des colloques de Bordeaux et de Caen (24-25 février 2006, 6 mai 2006), Genf 2011, S. 25-54.

**Brouard 2012**

Christophe Brouard, *Le Concert champêtre du Louvre: fortune et interprétation*, in: De Fuccia – Brouard 2012, S. 99-122.

**Brouard 2014**

Christophe Brouard, *Tradition and gender transgression: The iconography of the shepherd couple in Venetian pastoral landscape during the sixteenth century*, in: Melanie L. Marshall (Hrsg.), *Sexualities, textualities, art and music in early modern Italy, playing with boundaries*, [papers of a conference held at University College Cork in May 2007], Farnham 2014, S. 133-154.

**Brown 2010**

David Alan Brown, *Giulio Campagnola: the Printmaker as Painter*, in: *Artibus et historiae* 61 (XXXI), 2010, S. 83-97.

**Brucher 2007**

Günter Brucher, *Geschichte der Venezianischen Malerei, Band 1: Von den Mosaiken in San Marco bis zum 15. Jahrhundert*, Wien-Köln-Weimar 2007.

**Brucher 2010**

Günter Brucher, *Geschichte der Venezianischen Malerei, Band 2: Von Giovanni Bellini zu Vittore Carpaccio*, Wien-Köln-Weimar 2010.

**Brucher 2013**

Günter Brucher, *Geschichte der Venezianischen Malerei, Band 3: Von Giorgione zum frühen Tizian*, Wien-Köln-Weimar 2013.

**Brucher 2015**

Günter Brucher, *Geschichte der Venezianischen Malerei, Band 4: Tizian und sein Kreis*, Wien-Köln-Weimar 2015.

**Brugerolles 1984**

Emmanuelle Brugerolles, *Les Dessins de la collection Armand-Valton. La donation d'un grand collectionneur du XIXe siècle à l'École des Beaux-Arts*, Paris 1984.

**Brulliot 1832-1834**

Franz Brulliot, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés etc. : avec lesquels les peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs ont désigné leurs noms*, 3 Bände, München 1832-1834.

**Bury 1989**

Michael Bury, *The "Triumph of Christ" after Titian*, in: *The Burlington Magazine* 131, 1032, 1989, S. 187-197.

**Bury 1990**

Michael Bury, *Giulio Sanuto. A Venetian Engraver of the Sixteenth Century*, National Gallery of Scotland, Edinburgh 1990.

**Bury 2001**

Michael Bury, *The Print in Italy 1550 – 1620*, London 2001.

**Busch 1997**

Werner Busch (Hrsg.), *Landschaftsmalerei*, (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3), Berlin 1997.

**Byam Shaw 1958**

James Byam Shaw, *Venetian drawings from Poland at the Fondazione Cini*, in: *The Burlington Magazine* 100, 1958, S. 395-396.

**Byam Shaw 1980**

James Byam Shaw, *Titian's Drawings: A Summing-up*, in: Apollo CXII, 1980, S. 386-391.

**Cafritz 1988**

Robert C. Cafritz, *Reverberations of Venetian Graphics in Rembrandt's Pastoral Landscapes*, in: Robert C. Cafritz, Lawrence Going, David Rosand (Hrsg.), *Places of Delight: the pastoral landscape*, The Phillips Collection, National Gallery of Art, Washington D.C., London 1988, S. 131-147.

**Campbell 2010**

Stephen John Campbell, *Naturalism and the Venetian "Poesia": grafting, metaphor, and embodiment in Giorgione, Titian, and the Campagnolas*, in: Lorenzo Perciolo (Hrsg.), *Subject as aporia in Early Modern Art*, Farnham [u.a.] 2010, S. 115-142.

**Carradore 2010**

Antonio Carradore, *Giulio Campagnola, un artista umanista*, in: Venezia Cinquecento XX, 2010, Nr. 40, S. 55-134.

**Castor 2010**

Markus A. Castor, *Die Objektivierung der zeichnenden Hand. Radierung als Erkenntnisinstrument zwischen Kopie und Neuerfindung bei Anne-Claude Philippe de Thubières*, in: Markus A. Castor, Jasper Kettner, Christien Melzer, Claudia Schnitzer (Hrsg.), *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, Berlin-München 2010, S. 107-132.

**Catala 2015**

Sarah Catala, *Les usages de la contre-épreuve dans le dessin français au XVIIIe siècle*, in: Les cahiers d'histoire de l'art 13, 2015, S. 35-43.

**Cavaccio 1606**

Jacobo Cavaccio, *Historiarum Coenobii d. Justinae Patavinae, Libri sex.*, Venedig 1606.

**Châtelet 1956**

Albert Châtelet, *Les dessins et gravures de paysage de Domenico Campagnola*, in: Venezia e l'Europa, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Venezia 12 - 18 settembre 1955, Venedig 1956, S. 258-259.

**Châtelet 1984**

Albert Châtelet, *Domenico Campagnola et la naissance du paysage ordonné*, in: David Rosand (Hrsg.), *Interpretazioni Veneziane. Studi di Storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venedig 1984, S. 331-341.

**Ceschi Sandon 1985**

Chiara Ceschi Sandon, *Pittori attivi a Praglia*, in: Callisto Carpanese (Hrsg.), *L'Abbazia di Santa Maria di Praglia*, Mailand 1985, S. 135-148.

**Champion 1921**

Pierre Champion, *Notes critiques sur les vies anciennes d'Antoine Watteau*, Paris 1921.

**Chiari 1982**

Maria Agnese Chiari, *Incisioni da Tiziano*, Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr, Venedig 1982.

**Chiari 1988**

Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, *Per un catalogo ragionato dei disegni di Tiziano*, in: Saggi e memorie di storia dell'Arte 16, 1988, S. 21-99.

**Chiari 1989**

Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, *Tiziano. Corpus dei disegni autografi*, Mailand 1989.

**Chiari 1989 (2)**

Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, *Per una nuova cronologia di Giulio Campagnola incisore*, in: Arte Veneta 42, 1988 (1989), S. 41-57.

**Chennevières - Montaignon 1851-1860**

Charles Philippe de Chennevières-Pointel u. Anatole de Montaignon (Hrsg.), *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur*, 6 Bände, Paris 1851-1860.

**Chennevières 1879**

Philippe de Chennevières, *Les Dessins de Maîtres Anciens exposés à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts*, in: Gazette des Beaux-Arts, 2e pér., 19, 1879, S. 505-535.

**Chennevières 1880**

Philippe de Chennevières, *Le Dessins de Maîtres Anciens exposés à l'École des Beaux-Arts en 1879*, Paris 1880.

**Chennevières 1882**

Henry de Chennevières, *Les dessins du Louvre*, 6 Bände, Paris 1882.

**Christiansen 1994**

Keith Christiansen, *A proposal for Giulio Campagnola pittore*, in: Pierre Rosenberg (Hrsg.), *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Mailand 1994, S. 341-347.

**Clayton 2004**

Martin Clayton, *Drawings by Domenico Campagnola after Giusto de' Menabuoi's Apocalypse Frescoes*, in: *Master Drawings* 42, Nr. 4, 2004, S. 315-332.

**Cocke 1984**

Richard Cocke, *Veronese's Drawings. With a catalogue raisonné*, Ithaca, New York 1984.

**Cohen 1980**

Charles E. Cohen, *The Drawings of Giovanni Antonio da Pordenone*, Florenz 1980.

**Cohen 1996**

Charles E. Cohen, *The art of Giovanni Antonio da Pordenone between dialect and language*, 2 Bände, Cambridge [u.a.] 1996.

**Cohn 1958**

Werner Cohn, *Venezianische Zeichnungen aus polnischem Besitz in den Uffizien*, in: *Weltkunst* 28, 1958, S. 9.

**Cohn 1997**

Marjorie B. Cohn (Hrsg.), *Old Master Prints and Drawings. A Guide to Preservation and Conservation*, Amsterdam 1997.

**Collobi 1938**

Licia Collobi, *Notizie e letture: Un „Corpus Photographicum“ di Disegni*, in: *Critica d'arte* 3, 1938, S. XXV-XXX.

**Colpi 1942-1954**

Rosita Colpi, *Domenico Campagnola. Nuove notizie biografiche e artistiche*, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova*, XXXI-XLIII, 1942-1954, S. 81-111.

**Colvin 1907**

Sidney Colvin, *Drawings of the old masters in the university galleries and in the Library of Christ Church, Oxford*, 3 Bände, Oxford 1907.

**Constable 1923**

William George Constable, *A Drawing by Titian*, in: *The Burlington Magazine* 42, 1923, S. 192-197.

**Conti 1995**

Alessandro Conti, *Sfortuna di Lorenzo Leonbruno*, in: *Prospettiva* 77, 1995, S. 36-50.

**Cortesi Bosco 1987**

Francesca Cortesi Bosco, *Il Coro intarsiato di Lotto e Capoferi per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1987.

**Crow 1985**

Thomas E. Crow, *Painters and public life in eighteenth-century Paris*, New Haven-London 1985.

**Crosato Larcher 1989**

Luciana Crosato Larcher, *Di una "allegoria della Liberalità" di Gualtiero Padovano*, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova* 78, 1989, S. 29-36.

**Crowe - Cavalcaselle 1877**

Joseph A. Crowe, Giovanni B. Cavalcaselle, *Tizian. Leben und Werke*, (Dt. Ausgabe von Max Jordan), 2 Bände, Leipzig 1877.

**Da Como 1930**

Ugo da Como, *Girolamo Muziano, 1528-1592, Note e Documenti*, Bergamo 1930.

**Dacos 2001**

Nicole Dacos, *Roma Quanta Fuit, Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, (Neue überarbeitete Ausgabe), Rom 2001.

**Dacos 2002**

Nicole Dacos, *Lambert Sustris e Jan van Scorel*, in: *Arte Veneta* 56, 2000 (2002), S. 38-51.

**Dal Pozzolo 1996**

Enrico Maria Dal Pozzolo, *Padova, 1500-1540*, in: *Lucco* 1996, Bd. 1, S. 147-224.

**Dal Pozzolo 2015**

Enrico Maria Dal Pozzolo, *Marco Mantova Benavides, Tiziano e un ritratto a Konopiště*, in: *Paragone* 123-124, 2015, S. 76-84.

**Davis 2007**

Charles Davis, *Titian, „a singular friend“*, in: Wolfgang Augustyn u. Eckhard Leuschner (Hrsg.), *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüßler zum 60. Geburtstag*, Passau 2007, S. 261-301.

**Degenhart 1937**

Bernhard Degenhart, *Zur Graphologie der Handzeichnung*, in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, I, 1937, S. 225-343.

**De Goncourt 1873**

Edmond und Jules de Goncourt, *L'Art du Dix-Huitième Siècle*, 2. Auflage, Bd. 1, Paris 1873.

**De Grez 1913**

Jean de Grez, *Inventaire des dessins et aquarelles donnés à l'État Belge par Madame la douairière de Grez*, Musées Royaux de Peinture et de Sculpture, Brüssel 1913.

**De Witt 1938**

Antony de Witt (Hrsg.), *R. Galleria degli Uffizi. La collezione delle stampe*, Rom 1938.

**Deperthes 1822**

Jean-Baptiste Deperthes, *Histoire de l'art du paysage depuis la renaissance des beaux-arts jusqu'au 18. siècle, ou Recherches sur l'origine et les progrès de ce genre de peinture, et sur la vie les ouvrages et le talent distinctif des principaux paysagistes des différentes écoles*, Paris 1822.

**D'Haene 2012**

Virginie D'Haene, *Landscape in the New Italian or Antique Way: The Drawn Œuvre of Matthijs Cock Reconsidered*, in: *Master Drawings* 50, Nr. 3, 2012, S. 295-328.

**De Fuccia – Brouard 2012**

Laura de Fuccia, Christophe Brouard (Hrsg.), *Di là dal fiume e tra li alberi“. Il Paesaggio del Rinascimento a Venezia. Nascita e fortuna di un genere artistico (XV-XVII secolo)*, Ravenna 2012.

**Denon – Duval 1829**

*Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes. recueillis par Vivant Denon, pour servir à l'histoire des arts; lithographiés par ses soins et sous ses yeux.* Décrits et expliqués par Amaury Duval, Paris 1829.

**Denucé 1932**

Jean Denucé (Hrsg.), *Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im 16. und 17. Jahrhundert. Quellen zur Geschichte der flämischen Kunst 2*, Antwerpen 1932.

**Dethloff 1996**

Diana Dethloff, *The executor's account book and the dispersal of Sir Peter Lely's collection*, in: *Journal of the History of Collections* 8, 1996, Nr. 1, S. 15-51.

**Dethloff 2003**

Diana Dethloff, *Sir Peter Lely's collection of prints and drawings*, in: Baker – Elam – Warwick 2003, S. 123-139.

**Dethloff 2011**

Diana Dethloff, *The P. L stamp: Peter Lely's collection of drawings*, in: Peter Fuhling, Cordélia Hattori, *Sixièmes Rencontres Internationales du Salon du Dessin, 30 et 31 mars 2011, Les Marques de Collections II*, Dijon 2011, S. 35-43, 142-146.

**Di Giammaria 1997**

Paola Di Giammaria, *Girolamo Muziano. Brixien pictor in urbe da Brescia a Roma*, Rom 1997.

**Di Giampaolo 1994**

Mario di Giampaolo, *Disegno italiano antico. Artisti e opere dal Quattrocento al Settecento*, Mailand 1994.

**Diefenthaler 2006**

Sandra-Kristin Diefenthaler, *Zwischen Naturstudium und Atmosphäre. Die Landschaftszeichnungen Domenico Campagnolas*, Magisterarbeit, Universität Augsburg, Augsburg 2006.

**Dillon 1981**

Gianvittorio Dillon, *Le incisioni*, in: Stefania Mason Rinaldi (Hrsg.), *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia 1540-1590*, Mailand 1981, S. 246-271.

**Dittrich 1981**

Christian Dittrich, *Heinecken und Mariette: Eine Untersuchung zur Erwerbspolitik des Dresdener Kupferstich-Kabinetts im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts*, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 13, 1981, S. 43-66.

**Dobroklonski 1940**

M. V. Dobroklonski, *Gosudarstvennyj Ermitaž. Risunki ital'janskoj školy XV-XVI vekov*, Moskau-Leningrad 1940.

**Dolce 1557**

Lodovico Dolce, *Dialogo Della Pittura Di M. Lodovico Dolce, intitolato L'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa Pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto Pittore si acconvengono: Con Esempi Di Pittori Antichi, & moderni e nel fine si fa menzione delle uirtù e delle opere del Divin Titiano*, Venedig 1557.

**Dolce 1968**

Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato L'Aretino*, in: Mark W. Roskill, *Dolce's "Aretino" and Venetian art theory of the Cinquecento*, (Dissertation Princeton University, NJ) New York 1968, S. 83-195.

**Dodgson 1934**

Campbell Dodgson, *Domenico Campagnola, Christ sleeping in the storm*, in: Old Master Drawings 9, 1934-1935, S. 10-11.

**Dottori 1652**

Carlo de' Dottori, *L'Asino. Poema Eroicomico d'Irroldo Crotta. Con gli Argomenti del Sig. Alessandro Zacco. E le Annot. del Sign. Sertorio Orsato. (...)*, Venedig 1652.

**Dreyer 1971**

Peter Dreyer, *Tizian und sein Kreis. 50 venezianische Holzschnitte aus dem Berliner Kupferstichkabinettt Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz*, Berlin 1971.

**Dreyer 1979**

Peter Dreyer, *Tizianfälschungen des sechzehnten Jahrhunderts. Korrekturen zur Definition der Delineatio bei Tizian und Anmerkungen zur Datierung seiner Holzschnitte*, in: Pantheon XXXVII, 1979, S. 365-375.

**Dreyer 1982**

Peter Dreyer, *Ex Bibliotheca Regia Berolinensi, Zeichnungen aus dem ältesten Sammlungsbestand des Berliner Kupferstichkabinetts*, Berlin 1982.

**Dussler 1942**

Luitpold Dussler, *Sebastiano del Piombo*, Basel 1942.

**Duverger 1996**

Erik Duverger, *Neyt, Herman de*, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, London 1996, Bd. 23, S. 76.

**Edwards 1966**

Hugh Edwards, *Two drawings by Antoine Watteau*, in: Art Institute of Chicago Museum Studies 1, 1966, S. 8-14.

**Eidelberg 1967**

Martin Eidelberg, *Watteau's use of landscape drawing*, in: Master Drawings 5, 1967, S. 173-182.

**Eidelberg 1977**

Martin Eidelberg, *Watteau's drawings. Their use and significance*, Dissertation Princeton University 1965 (Outstanding dissertations in the fine arts), New York, London 1977.

**Eidelberg 1995**

Martin Eidelberg, *Watteau's Italian Reveries*, in: Gazette des Beaux-Arts 126, 1995, S. 111-138.

**Eidelberg 2011**

Martin Eidelberg, *Watteau's Landscapes of the Environs of Rome and Venice*, 17. Februar 2011, S. 1-10:  
<http://watteauandhiscircle.org/Landscape%20final.htm> (23.11.2016).

**Elen 1989**

Albert Jan Elen (Hrsg.), *Missing old master drawings from the Franz Koenigs Collection claimed by the State of The Netherlands*, Den Haag 1989.

**Eller 2007**

Wolfgang Eller, *Giorgione: Werkverzeichnis. Rätsel und Lösung* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 54), Petersberg 2007.

**Ephrussi – Dreyfus 1879**

Charles Ephrussi, Gustave Dreyfus, *Catalogue descriptif des dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts*, Paris 1879.

**Ephrussi 1882**

Charles Ephrussi, *Les dessins de la Collection His de la Salle*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 25, 1882, S. 225-245.

**Ericani 1988**

Giuliana Ericani, *La stagione preveronesiana e la pittura di paesaggio a Verona*, in: Sergio Marinelli (Hrsg.), *Veronese e Verona*, Ausstellungskatalog, Museo di Castelvecchio, Verona, Verona 1988, S. 7-29.

**Ericani 1997**

Giuliana Ericani, *Stefano Dall'Arzere nella Cappella Obizi in San Tommaso di Albignasego*, in: *Padova e il suo territorio* 12, 1997, S. 20-24.

**Fairfax Murray 1905-1912**

Charles Fairfax Murray, *Collection of Drawings by the Old Masters formed by C. Fairfax Murray (J. Pierpont Morgan Collection)*, 4 Bände, London 1905-12.

**Fantelli – Pellegrini 1990**

Pier Luigi Fantelli, Franca Pellegrini (Hrsg.), *Il Palazzo della Ragione in Padova*, Padua 1990.

**Fantuzzi 1781-1794**

Giovanni Fantuzzi, *Notizie degli Scrittori Bolognesi. Raccolte da Giovanni Fantuzzi*, 9 Bände, Bologna 1781-1794.

**Farago 1973**

Tibor Bela Farago, *Domenico Campagnola and his landscape drawings*, Master's Thesis, Department of Fine Arts, University of Sydney, Sydney 1973.

**Faries – Wolff 1996**

Molly Faries, Martha Wolff, *Landscape in the early paintings of Jan van Scorel*, in: *The Burlington Magazine* 138, 1996, S. 724-733.

**Favaretto 1972**

Irene Favaretto, *Andrea Mantova Benavides. Inventario delle antichità di casa Mantova Benavides 1695*, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova* 61, 1972, S. 35-164.

**Favaretto – Menegazzi 2013**

Irene Favaretto u. Alessandra Menegazzi (Hrsg.), *Un museo di antichità nella Padova del Cinquecento. La raccolta di Marco Mantova Benavides all'Università di Padova - Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte*, Roma 2013.

**Fenyő 1965 (1)**

Iván Fenyő, *North Italian Drawings from the Collection of the Budapest Museum of Fine Arts*, Budapest 1965.

**Fenyő 1965 (2)**

Iván Fenyő, *Norditalienische Handzeichnungen aus dem Museum der Bildenden Künste in Budapest*, Budapest 1965.

**Ferrari 1734**

Girolamo Ferrari, *Istoria compendiosa della città di Padova (...)*, 4 Bände, Manuskript [1734], Padua, Biblioteca Civica, BP 607.

**Ferri 1881**

Pasquale Nerino Ferri, *Catalogo delle stampe esposte al pubblico nella R. Galleria degli Uffizi, con l'indice alfabetico degli incisori*, Florenz 1881.

**Ferri 1890**

Pasquale Nerino Ferri, *Catalogo riassuntivo della Raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Rom 1890.

**Ferri – Gamba – Loeser 1914**

Pasquale Nerino Ferri, Carlo Gamba, Charles Loeser, *Mostra di disegni e stampe di Scuola Veneziana dei secoli XV e XVI nel Gabinetto dei Disegni della R. Galleria degli Uffizi*, Bergamo 1914.

**Fiderer Moskowitz 1974-1975**

Anita Fiderer Moskowitz, *Observations on Titian's frescoes and the Narrative Tradition in Padua*, in: *Marsyas* 17, 1974/1975 S. 93-99.

**Field 1987**

Richard S. Field, *A Note on a 16th-century Venetian Landscape Drawing*, in: *Yale University Art Gallery Bulletin* 40, 1987, S. 33-39.

**Filippi 1995**

Elena Filippi, *Bertelli, Luca*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 3, München-Leipzig 1995, S. 49.

**Fiocco 1921**

Giuseppe Fiocco, *Pordenone ignoto*, in: *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione* 15, 1921/22, S. 193-210.

**Fiocco 1926-1927**

Giuseppe Fiocco, *Piccoli Maestri - VI. La pittura bresciana del Cinquecento a Padova*, in: *Bollettino d'Arte* 20, 1926/27, S. 305-327.

**Fiocco 1939**

Giuseppe Fiocco, *Giovanni Antonio Pordenone*, Udine 1939.

**Fiocco 1941**

Giuseppe Fiocco, *Giorgione*, 145 tavole in rotocalco e 2 tricromie, Bergamo [u.a.] 1941.

**Fischer 2014**

Sören Fischer, *Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts. Sustris, Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei*, (Dissertation der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 2011), *Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte* 113, Petersberg 2014.

**Fischer 2014 (2)**

Sören Fischer, *Pecunia und die Münzprägung: Gualtiero Padovano und die Kunstkammer des Marco Mantova Benavides in Padua*, in: *Dresdener Kunstblätter* 58, 2014, S. 48-58.

**Fleming-Williams 1965**

Ian Fleming-Williams, *John Skippe: notes on his life and travels*, in: *Master Drawings* 3, 1965, S. 268-275.

**Fleres 1894-1895**

Ugo Fleres, *La Galleria Nazionale in Roma: 3. Disegni*, in: *Le Gallerie nazionali italiane: notizie e documenti* 2, 1894-1895, S. 144-162.

**Florissoone 1950**

Michel Florissoone, *Les dessins Vénitiens du XVe au XVIIIe siècle*, Paris 1950.

**Foucart-Walter 2007**

Élisabeth Foucart-Walter, *Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre. Catalogue sommaire*, Paris 2007.

**Frangi 1989**

Francesco Frangi, *Un recupero per Domenico Campagnola*, in: *Arte Veneta* 43, 1989-1990, S. 20-29.

**Frank – Propek 2013**

Louis Frank u. Lina Propek, *Jabach: l'inventaire des dessins collés et dorés*, in: *Kat. Ausst. Paris* 2013, S. 49-59.

**Franz 1969**

Heinrich Gerhard Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, 2 Bände, Graz 1969.

**Frauenholz 1802**

Johann Friedrich Frauenholz, *Catalogue des estampes avec une partie de dessins, de manuscrits et de livres, qui se trouvent dans le cabinet appartenant ci-devant a Monsieur Paul de Praun à Nuremberg*, Nürnberg 1802.

**Frauenholz 1804**

Johann Friedrich Frauenholz, *Catalogue d'une collection de dessins de peintres italiens, allemands et des Pays-Bas qui se trouvent dans le célèbre cabinet de Mr. Paul de Praun*, Nürnberg 1804.

**Freedberg 1971**

Sidney Joseph Freedberg, *Painting in Italy: 1500 to 1600*, (The Pelican history of art 35), Harmondsworth/Middlesex, 1971.

**Frimmel 1888**

Theodor Frimmel, *Der Anonimo Morelliano. Marcanton Michiel's Notizia d'opere del disegno*, [Jacopo Morelli], (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit N.F., 1), Wien 1888.

**Frizzoni 1884**

Gustavo Frizzoni, *Edizione del manoscritto della Biblioteca Marciana di M. A. Michiel, Notizia d'opere di disegno*, Bologna 1884.

**Fröhlich-Bum 1913**

Lili Fröhlich-Bum, *Andrea Meldolla, genannt Schiavone*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 31, 1913/1914, S. 137-220.

**Fröhlich-Bume 1923**

Lili Fröhlich-Bume, *Some Unknown Venetian Drawings in the Albertina*, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, 43, Nr. 244, 1923, S. 28-33.

**Fröhlich-Bum 1928**

Lili Fröhlich-Bum, *Studien zu Handzeichnungen der Italienischen Renaissance*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F., II, 1928, S. 163-198.

**Fröhlich-Bum 1929**

Lili Fröhlich-Bum, *Die Landschaftszeichnungen Tizians und Die Landschaftszeichnungen des Domenico Campagnola*, in: Belvedere VIII, 1929, S. 71-78 u. S. 258-261.

**Fröhlich-Bum 1930**

Lili Fröhlich-Bum, *Venezianische Landschaftszeichnungen. Giorgione, Giulio Campagnola, Schiavone, Savoldo*, in: Belvedere XV, 1930, S. 85-89.

**Fröhlich-Bum 1938**

Lili Fröhlich-Bum, Rezension: Hans Tietze, *Tizian, Leben und Werk*, in: Art Bulletin XX, 1938, S. 444-446.

**Fry 1907**

Roger Eliot Fry, *Drawings*, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, The Metropolitan Museum of Art, Bd. 2, Nr. 12, Dezember 1907, S. 200-202.

**Fumaroli 1996**

Marc Fumaroli, *Une amitié paradoxale: Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719)*, in: Revue de l'art 114, 1996, S. 34-47.

**Fumi 1891**

Luigi Fumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri. Monografie storiche condotte sopra i documenti*, Rom 1891.

**Furlan 1975**

Italo Furlan, *Pomponio Amalteo disegnatore*, in: Il Noncello 41, 1975, S. 3-40.

**Furlan 1980**

Caterina Furlan, *I disegni del Pordenone*, in: Arte Veneta 34, 1980, S. 232-241.

**Furlan 1988**

Caterina Furlan, *Il Pordenone, L'opera completa*, Mailand 1988.

**Gabelentz 1912**

Hans von der Gabelentz, *Zeichnungen alter Meister im Kupferstich-Kabinett des Grossherzoglichen Museums zu Weimar*, 3 Bände, Frankfurt am Main 1912.

**Galichon 1864**

Émile Galichon, *Domenico Campagnola peintre-graveur du XVI siècle*, in: Gazette des Beaux-Arts 17, 1864, S. 456-461, 536-553.

**Gallo 1941**

Rodolfo Gallo, *L'Incisione nel '700 a Venezia e a Bassano*, Venedig 1941.

**Gamba 1906**

Carlo Gamba, *Lorenzo Leonbruno*, in: Rassegna d'Arte 6, 1906, S. 65-70, 91-96.

**Gamba 1912-1921**

Carlo Gamba, *Scuola veneta, I disegni della R. Galleria degli Uffizi*, serie III, fasc. I, Florenz 1912-1921.

**Gehren 2011**

Miriam von Gehren (Hrsg.), *Die Sammlung Museum Kunstpalast, Düsseldorf: Ausgewählte Werke aus den fünf Abteilungen Skulptur und Angewandte Kunst, Gemäldegalerie, Moderne Kunst, Graphische Sammlung, Glasmuseum Hentrich*, Freiburg i.B. 2011.

**Geisenheimer 1928**

Hans Geisenheimer, Lefebvre, Valentin, in: Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste*, Bd. 22, Leipzig 1928, S. 558.

**Gibbons 1977**

Felton Gibbons, *Catalogue of Italian Drawings in the Art Museum, Princeton University*, 2 Bände, Princeton, New Jersey 1977.

**Gibson 1989**

Walter S. Gibson, *Mirror of the Earth. The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton 1989.

**Gibson-Wood 1989**

Carol Gibson-Wood, *Jonathan Richardson, Lord Somers's collection of drawings and early art-historical writing in England*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Nr. 52, 1989, S. 167-187.

**Gibson-Wood 2000**

Carol Gibson-Wood, *Jonathan Richardson. Art theorist of the English Enlightenment*, New Haven [u.a.] 2000.

**Gibson-Wood 2003**

Carol Gibson-Wood, "A judiciously disposed collection": *Jonathan Richardson Senior's cabinet of drawings*, in: Baker – Elam – Warwick 2003, S. 155-171.

**Giglioli 1928**

Odoardo H. Giglioli, *Disegni Italiani di paese nella Galleria degli Uffizi*, in: *Dedalo* 9, 1928, S. 172-191.

**Gilbert 1869**

Josiah Gilbert, *Cadore, or Titian's country*, London 1869.

**Giles 2014**

Laura M. Giles, Lia Markey, Claire Van Cleave, *Italian master drawings from the Princeton University Art Museum*, Princeton 2014.

**Prybram-Gladona 1969**

Charlotte von Prybram-Gladona, *Unbekannte Zeichnungen alter Meister aus europäischem Privatbesitz*, München 1969.

**Godefroy 1925**

Louis Godefroy, *Notes sur une estampe de Nicolas Boldrini*, in: *L'Amateur d'Estampes* 4, 1925, S. 48-50.

**Goldner – Hendrix – Williams 1988**

Georg Goldner, Lee Hendrix, Gloria Williams, *European Drawings 1: Catalogue of the Collections, The J. Paul Getty Museum*, Malibu 1988.

**Goldner – Hendrix 1992**

Georg Goldner, Lee Hendrix, *European Drawings 2: Catalogue of the Collections, The J. Paul Getty Museum*, Malibu 1992.

**Gougeaud-Arnaudeau 2010**

Simone Gougeaud-Arnaudeau, *Le comte de Caylus (1692-1765), pour l'amour des arts*, Paris 2010.

**Gould 1977**

Cecil Gould, *Three Titian Exhibitions*, in: *Master Drawings* 15, Nr. 1, 1977, S. 45-48.

**Graf – Mildenerger 2010**

Dieter Graf u. Hermann Mildenerger (Hrsg.), *Chiaroscuro. Italienische Farbholzschnitte der Renaissance und des Barock*, (Im Blickfeld der Goethezeit, 4), Berlin 2010.

**Grasselli 2001**

Margaret Morgan Grasselli, Rezension: *Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat, Antoine Watteau 1684 - 1721: catalogue raisonné des dessins, Mailand 1996*, in: *Master Drawings* 39, 2001, S. 310-334.

**Grassi 1956**

Luigi Grassi, *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento*, Rom 1956.

**Grazzini Cocco 1927**

Ester Grazzini Cocco, *Pittori cinquecenteschi padovani*, in: Bollettino del Museo Civico di Padova N.S. III, 20, 1927, S. 89-117.

**Gregori 1995**

Mina Gregori (Hrsg.), *Pittura murale in Italia*, 3 Bände, Bergamo 1995-1998.

**Grivel 1994**

Marianne Grivel, *Beatrizet (Beatricetto), Nicolas*, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 8, München-Leipzig 1994, S. 52-53.

**Gronau 1894**

Georg Gronau, *Notes sur les dessins de Giorgione et des Campagnola und Notes complémentaires sur Domenico Campagnola*, in: Gazette des Beaux-Arts 12, 1894, S. 322-334 u. S. 433-434.

**Gronau 1904**

Georg Gronau, *Titian*, London 1904.

**Grossato 1966**

Lucio Grossato, *Affreschi del Cinquecento in Padova*, Mailand 1966.

**Gualdo 1972**

Girolamo Gualdo jr., Lionello Puppi (Hrsg.), *1650. Giardino Di Chà Gualdo*, (Civiltà veneziana / Fonti e testi; 11), Florenz 1972.

**Haberland 1991**

Irene Haberland, *Jonathan Richardson (1666 - 1745). Die Begründung der Kunstkennerschaft*, (Dissertation, Universität Bonn 1989; Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 2), Münster-Hamburg 1991.

**Hadeln 1911**

Detlev von Hadeln, *Campagnola, Domenico*, in: Thieme-Becker. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste, Bd. 5, Leipzig 1911, S. 449-451.

**Hadeln 1913**

Detlev von Hadeln, *Über Zeichnungen der früheren Zeit Tizians*, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 34, 1913, S. 224-250.

**Hadeln 1922**

Detlev von Hadeln, *Eine Zeichnung Tizians*, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 43, 1922, S. 106-108.

**Hadeln 1924**

Detlev von Hadeln, *Zeichnungen des Tizian*, Berlin 1924.

**Hadeln 1927**

Detlev von Hadeln, *Titian's Drawings*, London 1927.

**Hadeln 1927 (2)**

Detlev von Hadeln, *Two Drawings by Titian*, in: Art in America 15, April 1927, S. 127-131.

**Harprath-Middeldorf 1978**

Richard Harprath, Ulrich Middeldorf (Hrsg.), *Maestri a Roma nel Cinquecento: Raffaello, Giulio Romano, Penni, Polidoro, Peruzzi, Michelangelo, Bandinelli, Perino del Vaga, Tibaldi, Barocci, Zuccari, Muziano etc.*, Florenz 1978.

**Harprath 1982**

Richard Harprath, *Zeichnungen alter Meister aus polnischen Sammlungen: Ausstellung im Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, 29.11.1981 - 17.1.1982*, in: Kunstchronik 35, 1982, Nr. 4, S. 127-132.

**Haskell 1993**

Francis Haskell, *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*, Berlin 1993.

**Hattori 1998**

Cordélia Hattori, *A la recherche des dessins de Pierre Crozat*, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1997 (1998), S. 179-208.

**Hattori 2003**

Cordélia Hattori, *The drawings collection of Pierre Crozat (1665-1740)*, in: Baker - Elam - Warwick 2003, S. 173-181.

**Hattori 2007**

Cordélia Hattori, *Contemporary drawings in the collection of Pierre Crozat*, in: Master Drawings 45, Nr. 1, 2007, S. 38-53.

**Heideman 1982**

Johanna E. L. Heideman, *The Cinquecento chapel decorations in S. Maria in Aracoeli in Rome*, Dissertation, Rijksuniversiteit Utrecht, Amsterdam 1982.

**Heinecken 1771**

Carl Heinrich von Heinecken, *Idee générale d'une collection complète d'estampes avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'images*, Leipzig-Wien 1771.

**Heinecken 1788**

Carl Heinrich von Heinecken, *Dictionnaire Des Artistes, Dont Nous Avons Des Estampes Avec Une Notice Détaillée De Leurs Ouvrages Gravés. Tome Second, Contenant Les Lettres B - Biz*, Leipzig 1788.

**Heinecken 1789**

Carl Heinrich von Heinecken, *Dictionnaire Des Artistes, Dont Nous Avons Des Estampes Avec Une Notice Détaillée De Leurs Ouvrages Gravés. Tome Troisième, Contenant Les Lettres Bla - Caz*, Leipzig 1789.

**Hellman 1916**

Georg S. Hellman, *Drawings by Italian Artists in the Metropolitan Museum of Art*, in: *Print Collector's Quarterly* 6, April, 1916, S. 157-184.

**Henry 1837**

M. Charles Henry (Hrsg.), *La Vie de Antoine Watteau par le Comte de Caylus. Publiée pour la première fois d'après l'autographe par M. Charles Henry*, Paris 1837.

**Herrmann 1936**

Herbert Herrmann, *Untersuchungen über die Landschaftsgemälde des Peter Paul Rubens*, Dissertation, Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin, Stuttgart 1936.

**Hetzer 1940**

Theodor Hetzer, *Vecellio, Tiziano*, in: Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste*, Bd. 34, Leipzig 1940, S. 158-171.

**Hind 1910**

Arthur M. Hind, *Catalogue of early Italian engravings preserved in the department of prints and drawings in the British Museum*, 2 Bände, London 1910.

**Hind 1938-1948**

Arthur M. Hind, *Early Italian Engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, Bd. I-VI, London 1938, Bd. V-VII, London 1948.

**Hochmann 1992**

Michel Hochmann, *Peintres et commanditaires à Venise 1540 - 1628* (Collection de l'École Française de Rome 155), Paris 1992.

**Hochmann 1996**

Michel Hochmann, *Vendramin, Gabriele*, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, London 1996, Bd. 32, S. 155-156.

**Hochmann 2004**

Michel Hochmann, *Girolamo Muziano et l'évolution du paysage en Italie pendant la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle*, in: Sebastiana Dudzika, *Pejzaż narodziny gatunku 1400 - 1600: materiały sesji naukowej, 23 - 24 X. 2003*, Toruń 2004, S. 245-264.

**Hochmann 2009**

Michel Hochmann, *L'allégorie à Venise en 1540. "Le Sorti" de Francesco Marcolini*, in: Colette Nativel, *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie, XVe - XVIIe siècles*, Paris 2009, S. 323-337.

**Hochmann 2011**

Michel Hochmann, *Girolamo Muziano et le paysage érémitique*, in: Denis Ribouillault, Michel Weeman, *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité* (à l'occasion des journées d'études tenues à l'Institut national d'histoire de l'art, à Paris, les 29 et 30 juin 2007), Florenz 2011, S. 219-232.

**Hoecker 1916**

Rudolf Hoecker, *Das Lehrgedicht des Karel van Mander*, Text, Übersetzung und Kommentar nebst Anhang über Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte 8), Den Haag 1916.

**Hollstein 1953**

Friedrich Wilhelm Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Bd. 10, Amsterdam 1953.

**Hollstein 1986**

Dieuwke de Hoop Scheffer (Hrsg.), *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Bd. 30, Amsterdam 1986.

**Hope 2015**

Charles Hope, *Drawings, Attribution and Evidence: Giulio Campagnola, Giorgione, and Early Titian*, in: Una Roman D'Elia (Hrsg.), *Rethinking Renaissance drawings. Essays in honour of David McTavish*, Montreal, Kingston London, Chicago 2015, S. 27-51.

**Hourticq 1919**

Louis Hourticq, *La Jeunesse de Titien*, Paris 1919.

**Hourticq 1930**

Louis Hourticq, *Le Problème de Giorgione*, Paris 1930.

**Hugelshofer 1960**

Walter Hugelshofer, *Handzeichnungen alter Meister. Ausstellung im Kupferstichkabinett der ETH*, in: Schweizer Monatshefte 40, 1960, S. 208.

**Hulse 1989**

Clark Hulse, *The significance of Titian's Pastoral scene*, in: The J. Paul Getty Museum Journal 17, 1989, S. 29-38.

**Humfrey 1990**

Peter Humfrey, *La pittura veneta del Rinascimento e Brera*, Florenz 1990.

**Humfrey 1993**

Peter Humfrey, *The altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven-London 1993.

**Humfrey 2007**

Peter Humfrey, *Titian. The Complete Paintings*, Gent 2007.

**Hunt 1992**

John Dixon Hunt (Hrsg.), *The Pastoral Landscape*, (Studies in the History of Art, 36, Center for Advanced Study in the Visual Arts), Symposium Papers XX, National Gallery of Art, Washington, Hanover-London 1992.

**Huse - Wolters 1996**

Norbert Huse, Wolfgang Wolters, *Venedig: die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460-1590*, München 1996.

**Inventar 1793**

*Indice generale dei volumi nei quali è compresa la raccolta dei disegni della R. Galleria*, disposto secondo l'ordine dei medesimi. Manoscritto nella Biblioteca del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 4 Bände, Florenz 1793.

**Inventaire DAG 1852**

*Inventaire des Dessins. Musées Impériaux: Musée du Louvre, Cabinet des Dessins*, Bd. 3, Ecole d'Italie, Ecole vénitienne, N° 4644 à 6826. Ecole Lombarde, INV 4644 à INV 6826, (Manuskript, Signatur: 4 DD 12), Paris 1852.

**Inventaire du fonds français 1930-2008**

Bibliothèque Nationale, Paris, Cabinet des Estampes, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIIe siècle*, Bd. 1-15, 17, Paris 1930-2008.

**Jabach 1671**

*Inventaire manuscrit de la collection Jabach*. Transcription rédigée en 1696 par René-Antoine Houasse de l'Inventaire original de Jabach, conservé à la Bibliothèque Nationale (Archives de la Bibliothèque du Louvre).

**Jaffé 1994**

Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings: Venetian and North Italian Schools*, London 1994.

**Jaques 2016**

Susan Jaques, *The empress of art. Catherine the Great and the transformation of Russia*, New York-London 2016.

**Joachimides 2014**

Alexis Joachimides, *Lely, Peter*, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 84, Berlin [u.a.] 2014, S. 48-49.

**Joannides 2001**

Paul Joannides, *Titian to 1518. The assumption of genius*, New Haven-London 2001.

**Joannides 2010**

Paul Joannides, *Titian, Giorgione and the mystery of Paris*, in: *Artibus et historiae* 31, 2010, Nr. 61, S. 99-114.

**Johnson – Goldyne 1985**

Robert Flynn Johnson, Joseph R. Goldyne, *Master Drawings from the Achenbach Foundation for Graphic Arts: The Fine Arts Museums of San Francisco*, Geneva 1985.

**Justi 1927**

Ludwig Justi, *Giorgione oder Campagnola?*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 61, Heft 1, 1927/28, S. 79-84.

**Kárpáti 2006**

Zoltán Kárpáti, *A late drawing by Domenico Campagnola*, in: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 102/103, 2005 (2006), S. 69-79, 213-218.

**Kasten 1992**

Eberhard Kasten, *Arzere, Stefano dall'*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 5, München-Leipzig 1992, S. 360-361.

**Kasten 1992 (2)**

Eberhard Kasten, *Arzere, Gualtiero dall'*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 5, München-Leipzig 1992, S. 360.

**Kat. Ausst. Adelaide 1980**

Martin Royalton-Kisch, Nicholas Turner (Hrsg.), *Leonardo, Michelangelo and the century of genius. Master Drawings from the British Museum*, Art Gallery of South Australia, Adelaide u. National Gallery of Victoria, Melbourne, Adelaide 1980.

**Kat. Ausst. Amsterdam 1934**

*Italiaansche kunst in Nederlandsch bezit*, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1934.

**Kat. Ausst. Amsterdam 1953**

*De Venetiaanse Meesters*, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1953.

**Kat. Ausst. Amsterdam 1970**

*Italiaanse tekeningen uit een Amsterdamse particuliere verzameling*, Rijksprentenkabinet Amsterdam, Amsterdam 1970.

**Kat. Ausst. Amsterdam 1981**

Lieneke C. J. Frerichs (Hrsg.), *Italiaanse tekeningen II: de 15de en 16de eeuw*, Rijksprentenkabinet Amsterdam, Amsterdam 1981.

**Kat. Ausst. Amsterdam 2003**

Robert Jan te Rijdt (Hrsg.), *De Watteau à Ingres: dessins français du XVIIIe siècle du Rijksmuseum Amsterdam*, Rijksprentenkabinet, Amsterdam u. Institut Néerlandais, Paris, Paris 2003.

**Kat. Ausst. Atlanta 2006**

Catherine Loisel, Varena Forcione (Hrsg.), *The King's Drawings from the Musée du Louvre*, High Museum of Art, Atlanta u. Denver Art Museum, Atlanta 2006.

**Kat. Ausst. Atlanta 2010**

Edgar Peters Brown (Hrsg.), *Titian and the golden age of Venetian painting: masterpieces from the National Galleries of Scotland*, High Museum of Art, Atlanta u. Museum of Fine Arts, Houston, New Haven (Conn.) 2010.

**Kat. Ausst. Baltimore 1942**

Georges de Batz (Hrsg.), *Giorgione and his circle*, The Johns Hopkins University, Baltimore, Baltimore 1942.

**Kat. Ausst. Basel 1998**

Cara D. Denison (Hrsg.), *The master's hand: drawings and manuscripts from the Pierpont Morgan Library New York = Von Meisterhand: Zeichnungen, Partituren und Autographen aus der Pierpont Morgan Library New York*, Museum Jean Tinguely, Basel, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, Ostfildern-Ruit 1998.

**Kat. Ausst. Bassano 1976**

Fernando Rigon (Hrsg.), *Tiziano – Iconografia Tizianesca al Museo di Bassano – Incisioni – Disegni – Tele*, Museo Civico di Bassano del Grappa, Bassano 1976.

**Kat. Ausst. Bergamo 2015**

Giovanni C.F. Villa (Hrsg.), *Palma il Vecchio. Lo sguardo della Bellezza*, Accademia Carrara/Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Bergamo, Mailand 2015.

**Kat. Ausst. Berlin 1975**

*Zeichnungen aus der Ermitage zu Leningrad. Werke des XV. bis XIX Jahrhunderts, Ausstellung des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin in der National Galerie, Berlin 1975.*

**Kat. Ausst. Berlin 1975 (2)**

*Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner. Herkunft und Nachfolge, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Berlin 1975.*

**Kat. Ausst. Berlin 1985**

Margaret Morgan Grasselli, Pierre Rosenberg, *Watteau 1684-1721*, (deutsche Ausgabe), Schloß Charlottenburg Berlin (auch: National Gallery of Art, Washington 1984; Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1984/85), Berlin 1985.

**Kat. Ausst. Berlin 1997**

Hein-Thomas Schulze Altcappenberg, *Eine unbekannte Sammlung italienischer Zeichnungen aus Berliner Privatbesitz. Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts und der Kunstbibliothek*, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Berlin 1997.

**Kat. Ausst. Berlin 2014**

Dagmar Korbacher (Hrsg.), *Arkadien. Paradies auf Papier. Landschaft und Mythos in Italien*, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Petersburg 2014.

**Kat. Ausst. Bloomington 1984**

*Italian art at the Indiana University Art Museum*, Indiana University Art Museum, Special Exhibitions Gallery, Bloomington 1984.

**Kat. Ausst. Bonn 2002-2003**

Giandomenico Romanelli (Hrsg.), *Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Ostfildern-Ruit 2003.

**Kat. Ausst. Bordeaux 2005**

Olivier Le Bihan (Hrsg.), *Splendeur de Venise, 1500-1600: peintures et dessins des collections publiques françaises*, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux und Musée des Beaux-Arts de Caen, Paris 2005.

**Kat. Ausst. Braunschweig 1981**

*Zeichnungen alter Meister aus polnischen Sammlungen*, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Braunschweig 1981.

**Kat. Ausst. Brescia 1965**

Gaetano Panazza (Hrsg.), *Mostra di Girolamo Romanino*, Comune di Brescia 1965.

**Kat. Ausst. Brünn 2003**

Zdenek Kazlepka (Hrsg.), *Disegno veneto: Benátská kresba 16. - 18. století z českých, moravských a slezských sbírek; die venezianischen Zeichnungen des 16. - 18. Jahrhunderts aus den böhmischen, mährischen und schlesischen Sammlungen*, Moravská Galerie, Brno 2003.

**Kat. Ausst. Brüssel 1983**

Roger Adolf D'Hulst (Hrsg.), *Dessins du XVe au XVIIIe siècle dans les collections privées de Belgique*, Société Générale de Banque Bruxelles, Brüssel 1983.

**Kat. Ausst. Brüssel 1993**

*De Giorgione à Tiepolo. Dessins italiens du 15e au 18e siècle dans les collections privées et publiques de Belgique*, Musée Communal D'Ixelles, Brüssel 1993.

**Kat. Ausst. Brüssel 1995**

Anne-Claire de Liedekerke, *Fiamminghi a Roma. 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, Brüssel, Palais des Beaux-Arts u. Rom, Palazzo delle Esposizioni, Mailand 1995.

**Kat. Ausst. Brüssel 2013**

Florence Raymond (Hrsg.), *Antoine Watteau (1684 - 1721). La leçon de musique*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Brüssel 2013.

**Kat. Ausst. Budapest 1930**

Edith Hoffmann (Hrsg.), *Miniatúrák és olasz rajzok* (Miniaturen und italienische Zeichnungen), Budapest, Graphische Abteilung des Szépművészeti Múzeum, Budapest 1930.

**Kat. Ausst. Budapest 1960**

Iván Fenyő (Hrsg.), *Velencei és egyéb északitaliai rajzok* (Venezianische und andere Norditalienische Zeichnungen), Graphische Abteilung des Szépművészeti Múzeum, Budapest 1960.

**Kat. Ausst. Budapest 1970**

Kiállítás a Leningrádi Ermitázs legszebb rajzaiból, Szépművészeti Múzeum, Budapest 1970

**Kat. Ausst. Budapest 2003**

Loránd Zentai, *Sixteenth-Century Northern Italian Drawings*, Szépművészeti Múzeum, Budapest 2003.

**Kat. Ausst. Buffalo 1935**

Gordon Bailey Washburn, *Master drawings selected from the museums and private collections of America*, The Buffalo Fine Arts Academy, Albright Art Gallery, Buffalo, Buffalo 1935.

**Kat. Ausst. Caen 2011**

Jean-Christophe Baudequin, *L'Œil et la Passion. Dessins italiens de la Renaissance dans les collections privées françaises*, Musée des Beaux-Arts de Caen, Caen, Paris 2011.

**Kat. Ausst. Cambridge 1974**

Konrad Oberhuber (Hrsg.), *Rome and Venice. Prints of High Renaissance*, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts 1974.

**Kat. Ausst. Cambridge 1977**

Konrad Oberhuber (Hrsg.), *Renaissance and Baroque Drawings from the Collections of John and Alice Steiner*, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts 1977.

**Kat. Ausst. Cambridge 1980**

Konrad Oberhuber, Beverly Schreiber Jacoby (Hrsg.), *French drawings from a private collection: Louis XIII to Louis XVI*, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts 1980.

**Kat. Ausst. Cambridge 1981**

*Drawings from the collection of Louis C.G. Clarke, LL.D.*, Fitzwilliam Museum, Cambridge 1981.

**Kat. Ausst. Cambridge 2001**

Stephan Wolohojian, *Sacred and profane visions from Renaissance Venice*, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts 2001.

**Kat. Ausst. Chantilly 1998**

*Dessins italiens du musée Condé à Chantilly, Bd. III. Vénétie, Lombardie, Piémont, Émilie, VXe-XVIe siècle*, Musée Condé, Château de Chantilly, Chantilly 1998.

**Kat. Ausst. Chantilly 2001**

Nicole Garnier-Pelle (Hrsg.), *Paysages. Chefs-d'oeuvre du Cabinet des dessins du musée Condé à Chantilly*, Musée Condé, Chantilly, Paris 2001.

**Kat. Ausst. Chemnitz 2014**

Ingrid Mössinger, Jürgen Müller (Hrsg.), *Pieter Bruegel d. Ä. und das Theater der Welt*, Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz, Berlin u. München 2014.

**Kat. Ausst. Chicago 2008**

Nicholas Turner (Hrsg.), *Drawn to Italian drawings. The Goldman Collection*, The Art Institute of Chicago, Chicago, New Haven [u.a.] 2008.

**Kat. Ausst. Chur 1952**

*Aus Churer Privatbesitz. Graphik, Zeichnung, Aquarell*, Kunsthaus Chur, Chur 1952.

**Kat. Ausst. Cincinnati 1959**

*The Lehman collection*, New York, The Cincinnati Art Museum, Cincinnati 1959.

**Kat. Ausst. Cleveland 1981**

Edward J. Olszewski (Hrsg.), *The Draftman's Eye: Late Italian Renaissance Schools and Styles*, Cleveland Museum of Art, Bloomington 1981.

**Kat. Ausst. Conegliano 2010**

Giovanni C. F. Villa (Hrsg.), *Cima da Conegliano: poeta del paesaggio*, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Conegliano, Venedig 2010.

**Kat. Ausst. Detroit 1960**

*Master Drawings of the Italian Renaissance*, The Detroit Institute of Arts, Detroit 1960.

**Kat. Ausst. Columbia 1967**

*Landscape in Art*, Columbia Museum of Art, Columbia, (South Carolina) 1967.

**Kat. Ausst. Dijon 2004**

Marguerite Guillaume (Hrsg.), *Catalogue des dessins italiens: collections du Musée des Beaux-Arts de Dijon*, Musée des Beaux-Arts, Dijon 2004.

**Kat. Ausst. Dresden 1978**

*Die Albertina und das Dresdner Kupferstich-Kabinett. Meisterzeichnungen aus zwei alten Sammlungen. Eine Ausstellung mit der Graphischen Sammlung Albertina Wien*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Dresden 1978.

**Kat. Ausst. Dresden 2013**

Gudula Metze (Hrsg.), *Ars Nova. Frühe Kupferstiche aus Italien. Katalog der frühen Kupferstiche von den Anfängen bis um 1530 in der Sammlung des Dresdener Kupferstich-Kabinetts* (Ausst.- u. Bestandskatalog), Dresden, Kupferstich-Kabinett, Petersberg 2013.

**Kat. Ausst. Durham 1965**

*Italian Landscape Drawings from the Collection of János Scholz*, The Gallery, Department of Art, Duke University, Durham 1965.

**Kat. Ausst. Düsseldorf 2009**

Sonja Brink, Silvia Carmellini u. Kay Heymer (Hrsg.), *Auf Papier. On Paper. Von Raffael bis Beuys, von Rembrandt bis Trockel. Die schönsten Zeichnungen aus dem Museum Kunst Palast. Ein Bildhandbuch. From Raphael to Beuys, from Rembrandt to Trockel; the finest drawings from Museum Kunst Palast. A visual handbook*, Bielefeld 2009.

**Kat. Ausst. Düsseldorf 2013**

Sonja Brink, Beat Wismer (Hrsg.), *Akademie. Sammlung. Krahe. Eine Künstlersammlung für Künstler*, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Berlin 2013.

**Kat. Ausst. Edinburgh 2004**

Aidan Weston-Lewis (Hrsg.), *The age of Titian: Venetian Renaissance art from Scottish collections*, National Galleries of Scotland, Edinburgh, Edinburgh 2004.

**Kat. Ausst. Evanston 1988**

*Landscape Drawings of Five Centuries, 1400-1900, from the Robert Lehmann Collection*, Metropolitan Museum of Art, Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, Evanston 1988.

**Kat. Ausst. Ferrara 2008**

Tatiana Kustodieva, Mauro Lucco (Hrsg.), *Garofalo: pittore della Ferrara estense*, Ferrara, Castello Estense, Mailand 2008.

**Kat. Ausst. Florenz 1914**

Pasquale N. Ferrri u. Charles Loeser, *Mostra di disegni e stampe di scuola veneziana dei secoli XV e XVI nel Gabinetto dei Disegni della R. Galleria degli Uffizi*, Bergamo 1914.

**Kat. Ausst. Florenz 1973**

Marco Chiarini (Hrsg.), *Mostra di disegni italiani di paesaggio del Seicento e del Settecento*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 38), Florenz 1973.

**Kat. Ausst. Florenz 1976**

Bert W. Meijer, (Hrsg.), *Omaggio a Tiziano. Mostra di disegni, lettere e stampe di Tiziano e artisti nordici*, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Florenz 1976.

**Kat. Ausst. Florenz 1983**

Bert W. Meijer (Hrsg.), *Disegni Italiani del Teylers Museum Haarlem, provenienti dalle collezioni di Cristina di Svezia e dei principi Odescalchi*, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Florenz und Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rom, Florenz 1983.

**Kat. Ausst. Florenz 1995**

*Italian Drawings from the Rijksmuseum Amsterdam*, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Florenz 1995.

**Kat. Ausst. Florenz 2001**

Giovanni Agosti (Hrsg.), *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 87), Florenz 2001.

**Kat. Ausst. Frankfurt 1980**

*Italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus eigenen Beständen*, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main 1980.

**Kat. Ausst. Frankfurt 1990**

Sybille Ebert-Schifferer (Hrsg.), *Giovanni Gerolamo Savoldo und die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien: von Foppa und Giorgione bis Caravaggio*, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main, Mailand 1990.

**Kat. Ausst. Frankfurt 1994**

Hildegard Bauereisen, *Von Kunst und Kennerschaft. Die Graphische Sammlung im Städelschen Kunstinstitut unter Johann David Passavant 1840 bis 1861*, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Graphische Sammlung, Frankfurt am Main 1994.

**Kat. Ausst. Frankfurt 2006**

Julia Schewski-Bock, *Von Tizian bis Tiepolo. Venezianische Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts aus der Graphischen Sammlung im Städel-Museum*, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Petersberg 2006.

**Kat. Ausst. Frankfurt 2014**

Joachim Jacoby, *Raffael bis Tizian. Italienische Zeichnungen aus dem Städel Museum*, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main 2014.

**Kat. Ausst. Frankfurt 2016**

*Watteau: der Zeichner*, (Katalog von Michiel Plomp, Martin Sonnabend sowie mit einem Beitrag von Christoph Martin Vogtherr), Städel Museum, Frankfurt am Main, Teylers Museum, Haarlem, München 2016.

**Kat. Ausst. Hamburg 1920**

*Ausstellung von Zeichnungen Alter Meister aus den Sammlungen der Kunsthalle zu Hamburg*, Kunstverein, Hamburg 1920.

**Kat. Ausst. Hamburg 1957**

Wolf Stubbe, *Italienische Zeichnungen 1500-1800*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1957.

**Kat. Ausst. Hamburg 1967**

*Hundert Meisterzeichnungen aus der Hamburger Kunsthalle 1500-1800*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1967.

**Kat. Ausst. Hamburg 1997**

*Italienische Zeichnungen der Renaissance aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle*, Ostfildern-Ruit 1997.

**Kat. Ausst. Hanover 1971**

*Italian drawings: selections from the collection of Esther S. and Malcolm W. Bick*, Hopkins Center, Dartmouth College, Hanover, Hanover 1971.

**Kat. Ausst. Hartford 1970**

*Thirty Italian Landscape Drawings, 1500-1800, from the Collection of János Scholz*, Austin Arts Center, Hartford (Connecticut) 1970.

**Kat. Ausst. Kansas City 1993**

Anna Kozak (Hrsg.), *Master European drawings from Polish collections*, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City; Milwaukee Art Museum, Milwaukee; Museum of Fine Arts, Montreal, Quebec; Wadsworth Atheneum, Hartford, Washington, D.C. 1993.

**Kat. Ausst. Kansas City 1996**

Roger Ward, *Dürer to Matisse. Master Drawings from the Nelson-Atkins Museum of Art*, Kansas City 1996.

**Kat. Ausst. Köln 1975**

Hella Robels, *Deutsche und niederländische Zeichnungen aus der Sammlung Everhard Jabach im Musée du Louvre, Paris (Cabinet des dessins)*, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Köln 1975.

**Kat. Ausst. Leeds 1868**

*National Exhibition of Works of Art at Leeds*, Leeds 1868.

**Kat. Ausst. Leningrad 1927**

M. Dobroklonsky, *Dessins de maîtres anciens: exposition de 1926*, Leningrad 1927.

**Kat. Ausst. Leningrad 1959**

*Gosudarstvennyi Ermitaz. Vystavka ital'janskich risunkov XVII-XVIII*, Leningrad 1959.

**Kat. Ausst. Lissabon 1905**

*Catálogo da Coleção de Desenhos*, Museu Nacional de Belas Artes, Lisboa, Lissabon 1905.

**Kat. Ausst. Lissabon 1958**

*Desenhos italianos. Catálogo*, 17. exposição temporária, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Lissabon 1958.

**Kat. Ausst. Lissabon 1973**

*Exposição de alguns desenhos da escola veneziana dos séculos XVI a XVIII da coleção do Museu Nacional de Arte Antiga*, as atribuições feitas devem-se ao Sr. Prof. Michelangelo Muraro, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Lissabon 1973.

**Kat. Ausst. Lodève 2000**

Maïthé Vallès-Bled (Hrsg.), *Peintres de Venise de Titien à Canaletto dans les collections italiennes*, Musée Municipal Fleury, Lodève, Mailand 2000.

**Kat. Ausst. Lissabon 1994**

José Luís Porfírio (Hrsg.), *Desenho a coleção do MNAA*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Mailand 1994.

**Kat. Ausst. London 1869**

*Exhibition of works by the old masters, and by deceased masters of the British school*, Royal Academy of Arts, London, London 1869.

**Kat. Ausst. London 1894-1895**

*Exhibition of Venetian Art*, New Gallery, Regent Street, London, (2. Ausgabe, 120 S., Listung der Exponate bis Nr. 883), London 1894-1895.

**Kat. Ausst. London 1930**

Tancred Borenius, *Drawings by Old Masters*, Savile Gallery, Ltd., London 1930.

**Kat. Ausst. London 1939**

*Venetian Paintings and Drawings*, Matthiesen Gallery, London 1939.

**Kat. Ausst. London 1953**

*Drawings by Old Masters*, Royal Academy of Arts, London 1953.

**Kat. Ausst. London 1960**

*Italian Art and Britain*, Royal Academy of Arts, London 1960.

**Kat. Ausst. London 1965**

*Exhibition of Old Master Drawings, 28.1.-20.2.1965*, Alfred Brod Gallery, London 1965.

**Kat. Ausst. London 1965 (2)**

*Exhibition of old master drawings, 18.05.-29.05.1965, presented by Yvonne French, at the Alpine Club Gallery*, London 1965.

**Kat. Ausst. London 1973-1974**

*Old Master Drawings from Chatsworth*, Victoria and Albert Museum, London 1973-1974.

**Kat. Ausst. London 1975**

Michael Levey (Hrsg.), *The Rival of Nature. Renaissance Painting in its Context*, National Gallery, London 1975.

**Kat. Ausst. London 1975 (2)**

*Andrea Palladio, 1508-1580*, Hayward Gallery, London 1975.

**Kat. Ausst. London 1977**

Clovis Whitfield, *Old master drawings from Holkham: collected by the 1st Earl of Leicester (1697-1759)*, Thos. Agnew and Sons Ltd., London, London 1977.

**Kat. Ausst. London 1980**

*100 of the Finest Drawings from Polish Collections*, Heim Gallery, London, City Museum; Art Gallery, Birmingham, London 1980.

**Kat. Ausst. London 1983**

Jane Martineau, *The Genius of Venice 1500-1600*, The Royal Academy of Arts, London 1983.

**Kat. Ausst. London 1984**

*Landscape in Italy. Drawings of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries*, British Museum, London, London 1984.

**Kat. Ausst. London 1993-1994**

*Old Master Drawings from Chatsworth*, British Museum, London, London 1993-1994.

**Kat. Ausst. London 1996**

Christopher Brown (Hrsg.), *Making & Meaning: Rubens's landscapes*, The National Gallery, London, London 1996.

**Kat. Ausst. London 1998**

Jane Martineau (Hrsg.), *Art Treasures of England: The Regional Collections*, The Royal Academy of Arts, London 1998.

**Kat. Ausst. London 2003**

David Jaffé (Hrsg.), *Titian*, National Gallery London, London 2003.

**Kat. Ausst. London 2010**

Stephanie Buck (Hrsg.), *Michelangelo's Dream*, The Courtauld Gallery, Courtauld Institute of Art, London, London 2010.

**Kat. Ausst. London 2011**

Louis-Antoine Prat, *Watteau: The Drawings*, Royal Academy of Arts, London 2011.

**Kat. Ausst. London 2012**

Caroline Campbell (Hrsg.), *Peter Lely. A Lyrical Vision*, The Courtauld Gallery, London, London 2012.

**Kat. Ausst. London 2015**

Susan Owens, *Jonathan Richardson by himself*, The Courtauld Gallery, London, London 2015.

**Kat. Ausst. London 2016**

Simone Facchinetti, Arturo Galansino, Per Rumberg (Hrsg.), *In the age of Giorgione*, Royal Academy of Arts, London, London 2016.

**Kat. Ausst. Los Angeles 1976**

Ebria Feinblatt (Hrsg.), *Old Master Drawings from American Collections*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1976.

**Kat. Ausst. Los Angeles 2015**

Peter Fuhring, Louis Marchesano, Rémi Mathis u. Vanessa Selbach (Hrsg.), *A kingdom of images: French prints in the age of Louis XIV, 1660 – 1715*, Getty Research Institute at the Getty Center, Los Angeles; Bibliothèque nationale de France, Paris, Los Angeles, California 2015.

**Kat. Ausst. Lyon 2008**

Éric Pagliano, *Desseins italiens. Collection du Musée des Beaux-Arts de Lyon; catalogue de l'exposition suivi du répertoire du fonds des dessins italiens*, Lyon 2008.

**Kat. Ausst. Maastricht – Brügge 2002**

Gert Jan van der Sman (Hrsg.), *Le siècle de Titien: gravures vénitiennes de la Renaissance*, Bonnefantenmuseum, Maastricht und Musée Communal des Beaux-Arts, Brügge, Zwolle 2002.

**Kat. Ausst. Mailand 2012**

Mauro Lucco (Hrsg.), *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, Palazzo Reale, Mailand, Florenz 2012.

**Kat. Ausst. Madrid 2003**

Miguel Falomir (Hrsg.), *Tiziano*, Museo Nacional del Prado, Madrid, Madrid 2003.

**Kat. Ausst. Madrid 2007**

Alejandro Vergara (Hrsg.), *Patinir. Essays and critical catalogue*, Museo Nacional del Prado, Madrid, Madrid 2007.

**Kat. Ausst. Manchester 1961**

*Old Master Drawings from Chatsworth*, Manchester City Art Gallery, Manchester 1961.

**Kat. Ausst. Manchester 1974**

*Drawings by West European and Russian Masters from the Collections of the State Hermitage and the Russian Museums in Leningrad*, Whitworth Gallery, University of Manchester, Manchester 1974.

**Kat. Ausst. Manchester 1974**

*Drawings by West European and Russian masters from the collections of the State Hermitage and the Russian Museums in Leningrad*, Whitworth Art Gallery, University of Manchester, Manchester 1974.

**Kat. Ausst. Mantua 2004**

Vittorio Sgarbi (Hrsg.), *Le ceneri violette di Giorgione: natura e maniera tra Tiziano e Caravaggio*, Galleria Civica di Palazzo Te, Mantua, Mailand 2004.

**Kat. Ausst. Mirandola 1998**

Emilio Negro, Nicosetta Roio (Hrsg.), *Cento disegni italiani, sec. XV – XIX*, Centro Culturale Polivalente, Mirandola, Mirandola 1998.

**Kat. Ausst. Montgomery 1976**

Diane Gingold (Hrsg.), *Venetian drawings from the collection of Janos Scholz*, Montgomery Museum of Fine Arts, Montgomery, 1976.

**Kat. Ausst. Moskau 1995**

Irina Danilova (Hrsg.), *Five centuries of European drawings. The former collection of Franz Koenigs*, Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Mailand 1995.

**Kat. Ausst. München 1977**

Stiftung Ratjen. *Italienische Zeichnungen des 15.-18. Jahrhunderts*, Staatliche Graphische Sammlung München, München 1977.

**Kat. Ausst. München 2001**

Claudia Denk (Hrsg.), *Venus. Bilder einer Göttin*, Alte Pinakothek München, München 2001.

**Kat. Ausst. Münster 1981**

*Neue Zeichnungen alter Meister. Entdeckungen aus einer Barocksammlung*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Westfälisches Museumsamt Münster, Münster 1981.

**Kat. Ausst. Namur 2000**

Jacques Toussaint (Hrsg.), *Autour de Henri Bles*, Musée provincial des Arts anciens du Namurois, Namur 2000.

**Kat. Ausst. New Haven 1960**

*Paintings, Drawings, and Sculpture Collected by Yale Alumni*, Yale University Art Gallery, New Haven 1960.

**Kat. Ausst. New Haven 1986**

Alfred Moir (Hrsg.), *Old master drawings from the collection of John and Alice Steiner*, Art Gallery, Yale University, New Haven, Santa Barbara 1986.

**Kat. Ausst. New York 1925**

*Exhibition of Original Drawings by the Old Masters*, Seligmann and Co., New York 1925.

**Kat. Ausst. New York 1930**

*Exhibition of Drawings by Old Masters from the Private Collection of Professor Frank Jewett Mather, Jr.*, Roerich Museum, New York 1930.

**Kat. Ausst. New York 1937**

*Old Master Drawings*, Durlacher Brothers, New York 1937.

**Kat. Ausst. New York 1953**

*Landscape Drawings and watercolours, Bruegel to Cezanne*, Pierpont Morgan Library, New York 1953.

**Kat. Ausst. New York 1968**

*Exhibition of old master drawings at the H. Shickman Gallery*, New York, New York 1968.

**Kat. Ausst. New York 1979**

George Szabó, *XVI century Italian drawings from the Robert Lehman Collection*, The Metropolitan Museum of Art, New York, New York, 1979.

**Kat. Ausst. New York 1988**

Egbert Haverkamp-Begemann (Hrsg.), *Creative Copies: Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso*, Drawing Center, New York, London 1988.

**Kat. Ausst. New York 1988 (2)**

*Old Master Drawings. Fall exhibition, 1988*, Mia N. Weiner, New York, 1988.

**Kat. Ausst. New York 1991**

*Master drawings 1520 – 1990*, Janie C. Lee, Master Drawings New York u. Kate Ganz, London, New York 1991.

**Kat. Ausst. New York 1994**

William M. Griswold, Linda Wolk-Simon (Hrsg.), *Sixteenth-Century Italian Drawings in New York Collections*, The Metropolitan Museum of Art, New York, New York 1994

**Kat. Ausst. New York 1994 (2)**

Kunsthandel Bellinger, Galerie de Bayser, Hazlitt, Gooden & Fox, *European master drawings*, New York–Paris–London, New York 1994.

**Kat. Ausst. New York 1999**

Perrin Stein, Mary Tavener Holmes (Hrsg.), *Eighteenth-Century French Drawings in New York Collections*, The Metropolitan Museum of Art, New York, New York 1999.

**Kat. Ausst. New York 2000**

Jean-Luc Baroni (Hrsg.), *An exhibition of master drawings*, (catalogue by Stephen Ongpin), Colnaghi USA Ltd., New York u. P. and D. Colnaghi and Co., London, New York-London 2001.

**Kat. Ausst. New York 2001**

Nadine M. Orenstein (Hrsg.), *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam u. The Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven, London 2001.

**Kat. Ausst. New York 2001 (2)**

*Old Master Drawings*, W. M. Brady & Co., Inc.; Thomas Williams Fine Art Ltd., New York 2001.

**Kat. Ausst. New York 2007**

*Private treasures : four centuries of European master drawings*, The Pierpont Morgan Library, New York und National Gallery of Art, Washington D.C., Aldershot (u.a.) 2007.

**Kat. Ausst. New York 2009**

Stijn Alsteen, Carmen C. Bambach, George Goldner u.a. (Hrsg.), *Raphael to Renoir. Drawings from the Collection of Jean Bonna*, The Metropolitan Museum of Art, New York, New York 2009.

**Kat. Ausst. New York 2009 (2)**

Rhoda Eitel-Porter (Hrsg.), *The Thaw Collection of master drawings. Acquisitions since 2002*, The Morgan Library and Museum, New York, New York 2009.

**Kat. Ausst. New York 2010**

Linda Wolk-Simon, Carmen C. Bambach (Hrsg.), *An Italian Journey. Drawings from the Tobey Collection: Correggio to Tiepolo*, The Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven und London 2010.

**Kat. Ausst. Nîmes 1998**

Alain Chevalier, *De Vasari a Boucher. Dessins choisis de la collection du musée des Beaux Arts*, Musée des Beaux-Arts, Nîmes, Arles 1998.

**Kat. Ausst. Northampton 1958**

*Check list: European drawings*, Smith College Museum of Art, Northampton, Mass., 1958.

**Kat. Ausst. Norwich 1949**

Johannes Wilde (Hrsg.), *Catalogue of the Exhibition of Old Master Drawings, Lent by the Earl of Leicester from the Holkham Hall Collection*, Castle Museum and Art Gallery, Norwich 1949.

**Kat. Ausst. Nürnberg 1994**

Katrin Achille-Syndram (Hrsg.), *Kunst des Sammelns: Das Praunsche Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Carracci*, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1994.

**Kat. Ausst. Oakland 1960**

*Venetian drawings. 1600-1800*, Mills College Art Gallery, Oakland; California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, Berkeley 1960.

**Kat. Ausst. Oxford 2015**

Catherine Whistler (Hrsg.), *Drawing in Venice. Titian to Canaletto*, Ashmolean Museum, University of Oxford, Oxford 2015.

**Kat. Ausst. Padua 1976**

*Dopo Mantegna. Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI*, Palazzo della Ragione, Padova, Venedig 1976.

**Kat. Ausst. Padua 1980**

Lionello Puppi (Hrsg.), *Alvise Cornaro e il suo tempo*, Loggia e Odeo Cornaro, Sala del Palazzo della Ragione, Padua 1980.

**Kat. Ausst. Padua 1980 (2)**

Alberta De Nicolò Salmazo, Francesco Giovanni Trolese (Hrsg.), *I Benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli. Saggi storici sul movimento benedettino a Padova*, Abbazia di Santa Giustina, Padova, Treviso 1980.

**Kat. Ausst. Padua 1991**

Alessandro Ballarin, Davide Banzato (Hrsg.), *Da Bellini a Tintoretto, Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, Rom 1991.

**Kat. Ausst. Padua 2010**

Davide Banzato, Franca Pellegrini, Ugo Saragni (Hrsg.), *Giorgione a Padova. L'enigma del carro*, Musei Civici agli Eremitani, Padua, Mailand 2010.

**Kat. Ausst. Paris 1879**

*Catalogue descriptif des dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris 1879.

**Kat. Ausst. Paris 1881**

*Notice des dessins de la collection His de la Salle exposés au Louvre*, Musée du Louvre, Paris 1881.

**Kat. Ausst. Paris 1923**

Louis Demonts (Hrsg.), *Catalogue des dessins de Claude Gellée dit Le Lorrain (1600-1682)*, Musée National du Louvre, Paris 1923.

**Kat. Ausst. Paris 1931**

*Exposition de dessins italiens XIVe, XVe et XVIe siècles*, Musée national de l'Orangerie des Tuileries, Paris 1931.

**Kat. Ausst. Paris 1935**

*Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, Petit Palais, Paris 1935.

**Kat. Ausst. Paris 1935 (2)**

*Art italien des XVe et XVIe siècles. Exposition de dessins, manuscrits, enluminés, livres et xylographies faisant partie des collections de l'École*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris 1935.

**Kat. Ausst. Paris 1958**

*La Renaissance italienne et ses prolongements européens. Exposition de dessins et de livres illustrés conservés dans les collections de l'École des Beaux-Arts*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris 1958.

**Kat. Ausst. Paris 1965**

*Le Seizième Siècle européen. Dessins du Louvre*, Musée du Louvre, Paris 1965.

**Kat. Ausst. Paris 1965-1966**

*Le Seizième Siècle européen. Peintures et dessins dans les collections publiques françaises*, Petit Palais, Paris 1965-1966.

**Kat. Ausst. Paris 1967**

*Le Cabinet d'un Grand Amateur P. J. Mariette 1694-1774. Dessins du XVe siècle au XVIIIe siècle*, Musée du Louvre, Galerie Mollien, Paris 1967.

**Kat. Ausst. Paris 1972**

*Dessins de la Collection Robien*, Musée du Louvre, (Cabinet des Dessins), Paris 1972.

**Kat. Ausst. Paris 1975**

*Dessins italiens de l'Albertina de Vienne*, Musée du Louvre, Paris 1975.

**Kat. Ausst. Paris 1976**

*Hommage à Titien*, Institut Néerlandais, Paris, Paris 1976.

**Kat. Ausst. Paris 1977**

*Collections de Louis XIV: Dessins, albums, manuscrits*, Musée national de l'Orangerie des Tuileries, Paris 1977.

**Kat. Ausst. Paris 1981**

*De Michel-Ange à Géricault. Dessins de la donation Armand-Valton*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, Paris 1981.

**Kat. Ausst. Paris 1987**

Roseline Bacou (Hrsg.), *Dessins français du XVIIIe siècle de Watteau à Lemoyne: LXXXIXe exposition du Cabinet des dessins*, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Paris 1987.

**Kat. Ausst. Paris 1988**

*L'an V: dessins des grands maîtres*, (XCIIe exposition du Cabinet des dessins), Musée National du Louvre, Paris, Paris 1988.

**Kat. Ausst. Paris 1990**

Emmanuelle Brugerolles, *Les dessins vénitiens des collections de l'École des Beaux-Arts*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, Paris 1990.

**Kat. Ausst. Paris 1990 (2)**

Catherine Loisel, Jean François Méjanès, Emmanuel Starcky (Hrsg.), *Le paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, Paris, Paris 1990.

**Kat. Ausst. Paris 1993**

Michel Laclotte (Hrsg.), *Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Grand Palais, Paris, Paris 1993.

**Kat. Ausst. Paris 1996**

Hans Buijs (Hrsg.), *Dessins Vénitiens de la Collection Frits Lugt*, Fondation Custodia, Institut Néerlandais, Paris. Paris 1996.

**Kat. Ausst. Paris 2002**

Irène Aghion, Mathilde Avisseau-Broustet (Hrsg.), *Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIIIe siècle*, Institut National d'Histoire de l'Art, Bibliothèque Nationale de France, Département des Monnaies, Médailles et Antiques, Paris, Paris 2002.

**Kat. Ausst. Paris 2005**

*De la Renaissance à l'âge baroque. Une collection de dessins italiens pour les musées de France*, Musée du Louvre, Paris 2005.

**Kat. Ausst. Paris 2012**

*Dessins anciens et du 19<sup>ème</sup> siècle – Old master and 19<sup>th</sup> Century drawings*, Nicolas Schwed OMD sarl, Paris 2012.

**Kat. Ausst. Paris 2013**

Blaise Ducos, Olivia Savatier Sjöholm (Hrsg.), *Un Allemand à la cour de Louis XIV: de Dürer à Van Dyck, la collection nordique d'Everhard Jabach*, Paris, Musée du Louvre, Paris 2013.

**Kat. Ausst. Paris 2013 (2)**

*Œuvres sur papier du XVI<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle. (Works on Paper from 16th to the 20th Century)*, Boquet & Marty de Cambiaire Fine Art, Paris 2013.

**Kat. Ausst. Paris 2014**

Christoph Martin Vogherr, Mary Tavener Holmes (Hrsg.), *De Watteau à Fragonard, Les fêtes galantes*, Musée Jacquemart-André, Paris, Brüssel 2014.

**Kat. Ausst. Paris 2014 (2)**

*Dessins anciens*, Nicolas Schwed OMD sarl, Paris 2014.

**Kat. Ausst. Paris 2014 (3)**

Emmanuelle Brugerolles, *Le paysage à Rome entre 1600 et 1650*, Cabinet des dessins Jean Bonna, Beaux-Arts de Paris; Palais Fesch, Musée des Beaux-Arts, Ajaccio, Paris 2014.

**Kat. Ausst. Pittsburgh 1987-1988**

Michael Jaffé, *Old Master Drawings from Chatsworth. A Loan Exhibition from the Devonshire Collections*, Frick Art Museum, Pittsburgh sowie Cleveland, Museum of Art; Fort Worth, Kimbell Art Museum; L.A., County Museum of Art; Miami, Center of Fine Arts, Alexandria 1987-1988.

**Kat. Ausst. Pordenone 2000**

Caterina Furlan (Hrsg.), *Dal Pordenone al Palma il Giovane. Devozione e Pietà nel disegno veneziano del Cinquecento, Ex Chiesa di San Francesco*, Pordenone, Mailand 2000.

**Kat. Ausst. Prag 1972**

*Kresby evropských mistrů XV.-XX. století ze sbírek Státní Ermitáže v Leningradě*, Národní Galerie, Prag 1972.

**Kat. Ausst. Princeton 1991**

Frederick A. den Broeder, *Old Master Drawings from the Collection of Joseph F. McCrindle*, The Art Museum, Princeton University, (und andere Stationen), Princeton 1991.

**Kat. Ausst. Rennes 1990**

Patrick Ramade (Hrsg.), *Disegno. Les dessins italiens du musée de Rennes*, Musée des Beaux-Arts, Rennes 1990.

**Kat. Ausst. Rochester 1981**

*XVIII century Venetian Drawings from the Robert Lehmann Collection*, The Metropolitan Museum of Art, Memorial Art Gallery, Rochester, New York 1981.

**Kat. Ausst. Rom 1972-1973**

*Il paesaggio nel disegno del Cinquecento europeo*, Accademia di Francia, Villa Medici, Rom 1972-1973.

**Kat. Ausst. Rom 1976**

Maria Catelli Isola, *Immagini da Tiziano: stampe dal sec. XVI al sec. XIX dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rom 1976.

**Kat. Ausst. Rom 1989**

Ugo Ruggeri (Hrsg.), *Disegni veneti e lombardi dal XVI al XVIII secolo. Dalle collezioni del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Istituto Nazionale per la Grafica, Rom 1989.

**Kat. Ausst. Rom 1995**

Maria Grazia Bernardini, *Tiziano. amor sacro e amor profano*, Palazzo delle Esposizioni, Rom 1995.

**Kat. Ausst. Rom 1998**

Catherine Mobeig Goguel, Michel Hochmann (Hrsg.), *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, Villa Medici, Roma; Musée du Louvre, Paris, Mailand 1998.

**Kat. Ausst. Rom 2008**

Mauro Lucco, Giovanni C.F. Villa (Hrsg.), *Giovanni Bellini*, Scuderie del Quirinale, Rom, Mailand 2008.

**Kat. Ausst. Rotterdam 2001**

Nadine M. Orenstein (Hrsg.), *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam; The Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven u. London 2001.

**Kat. Ausst. Santa Barbara 1983**

Alfred Moir (Hrsg.), *Old master drawings from the Feitelson collection*, University Art Museum, University of California, Santa Barbara 1983.

**Kat. Ausst. Sheffield 1966**

*Master Drawings from Chatsworth*, Graves Art Gallery, Sheffield 1966.

**Kat. Ausst. Spilimbergo 1982**

Caterina Furlan (Hrsg.), *Nel disegno: 1450 – 1950*, Palazzo Troilo, Spilimbergo, Spilimbergo 1982.

**Kat. Ausst. St. Louis 1989**

*Master Drawings from the Nelson-Atkins Museum of Art*, Kansas City, Missouri, Washington University Gallery of Art, St. Louis 1989.

**Kat. Ausst. Stockholm 1962**

*Konstens Venedig*, Nationalmuseum, Stockholm, Stockholm 1962.

**Kat. Ausst. Stockholm 1990**

Brigitta Sandström, *Venetianska teckningar från École des Beaux-Arts, Paris*, Nationalmuseum, Stockholm 1990.

**Kat. Ausst. Stuttgart 1978**

Gunter Thiem (Hrsg.), *Sammlung Schloß Fachsenfeld. Zeichnungen, Bozzetti und Aquarelle aus fünf Jahrhunderten in Verwahrung der Staatsgalerie*, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart-Bad Cannstatt 1978.

**Kat. Ausst. Tokyo 1975**

*Old Master Drawings from Chatsworth*, National Museum of Western Art, Tokyo 1975

**Kat. Ausst. Toronto 1960**

*Titian, Tintoretto, Paolo Veronese: with a group of sixteenth-century Venetian drawings*, Art Gallery, Toronto, Toronto 1960

**Kat. Ausst. Trient 2006**

Lia Camerlengo, Ezio Chini (Hrsg.), *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, Museo Castello del Buonconsiglio, Trient, Mailand 2006.

**Kat. Ausst. Truro 1957**

Arthur Ewart Popham, *An exhibition of drawings from the Alfred A. de Pass Collection belonging to the Royal Institution of Cornwall, Truro*, Arts Council of Great Britain (Wanderausstellung), London 1957.

**Kat. Ausst. Truro 1994**

Marianne Joannides (Hrsg.), *Master Drawings from the De Pass Collection*, Royal Cornwall Museum, Truro, London 1994.

**Kat. Ausst. Turin 1950**

Aldo Bertini (Hrsg.), *Prima Mostra dei Disegni Italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Sovrintendenza Bibliografica per il Piemonte, Turin 1950.

**Kat. Ausst. Twickenham 1862**

*Description sommaire des objets d'art, faisant partie des collections du Duc D'Aumale, exposés pour la visite du Fine Arts Club, le 21 mai, 1862*, Orleans House Gallery, Twickenham, Toaks Court (s.a.), 1862.

**Kat. Ausst. Valenciennes 2015**

Martin Eidelberg (Hrsg.), *Rêveries italiennes. Watteau et les paysagistes français au XVIIIe siècle*, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, Valenciennes, Gand 2015.

**Kat. Ausst. Venedig 1935**

Nino Barbantini, *Mostra di Tiziano*, Palazzo Pesaro Papafava, Venedig 1935.

**Kat. Ausst. Venedig 1955**

P. Zampetti (Hrsg.), *Giorgione e I giorgioneschi*, Palazzo Ducale, Venedig 1955.

**Kat. Ausst. Venedig 1958**

K. T. Parker (Hrsg.), *Disegni veneti di Oxford*, Fondazione Giorgio Cini, Venedig, Venedig 1958.

**Kat. Ausst. Venedig 1958 (2)**

Maria Mrozinska (Hrsg.), *Disegni veneti in Polonia*, Fondazione Giorgio Cini, Venedig, Venedig 1958.

**Kat. Ausst. Venedig 1961**

Otto Benesch (Hrsg.), *Disegni veneti dell'Albertina di Vienna*, Fondazione Giorgio Cini, Venedig, Venedig 1961.

**Kat. Ausst. Venedig 1964**

Larissa Salmina (Hrsg.), *Disegni veneti del Museo di Leningrado*, Fondazione Giorgio Cini Venedig, Venedig 1964.

**Kat. Ausst. Venedig 1965**

Iván Fenyő (Hrsg.), *Disegni veneti del Museo di Budapest*, Fondazione Giorgio Cini, Venedig, Venedig 1965.

**Kat. Ausst. Venedig 1974**

Pere Bjurström (Hrsg.), *Disegni veneti del Museo di Stoccolma*, Fondazione Giorgio Cini, Venedig, Venedig 1974.

**Kat. Ausst. Venedig 1979**

Ugo Ruggeri (Hrsg.), *Disegni veneti della Biblioteca Ambrosiana*, Fondazione Giorgio Cini, Venedig, Vicenza 1979.

**Kat. Ausst. Venedig 1980**

Julien Stock, *Disegni veneti di collezioni inglesi*, Fondazione Giorgio Cini Venedig, Vicenza 1980.

**Kat. Ausst. Venedig 1981**

James Byam Shwa (Hrsg.), *Disegni veneti della collezione Lugt*, Fondazione Giorgio Cini Venedig, Vicenza 1981.

**Kat. Ausst. Venedig 1985**

Bernard Aikema, *Disegni veneti di collezioni olandesi*, Fondazione Giorgio Cini Venedig, Vicenza 1985.

**Kat. Ausst. Venedig 1988**

*Disegni veneti dell'École des Beaux-Arts di Parigi*, Fondazione Giorgio Cini, Venedig Vicenza 1988.

**Kat. Ausst. Venedig 1990**

Francesco Valcanover (Hrsg.), *Tiziano*, Palazzo Ducale, Venedig; National Gallery of Art, Washington D.C., Venedig 1990.

**Kat. Ausst. Venedig 1992**

Alessandro Bettagno, *Da Pisanello a Tiepolo. Disegni veneti dal Fitzwilliam Museum di Cambridge*, Fondazione Giorgio Cini, Mailand 1992.

**Kat. Ausst. Venedig 1999**

Bernard Aikema, *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Palazzo Grassi, Venedig 1999.

**Kat. Ausst. Venedig 2004**

Filippo Pedrocco, *Da Bellini a Tiepolo. La grande pittura veneta della Fondazione Sorlini*, Museo Correr, Venedig, Venedig 2004.

**Kat. Ausst. Venedig 2012**

Irina Artemieva, Giuseppe Pavanello (Hrsg.), *Tiziano. La fuga in Egitto e la pittura de paesaggio*, Galleria dell'Accademia, Venedig, Venedig 2012.

**Kat. Ausst. Venedig 2014**

Andrew Robison, *La poesia della luce. Disegni veneziani dalla National Gallery of Art di Washington / The poetry of light. Venetian drawings from the National Gallery of Art, Washington*, Museo Correr, Venedig, Venedig 2014.

**Kat. Ausst. Vicenza 2005**

Guido Beltramini, Howard Burns (Hrsg.), *Andrea Palladio e la Villa Veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, Museo Palladio, Vicenza, Venedig 2005.

**Kat. Ausst. Łódź 2007**

Jerzy Wojciechowski (Hrsg.), *Między teorią a praktyką. Rysunek włoski XVI wieku ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytecki w Warszawie*. (Between theory and practice. 16th century Italian drawings from the Print Room collection in the University of Warsaw Library), Muzeum Sztuki w Łodzi und Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytecki w Warszawie, Łódź 2007.

**Kat. Ausst. Warschau 1980**

Justyna Guze (Hrsg.), *Najcenniejsze rysunki obce ze zbiorów polskich*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warschau 1980.

**Kat. Ausst. Washington 1950**

*Rosenwald Collection: An Exhibition of Recent Acquisitions*, National Gallery of Art, Washington D.C. 1950.

**Kat. Ausst. Washington 1969-1970**

James Byam Shaw (Hrsg.), *Old master drawings from Chatsworth: a loan exhibition from the Devonshire Collection: circulated by the International Exhibitions Foundation 1969 - 1970*, National Gallery of Art, Washington D.C. und andere, Washington D.C. 1969-1970.

**Kat. Ausst. Washington 1973**

Konrad Oberhuber, Dean Walker, *Sixteenth-Century Italian Drawings from the Collection of Janos Scholz*, National Gallery of Art Washington D.C.; The Pierpont Morgan Library, New York, Washington D.C. 1973.

**Kat. Ausst. Washington 1974**

*Recent acquisitions and promised gifts*, National Gallery of Art, Washington D.C. 1974.

**Kat. Ausst. Washington 1974 (1)**

Terisio Pignatti (Hrsg.), *Venetian Drawings from American Collections*, National Gallery of Art, Washington D.C.; Kimbell Art Museum, Fort Worth; Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Washington D.C. 1974.

**Kat. Ausst. Washington 1978**

*Master Drawings from the Collection of the National Gallery of Art and Promised Gifts*, National Gallery of Art, Washington D.C. 1978.

**Kat. Ausst. Washington 1988**

Robert C. Cafritz, Lawrence Going, David Rosand, *Places of Delight: the pastoral landscape*, The Phillips Collection, National Gallery of Art, Washington D.C., London 1988.

**Kat. Ausst. Washington 1990**

*Old master drawings from the National Gallery of Scotland*, National Gallery of Art, Washington; Kimbell Art Museum, Fort Worth, Washington D.C., 1990.

**Kat. Ausst. Washington 1995**

Margaret Morgan Grasselli (Hrsg.), *The Touch of the Artist: Master Drawings from the Woodner Collections*, National Gallery of Art, Washington D.C., New York 1995.

**Kat. Ausst. Washington 2012**

Margaret M. Grasselli, Arthur K. Wheelock Jr. (Hrsg.), *The McCrindle Gift: A Distinguished Collection of Drawings and Watercolors*, National Gallery of Art, Washington, Washington 2012.

**Kat. Ausst. Weimar 1999**

Hermann Mildener, *Geheimster Wohnsitz: Goethes italienisches Museum. Zeichnungen aus dem Bestand der Graphischen Sammlung der Kunstsammlungen zu Weimar ergänzt durch seltene Antikenwerke der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar*, (Im Blickfeld der Goethezeit, 3), Kunstsammlungen Weimar, Weimar; Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlungen, Vaduz; Haus der Kunst, München, Berlin 1999.

**Kat. Ausst. Wien 1952**

Siegfried Freiberg (Hrsg.), *Das schöne Italien. Zeichnungen, Aquarelle, Ölstudien*, (Kostbarkeiten der Akademie-Bibliothek, 4), Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste Wien, Wien 1952.

**Kat. Ausst. Wien 1958**

Siegfried Freiberg, *Begegnungen mit Tieren. Handzeichnungen, Aquarelle...* (Aus den Sammlungen der Akademie-Bibliothek, 15), Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste Wien, Wien 1958.

**Kat. Ausst. Wien 1965**

Wanda Lhotsky (Hrsg.), *Küsten und Meere. Zeichnungen und Aquarelle des 16.-20. Jahrhunderts*, (Aus den Sammlungen der Akademie-Bibliothek, 22), Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste Wien, Wien 1965.

**Kat. Ausst. Wien 1966**

*Die Kunst der Graphik III, Renaissance in Italien, 16. Jahrhundert*, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1966.

**Kat. Ausst. Wien 1967**

*Meisterzeichnungen des Kupferstichkabinetts. I. Gotik - Barock*, Akademie der bildenden Künste, Wien, Wien 1967.

**Kat. Ausst. Wien 1975**

*Italienische Zeichnungen der Renaissance. Zum 500. Geburtsjahr Michelangelos*, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1975.

**Kat. Ausst. Wien 1978**

Veronika Birke (Red.), *Das Dresdner Kupferstich-Kabinett und die Albertina. Meisterzeichnungen aus zwei alten Sammlungen*, (265. Ausstellung der Albertina), Graphische Sammlung Albertina, Wien 1978.

**Kat. Ausst. Wien 1998**

Erwin Pokorny, *Meisterzeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, Wien*, Wien 1998.

**Kat. Ausst. Wien 2003**

Klaus Albrecht Schröder, Maria Luise Sternath (Hrsg.), *Albrecht Dürer*, Albertina, Wien, Ostfildern 2003.

**Kat. Ausst. Wien 2004**

Sylvia Ferino-Pagden, Giovanna Nepi Scire` (Hrsg.), *Giorgione. Mythos und Enigma*, Kunsthistorisches Museum, Wien; Gallerie dell'Accademia, Venedig, Mailand 2004.

**Kat. Ausst. Wien 2006**

David Allan Brown, Sylvia Ferino-Pagden, *Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei*, Kunsthistorisches Museum, Wien; National Gallery of Art, Washington D.C., Wien 2006.

**Kat. Ausst. Wien 2016**

Agnes Husslein-Arco u. Tobias G. Natter (Hrsg.), *Fürstenglanz. Die Macht der Pracht*, Belvedere, Winterpalais, Wien, Wien 2016.

**Kat. Ausst. Zürich 1960**

*Handzeichnungen alter Meister aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien* (Ausgewählte Blätter. Handzeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik, 16.-19. Jahrhundert), Graphische Sammlung ETH Zürich, Wien 1960.

**Kat. Ausst. Zürich 2004**

Michael Matile, *Gusto e Passione. Italienische Zeichnungen aus der Sammlung Gadola*, Graphische Sammlung ETH Zürich, Basel 2004.

**Kat. Ausst. Zürich 2013**

Michael Matile, *Zwiegespräch mit Zeichnungen. Werke des 15. bis 18. Jahrhunderts aus der Sammlung Robert Landolt*, Graphische Sammlung ETH Zürich, Petersberg 2013.

**Kat. Slg. Bayonne 1925**

*Les Dessins de la collection Léon Bonnat au Musée de Bayonne*, Bd. II., Deuxième année, Paris 1925.

**Kat. Slg. Braunschweig 1997**

Christian von Heusinger, *Die Handzeichnungssammlung*, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 2 Bände, Braunschweig 1992.

**Kat. Slg. Cambridge 1940**

Agnes Mongan, Paul J. Sachs (Hrsg.), *Drawings in the Fogg Museum of Art: a critical catalogue ; Italian, German, Flemish, Dutch, French, Spanish, miscellaneous schools*, 3 Bände, Cambridge, Massachusetts, 1940.

**Kat. Slg. Cambridge 2011**

David Scrase, *Italian drawings at the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, Cambridge 2011.

**Kat. Slg. Chicago 1997**

Suzanne Folds McCullagh, Laura M. Giles (Hrsg.), *Italian Drawings before 1600 in The Art Institute of Chicago, A Catalogue of the Collection*, The Art Institute of Chicago, Chicago 1997.

**Kat. Slg. Detroit 1992**

Victor Carlson, *Italian, French, English, and Spanish drawings and watercolors: sixteenth through eighteenth centuries*, Detroit Institute of Arts, New York 1992.

**Kat. Slg. Edinburgh 1968**

Keith Andrews (Hrsg.) *National Gallery of Scotland, Catalogue of Italian Drawings*, 2 Bände, Cambridge 1968.

**Kat. Slg. Florenz 1914**

*I Disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze. Disegni di Scuola Veneta, Serie Terza, Fascicolo Primo*, Florenz 1914.

**Kat. Slg. Florenz 1987**

Annamaria Petrioli Tofani (Hrsg.), *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inventario 2., Disegni esposti*, Florenz 1987.

**Kat. Slg. Florenz 1990**

Giulia Brunetti (Hrsg.), *I disegni dei secoli XV e XVI della Biblioteca Marucelliana di Firenze*, Rom 1990.

**Kat. Slg. Grenoble 1909**

Léon de Beylié, *Le Musée de Grenoble: peintures, dessins, marbres, bronzes, etc.; 388 reproductions*, Paris 1909.

**Kat. Slg. Grenoble 1911**

*Catalogue des tableaux, statues, bas-reliefs et objets d'art exposés dans les galeries du Musée de Peinture et de Sculpture*, Ville de Grenoble 1911.

**Kat. Slg. Hamburg 2009**

David Klemm, *Italienische Zeichnungen 1450-1800*, Hamburger Kunsthalle Kupferstichkabinett, 3 Bände, (Bd. 2 in der Reihe: Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle Kupferstichkabinett), Köln-Weimar-Wien 2009.

**Kat. Slg. Kansas 2005**

Burton Dunbar, *German and Netherlandish paintings 1450 – 1600*, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Mo., Seattle, Wash. [u.a.] 2005.

**Kat. Slg. London 1979**

Peter Ward-Jackson (Hrsg.), *Italian Drawings, Volume One 14th – 16th century*, Victoria and Albert Museum, London 1979.

**Kat. Slg. New York 1986**

Jacob Bean, Lawrence Turčić, *15th-18th Century French Drawings in The Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York, New York 1986.

**Kat. Slg. Oxford 1914**

Charles Francis Bell, *Drawings by the old masters in the library of Christ Church, Oxford*, Oxford 1914.

**Kat. Slg. Oxford 1967**

James Byam Shaw, *Paintings by old masters at Christ Church, Oxford*, London 1967.

**Kat. Slg. Oxford 1976**

James Byam Shaw (Hrsg.), *Drawings by old masters at Christ Church*, 2 Bände, Oxford 1976.

**Kat. Slg. Paris 1820-1838**

*Notice des dessins, peintures, émaux et terres cuites émaillées exposés au Musée Royal, dans la Galerie d'Apollon, Musée du Louvre*, Paris 1820 – 1838.

**Kat. Slg. Paris 1838-1866**

*Notice des dessins placés dans les Galeries du Musée Royal, au Louvre [Ecole italienne], Musée du Louvre*, Paris 1838 – 1866.

**Kat. Slg. Paris 1983**

James Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, 3 Bände, Paris 1983.

**Kat. Slg. Paris 1999**

Gisèle Lambert, *Les premières gravures italiennes. Quattrocento - début du Cinquecento ; inventaire de la collection du département des Estampes et de la Photographie*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Paris 1999.

**Kat. Slg. Paris 2004**

Catherine Loisel, *Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inventaire général des dessins italiens, VII, Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, Paris 2004.

**Kat. Slg. Paris 2014**

Barbara Brejon de Lavergnée, *Dessins français du XVIIe siècle: inventaire de la collection de la Réserve du Département des Estampes et de la Photographie (cotes B 6, B 7, B 11, B 14)*, Paris 2014.

**Kat. Slg. Stuttgart 1977**

Christel Thiem, *Italienische Zeichnungen 1500-1800. Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie*, Stuttgart 1977.

**Kat. Slg. Stuttgart 1992**

Corinna Höper, *Italienische Zeichnungen 1500-1800. Bestandskatalog, Teil II, Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1992.

**Kat. Slg. Turin 1958**

Aldo Bertini (Hrsg.), *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Rom 1958.

**Kat. Slg. Utrecht 2011**

Liesbeth M. Helmus (Hrsg.), *Catalogue of paintings 1363 – 1600. Centraal Museum Utrecht*, Utrecht 2011

**Kat. Slg. Venedig 1962**

Sandra Moschini Marconi (Hrsg.), *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, (Cataloghi dei musei e gallerie d'Italia, Bd. 2), *Opere d'arte del secolo XVI*, Rom 1962.

**Kat. Slg. Weimar 2008**

Ursula Verena Fischer Pace, *Die italienischen Zeichnungen, Bestandskatalog, Bd.1.*, Ehemalige Großherzogliche und Staatliche Sammlung, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Weimar, Köln-Weimar-Wien 2008.

**Kat. Slg. Wien 1992 – 1997**

Veronika Birke, Janine Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina, Generalverzeichnis*, 4 Bde, Wien (u.a.) 1992-1997.

**Kat. Slg. Zürich 2000**

Michael Matile, *Die Druckgraphik Lucas van Leydens und seiner Zeitgenossen. Bestandeskatalog der Graphischen Sammlung der ETH Zürich*, Basel 2000.

**Keller 2016**

Raymond Keller, *Der Recueil Jullienne*, in: Stephan Brakensiek, Anette Michels, Anne-Katrin Sors (Hrsg.), *Copy. Right. Adam von Bartsch. Kunst, Kommerz, Kennerschaft*, Petersberg 2016, S. 64-69.

**Keyes 1976**

George S. Keyes, *A new Titian drawing*, in: *Arte Veneta* 30, 1976, S. 167-172.

**Kiermeir-Debre 2008**

Joseph Kiermeir-Debre, Fritz Franz Vogel (Hrsg.), *Kunst kommt von Prestel. Das Künstlerehepaar Johann Gottlieb und Maria Katharina Prestel, Frankfurt-London. Die Sammlung Dr. Walter Prestel, Schwelm*, Köln 2008.

**Kieser 1931**

Emil Kieser, *Tizians und Spaniens Einwirkungen auf die späteren Landschaften des Rubens*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N. F.* 8, 1931, S. 281-291.

**Kieslinger 1934-1937**

Franz Kieslinger, *Tizian-Zeichnungen*, in: *Belvedere 12, 1934-1937*, S. 170-174.

**Kirchner 2005**

Thomas Kirchner, *Antoine Watteau, die akademische Kunst und die Moderne*, in: Margit Kern, Thomas Kirchner, Hubertus Kohle (Hrsg.), *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, München 2004, S. 107-120.

**Klauner 1958**

Friderike Klauner, *Venezianische Landschaftsdarstellungen von Jacopo Bellini bis Tizian*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 54, 1958, S. 121-150.

**Klinger 1996**

Linda S. Klinger, *Benavides, Marco Manotva*, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, London 1996, Bd. 3, S. 700.

**Korn 1897**

Wilhelm Korn, *Tizians Holzschnitte*, Dissertation, Breslau 1897.

**Koschatzky-Oberhuber-Knab 1971**

Walter Koschatzky, Konrad Oberhuber, Eckhart Knab, *The Famous Italian Drawings of the Albertina collection*, Mailand 1971 / *I grandi disegni italiani dell'Albertina di Vienna*, Mailand 1972.

**Kristeller 1907**

Paul Kristeller, *Giulio Campagnola. Kupferstiche und Zeichnungen. 22 Tafeln in Heliogravüre und 5 Tafeln in Lichtdruck*, Berlin 1907.

**Kristeller 1909**

Paul Kristeller, *Bertelli, Luca* in: Thieme-Becker. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste, Bd. 3, Leipzig 1909, S. 487-488.

**Labbé 1996**

Jacqueline Labbé, *Saint-Morys, Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart de*, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, London 1996, Bd. 27, S. 568.

**Lafenestre 1886**

Georges Lafenestre, *La vie et l'oeuvre de Titien*, Paris 1886.

**Lazzarini 1914**

Vittorio Lazzarini, *Un giudizio artistico a Padova nel Cinquecento*, in: Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova 30, 1914, S. 253-261.

**Leahy 2003**

Cathy Leahy, *Prints and Drawings in the International Collections of the National Gallery of Victoria*, National Gallery of Victoria, Melbourne 2003.

**Leclair 1996**

Anne Leclair, *Crozat, Pierre*, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, London 1996, Bd. 8, S. 208-209.

**Lefebvre 1680**

Valentin Lefebvre, *Opera Selectiora quae Tizianus Vecellius Cadubrensis & Paulus Caliari Veronensis inventaverunt & Pinxerunt, quaeque Valentinus le Febre Bruxellensis delineavit et sculpsit* (2. Ausgabe), Venedig 1680.

**Lefebvre 1682**

Valentin Lefebvre, *Opera Selectiora quae Tizianus Vecellius Cadubrensis & Paulus Caliari Veronensis inventaverunt & Pinxerunt, quaeque Valentinus le Febre Bruxellensis delineavit et sculpsit* (3. Ausgabe), Venedig 1682.

**Lehmann Jacobsen 1996**

Maja Lehmann Jacobsen, *Das Bildprogramm der Villa Godi in Lonedo di Lugo*, Dissertation Universität Frankfurt am Main, 1994/95 (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 36), Weimar 1996.

**Leporini 1925**

Heinrich Leporini, *Handzeichnungen grosser Meister, Tizian. 8 Kupfertiefdrucke mit einleitendem Text*, Wien u. Leipzig 1925.

**Leuschner 2002**

Eckhard Leuschner, *Dupérac (Dupeyrac), Etienne (Stefano)*, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 31, München-Leipzig 2002, S. 42.

**Levenson - Oberhuber - Sheehan 1973**

Jay Alan Levenson, Konrad Oberhuber, Jacquelyn L. Sheehan, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Ausstellungskatalog, National Gallery of Art, Washington D.C. 1973.

**Levesque 1986**

Catherine Levesque (Hrsg.), *The Illustrated Bartsch, 6 (Commentary), Netherlandish Artists*, New York 1986.

**Lloyd - Popham 1986**

Arthur Ewart Popham (Hrsg.), *Old master drawings at Holkham Hall; prepared for publication and with an introduction by Christopher Lloyd*, Chicago 1986.

**Lomazzo 1584**

Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura, di Gio. Paolo Lomazzo Milanese pittore, diviso in sette libri. Ne' quali si discorre de la proportione, de' moti, de' colori, de' lumi, de la prospettiua, de la prattica de la pittura, et finalmente de le istorie d'essa pittura: con una tavola de'nomi de tutti li pittori, scoltori, architetti, & matematici antichi & moderni*, Mailand 1584.

**Lucco 1996**

Mauro Lucco (Hrsg.), *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, 3 Bände, Mailand 1996-1999.

**Lucco 1977**

Mauro Lucco, *Esercizi e divagazioni sul "Dopo Mantegna"*, in: *Paragone* 28, 1977, Nr. 323, S. 110-130.

**Lucco 1984**

Mauro Lucco, *Il Cinquecento. (parte prima e seconda)*, in: *Semenzato* 1984, S. 145-174.

**Lucco 1997**

Mauro Lucco, *Dall'architetto al pittore: il monumento Contarini al Santo e Domenico Campagnola*, in: Edoardo Castellan (Hrsg.), *Il tempo di Dario Varotari*. Atti del Convegno di Studi, 12.4.-29.5.1997, Comune di Selvazzano (Dentro) 1997, S. 59-88.

**Lüdemann 2008**

Peter Lüdemann: *Virtus und Voluptas. Beobachtungen zur Ikonographie weiblicher Aktfiguren in der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento* (Studi. Schriftenreihe des deutschen Studienzentrums in Venedig, N. F. 1), Berlin 2008.

**Lugt 1927**

Frits Lugt, *Pieter Bruegel und Italien*, in: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig 1927, S. 111-129.

**Mack 1973**

Rosamond Eunice Mack, *Girolamo Muziano*, Ph.D. Thesis, 2 Bände, Harvard University, Cambridge (Mass.) 1973.

**Mack 1974**

Rosamond Eunice Mack, *Girolamo Muziano and Cesare Nebbia at Orvieto*, in: *Art Bulletin* 56, 1974, S. 410-413.

**Mack 1996**

Rosamond Eunice Mack, *Muziano, Girolamo*, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, London 1996, Bd. 22, S. 391-393.

**Märker – Bergsträsser 1998**

Peter Märker, Gisela Bergsträsser, *Hundert Zeichnungen alter Meister aus dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Leipzig 1998.

**Martin 1997**

Andrew John Martin, *Campagnola, Domenico*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 16, München-Leipzig 1997, S. 1-2.

**Martin 1997 (2)**

Andrew John Martin, *Campagnola, Giulio*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 16, München-Leipzig 1997, S. 2-3.

**Maganza 1584**

Giovanni Battista Maganza, Agostino Rava, Bartolommeo Rustichelli, *La Quarta Parte dell Rime all Rustica di Menon, Magagn, e Begotto*, Venedig o. J. (1584).

**Malaspina 1824**

Luigi Malaspina di Sannazaro, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche compilato dallo stesso possessore March. Malaspina di Sannazaro*, 5 Bände, Mailand 1824.

**Mancini 1993**

Vincenzo Mancini, *Lambert Sustris a Padova, La Villa Bigolin a Selvazzano*, Cittadella 1993.

**Mancini 1994**

Vincenzo Mancini, *Per Stefano Dall'Arzere disegnatore*, in: *Arte Cristiana* N.S. 82, 1994, S. 123-129.

**Mancini 1995**

Vincenzo Mancini, *Antiquari, „Vertuosi“, e Artisti*. Saggi sul collezionismo tra Padova e Venezia alla metà del Cinquecento, Albignasego 1995.

**Mancini 1997**

Vincenzo Mancini, *Schede di pittura padovana del Cinquecento*, in: *Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti*, 155, 1996/97 (1997), Nr. 2, S. 185-231.

**Mancini 2000**

Vincenzo Mancini, *L' oratorio di San Rocco a Padova*, in: Carlo Bertelli, *San Rocco nell'arte: un pellegrino sulla via Francigena*, Ausstellung, Piacenza, Palazzo Gotico, Mailand 2000, S. 96-99.

**Mancini 2001**

Vincenzo Mancini, *Aggiornamento su Lambert Sustris*, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte* 24, 2000 (2001), S. 11-29.

**Mancini 2012**

Vincenzo Mancini, *Lambert Sustris e la decorazione ad affresco a Villa dei Vescovi*, in: Luca Borromeo Dina (Hrsg.) / *Fondo Ambiente Italiano, Villa dei Vescovi*, Vicenza 2012, S. 54-59.

**Mandroux-França – Préau 1996-2003**

Marie-Thérèse Mandroux-França u. Maxime Préau (Hrsg.), *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, Roi de Portugal. Par Pierre-Jean Mariette*, 3 Bände, Lissabon u. Paris 1996-2003.

**Marciari 2000**

John Marciari, *Girolamo Muziano and art in Rome, circa 1550 - 1600*, Dissertation, Yale University, 3 Bände, New Haven 2000.

**Marciari 2002**

John Marciari, *Girolamo Muziano and the dialogue of drawings in Cinquecento Rome*, in: *Master Drawings* 40, 2002, Nr. 2, S. 113-134.

**Mariacher 1968**

Giovanni Mariacher, *Palma il Vecchio*, Mailand 1968.

**Mariani Canova 1980**

Giordana Mariani Canova, *Alle origini della Pinacoteca Civica di Padova: i dipinti delle corporazioni religiose soppresse e la Galleri Abbaziale di S. Giustina*, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova* 69, 1980, S. 3-221.

**Mariette 1740-1770**

Pierre-Jean Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*, Paris (Ausgabe: Pierre-Jean Mariette, *Les Grands peintres, I: Écoles d'Italie; notices biographiques et catalogues des oeuvres reproduites par la gravure, XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris 1969).

**Mariette 1740-1770 (2)**

Pierre-Jean Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*, 10 Manuskript Bände, , Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes et de la photographie, Paris 1740-1770 (Sign.: Est. Ya 2-4 - pet. fol.).

**Mariette 1741**

Pierre-Jean Mariette, *Description sommaire des desseins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat. Avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres*, par P.-J. Mariette, Paris 1741.

**Mason Rinaldi 1966**

Stefania Mason Rinaldi, *Un Affresco del Calcar a Padova*, in: *Arte Veneta* 20, 1966, S. 241-243.

**Mayer 1937**

August Liebmann Mayer, *A propos d'un nouveau livre sur le Titien*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 18, 1937, S. 304-311.

**Macandrew 1983**

Hugh Macandrew, *Italian drawings in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston 1983.

**Mazzotta 2012**

Antonio Mazzotta, *Titian. A fresh look at nature*, London 2012.

**McTavish 1981**

David McTavish, *Giuseppe Porta called Giuseppe Salviati*, (Outstanding dissertations in the fine arts), New York [u.a.] 1981.

**McTavish 2004**

David McTavish, *Additions to the catalogue of drawings by Giuseppe Salviati*, in: *Master Drawings* 42, 2004, Nr. 4, S. 333-348.

**Meijer 1974**

Bert W. Meijer, *Early Drawings by Titian: Some Attributions*, in: *Arte Veneta* 28, 1974, S. 75-92.

**Meijer 1985**

Bert W. Meijer (Hrsg.), *I grandi disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem*, Mailand 1985.

**Meijer 1993**

Bert W. Meijer, *Lambert Sustris in Padua: fresco's en tekeningen*, in: Oud-Holland 107, 1993, S. 3-16

**Mende 1978**

Matthias Mende, *Hans Baldung Grien. Das graphische Werk; vollständiger Bildkatalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche*, Unterschneidheim 1978.

**Middeldorf 1958**

Ulrich Middeldorf, *Eine Zeichnung von Giulio Campagnola?*, in: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Münster (Hrsg.), *Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag*, Köln [u.a.] 1958, S. 141-152.

**Millar – Dethloff 1996**

Oliver Millar u. Diana Dethloff, *Lely, Sir Peter*, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, London 1996, Bd. 19, S. 119-125.

**Mocharitsch 2015**

Teresa Mocharitsch, *Andreas Vesalius: De humani corporis fabrica – Zur Geschichte der medizinischen Illustration im 16. Jahrhundert*, Masterarbeit, Karl-Franzens-Universität, Graz 2015.

**Mongan – Oberhuber 1988**

Agnes Mongan, Konrad Oberhuber, *The Famous Italian Drawings at the Fogg Art Museum in Cambridge*, Mailand 1988.

**Monbeig Goguel 1988**

Catherine Monbeig Goguel, *Il disegno italiano nel Cinquecento*, in: Briganti 1988, Bd. II, S. 593-614.

**Montanari 1995**

Tomaso Montanari, *Precisazioni e nuovi documenti sulla collezione di disegni e stampe di Cristina di Svezia*, in: *Prospettiva* 79, 1995, S. 62-77.

**Morassi 1937**

Antonio Morassi, *Disegni Antichi dalla Collezione Rasini in Milano*, Mailand 1937.

**Morassi 1954**

Antonio Morassi, *Esordi di Tiziano*, in: *Arte Veneta* 8, 1954, S. 178-198.

**Morel d'Arleux**

Louis-Marie-Joseph Morel d'Arleux, *Inventaire manuscrit des dessins du Louvre*, établi par Morel d'Arleux, Conservateur du Cabinet des Dessins du Louvre, de 1797 à 1827, 11 Bände.

**Morelli 1800**

Jacopo Morelli (Hrsg.), *Marcantonio Michiel, Notizia D'Opere Di Disegno nella Prima Metà Del Secolo XVI. Esistenti In Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema E Venezia, Scritta Da Un Anonimo Di Quel Tempo*; Pubblicata E Illustrata Da D. Iacopo Morelli Custode Della Regia Biblioteca Di S. Marco Di Venezia, Bassano 1800.

**Morelli 1880**

Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff), *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin: ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff*, Leipzig 1880.

**Morelli 1886**

Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff), *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. Saggio Critico di Ivan Lermolieff*, Bologna 1886.

**Morelli 1891**

Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei (Band 2): Die Galerien zu München und Dresden von Ivan Lermolieff*, Leipzig 1891.

**Morelli 1892-1893**

Giovanni Morelli, *Handzeichnungen italienischer Meister in photographischen Aufnahmen von Braun & Co. Kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff)*. Mitgeteilt von E. Habich, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Neue Folge. III. Jahrgang. 1892*: Heft 17 (3. März 1892), S. 289-294; Heft 22 (21. April 1892), S. 373-378; Heft 28 (16. Juni 1892), S. 487-490; Heft 29 (23. Juni 1892), S. 505-508; Heft 30 (30. Juni 1892), S. 524-528; Heft 31 (21. Juli 1892), S. 543-547; Heft 32 (18. August 1892), S. 571-574; Heft 33 (15. September 1892), S. 590-593. – *Neue Folge. IV. Jahrgang. 1893*: Heft 4 (3. November 1892), S. 53-56; Heft 6 (24. November 1892), S. 84-90; Heft 10 (29. Dezember 1892), S. 156-162; Heft 13 (26. Januar 1893), S. 207-210; Heft 15 (16. Februar 1893), S. 237-240.

**Morelli 1892-1893**

Giovanni Morelli, *Italian Painters, Critical Studies of their Works, I. The Borghese and Doria Pamphili Galleries in Rome, II. The Galleries of Munich and Dresden*, London 1892-93.

**Morelli 1893**

Giovanni Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei: Die Galerie zu Berlin*, Leipzig 1893.

**Moschetti 1908**

Andrea Moschetti, *Arzere, Stefano dall'*, in: Thieme-Becker. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste*, Bd. 2, Leipzig 1908, S. 169-170.

**Moschini 1817**

Giannantonio Moschini, *Guida per la città di Padova all'amico delle Belle Arti*, Venedig 1817.

**Moschini 1826**

Giannantonio Moschini, *Della origine e delle vicende della pittura in Padova*, Padua 1826.

**Mrozińska 1961**

Maria Mrozińska, *L'exposition de dessins italiens des collections polonaises en Italie*, in: *Biuletyn Historii Sztuki* 23, 1961, S. 391-411.

**Mrozińska - Sawicka 1976**

Maria Mrozińska, Stanisława Sawicka, *Rysunki szkół obcych w zbiorach polskich*, Warschau 1976.

**Müntz 1889**

Eugène Müntz, *Guide de l'École Nationale des Beaux-Arts*, Paris 1889.

**Müntz 1889-1895**

Eugène Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, 3 Bände, Paris 1889-1895.

**Müntz 1890**

Eugène Müntz, *Les archives des arts. Recueil de documents inédits ou peu connus*, (Bibliothèque internationale de l'art), Paris 1890.

**Müntz 1891**

Eugène Müntz, *Le Musée de l'École des Beaux-Arts, IV. Les dessins de Maîtres*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 5, 1891, S. 41-56.

**Muraro 1978**

Michelangelo Muraro, *Grafica tizianesca*, in: Rodolfo Pallucchini (Hrsg.), *Tiziano e il manierismo europeo*, Florenz 1978, S. 127-149.

**Muraro 1980**

Muraro, Michelangelo, *Le pitture nella chiesa di San Tommaso apostolo: Albignasego, storia e arte nel Cinquecento*, (Conferenza tenuta in Villa Obizzi il 2 maggio 1980), Albignasego 1980.

**Murr 1797**

Christoph Gottlieb von Murr, *Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg*, Nürnberg 1797.

**Nagler 1835-1914**

Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, 25 Bände, München 1835-1914. (Ab Bd. 16 Titeländerung: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc.*)

**Nagler 1858-1879**

Georg Kaspar Nagler, *Die Monogrammisten und diejenigen und unbekanntenen Künstler aller Schulen, Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbiatur desselben etc. bedient haben*, 6 Bände, München 1858-1879.

**Nepi 1991**

Giovanna Nepi Scirè, *Die Accademia in Venedig. Meisterwerke venezianischer Malerei*, München 1991.

**Nickel 1999**

Tobias Benjamin Nickel, *Die Landschaftsdarstellung in den reifen Holzschnitten von Domenico Campagnola*, Diplomarbeit, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, Wien 1999.

**Nicodemi 1925**

Giorgio Nicodemi, *Gerolamo Romanino*, Brescia 1925.

**Noè 1996**

Enrico Noè, *La pala di Domenico Campagnola già in S. Anna a Padova*, in: Bollettino del Museo Civico di Padova 85, 1996 (1998), S. 113-125.

**Notitia 1683**

*Notitia dove si ritrovano li originali di Titiano et Paolo Veronese. Intagliati da Valentino le Febre de Bruscelles, & publicati da Giacomo Van Campen in Venetia 1683, Per il Bosio*, Venedig 1683.

**Oberhuber - Bohlin 1974**

Konrad Oberhuber, Diane Bohlin et al., *Recent Acquisitions and promised Gifts. Sculpture, drawings, print*, National Gallery of Art, Washington D.C. 1974.

**Oberhuber 1976**

Konrad Oberhuber, *Disegni di Tiziano e della sua cerchia*, Ausstellungskatalog, Fondazione Giorgio Cini, Venedig, Vicenza 1976.

**Oberhuber 1978**

Konrad Oberhuber, *Tiziano disegnatore di paesaggi*, in: Rodolfo Pallucchini (Hrsg.), *Tiziano e il manierismo europeo*, Florenz 1978, S. 109-125.

**Oberhuber 1987**

Konrad Oberhuber, *Neue Beobachtungen zu Tizian als Zeichner*, in: *Kunsthistoriker* 4, 1987, Nr. 3/4, S. 17-20.

**Oberhuber 1993**

Konrad Oberhuber, *Le message de Giorgione et du jeune Titien dessinateurs*, in: Kat. Ausst. Paris 1993, S. 483-502.

**Olausson 2013**

Magnus Olausson, *Count Tessin, Mariette and the Crozat sale*, in: *Art bulletin of Nationalmuseum Stockholm* 19, 2012 (2013), S. 145-156.

**Orlandi 1704**

Pellegrino Antonio Orlandi, *Abcedario Pittorico. Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d'Architettura. Diviso In Tre Parti (...)*, Bologna 1704.

**Orlandi 1719**

Pellegrino Antonio Orlandi, *L'Abcedario Pittorico dall'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori*, Bologna, 1719.

**Österreich 1752**

Matthias Österreich, *Recueil de quelques dessins des plusieurs habiles maîtres tirés du Cabinet de S.E. Msgr. Le Prem. Ministre Comte de Brühl*, Dresden 1752.

**Pallucchini 1935**

Rodolfo Pallucchini, *La mostra di Tiziano*, in: *Ateneo Veneto* 126, 119, S. 65-79.

**Pallucchini 1941**

Rodolfo Pallucchini, *Vicende delle ante d'organo di Sebastiano del Piombo per S. Bartolomeo a Rialto*, in: *Le Arti* 3, 1941, S. 448-456.

**Pallucchini 1944**

Rodolfo Pallucchini, *Sebastiano Viniziano (Fra Sebastiano del Piombo)*, Mailand 1944.

**Pallucchini 1958**

Rodolfo Pallucchini, *Disegni oxfordiani e polacchi a San Giorgio*, in: *Arte Veneta*, 12, 1958, S. 258-259.

**Pallucchini 1969**

Rodolfo Pallucchini, *Tiziano*, 2 Bände, Florenz 1969.

**Parigi 1951**

Luigi Parigi, *I disegni musicali del Gabinetto degli „Uffizi“ e delle minori collezioni pubbliche a Firenze*, Florenz 1951.

**Parker 1935**

Karl Theodore Parker, *Sidelights on Watteau*, in: Old Master Drawings 10, 1935/1936, S. 3-9.

**Parker-Mathey 1957**

Karl Theodore Parker, Jacques Mathey, *Antoine Watteau. Catalogue complet de son oeuvre dessiné*, 2 Bände, Paris 1957.

**Passavant 1860-1864**

Johann David Passavant, *Le peintre-graveur contenant l'Histoire de la gravure sur bois, sur métal et au burin jusque vers la fin du XVI siècle ; l'histoire du nielle avec complément de la partie descriptive de l'Essai sur les nielles de Duchesne ainé et un Catalogue supplémentaire aux estampes du XV. et XVI. siècle du Peintre-graveur de Adam Bartsch, par J. D. Passavant*, 6 Bände, Leipzig 1860-1864.

**Pavanello-Mancini 2008**

Giuseppe Pavanello, Vincenzo Mancini (Hrsg.), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, Venedig 2008.

**Pedrocco 2000**

Filippo Pedrocco, *Tizian*, München 2000.

**Pellegrini 2010**

Franca Pellegrini, *Giulio Campagnola, l'amico padovano di Giorgione*, in: Kat. Ausst. Padua 2010, S. 49-56.

**Pelli Bencivenni 1775-1793**

Giuseppe Pelli Bencivenni, *Inventario generale dei disegni compilato da Giuseppe Pelli Bencivenni in quattro tomi ideato dal direttore della Galleria nel maggio del 1775, iniziato nell'agosto successivo e terminato nel 1784*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, ms. 102/1-4; erste eigenhändige Fassung mit Varianten befindet sich als Abschrift im Archivio della Biblioteca degli Uffizi, ms. 463/3.

**Penent 2009**

Jean Penent, *Dessins. 2. Acquisitions 2002-2008*, Toulouse, Musée Paul-Dupuy, Toulouse 2009.

**Penrose 1936**

George Penrose, *Catalogue of Paintings Drawings and Miniatures in the Alfred A. De Pass Collection*, Truro, County Museum and Art Gallery, Truro 1936.

**Pérez Sánchez 1967**

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Catálogo de los dibujos*, R. Academia de San Fernando, Madrid 1967.

**Perina - Marani 1961**

Chiara Perina, Ercolano Marani, *Mantova. Le Arti*, Bd. II, Mantova 1961.

**Petrioli Tofani 2014**

Annamaria Petrioli Tonfani, *L'inventario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni. Trascrizione e commento*, 4 Bände, Florenz 2014.

**Phillips 1897**

Claude Phillips, *The earlier Works of Titian*, Portfolio Monographs, Nr. 34, London 1897.

**Phillips 2010**

Catherine Phillips, *Collecting drawings in Brussels in the 1760s: the collection of Count Charles Cobenzl (1712-70) in the Hermitage, St. Petersburg*, in: Peter Fuhring, Cordélia Hattori, *Cinquièmes Rencontres Internationales du Salon du Dessin, 24 et 25 mars 2010, Les marques de collections I*, Paris 2010, S. 111-124.

**Pietrucci 1858**

Napoleone Pietrucci, *Biografia degli artisti Padovani*, Padua 1858.

**Pignatti 1973**

Terisio Pignatti, *The Relationship between German and Venetian Painting in the Late Quattrocento and Early Cinquecento*, in: John R. Hale (Hrsg.), *Renaissance Venice*, London 1973, S. 244-273.

**Pignatti 1973 (2)**

Terisio Pignatti, *Il "Passaggio del Mar Rosso" di Tiziano Vecellio*, 2 Bände, Vicenza 1973.

**Pignatti 1976**

Terisio Pignatti, *Disegni di Tiziano: tre Mostre a Firenze e a Venezia*, in: *Arte Veneta* 30, 1976, S. 266-270.

**Pignatti 1977**

Terisio Pignatti, *Venedig, Fondazione Giorgio Cini. Esposizioni: Disegni di Tiziano e della sua cerchia. Tiziano e la silografia veneziano del Cinquecento*, in: *Pantheon* 35, 1977, S. 168-170.

**Pignatti-Chiari 1979**

Terisio Pignatti, Maria Agnese Chiari, *Tiziano. Disegni*, Florenz 1979.

**Pignatti 1999**

Terisio Pignatti, *Giorgione*, Mailand 1999.

**Pignatti 2005**

Terisio Pignatti, *Die Geschichte der Zeichnung von den Ursprüngen bis heute*, Stuttgart 2005.

**Pino 1548**

Paolo Pino, *Dialogo di pittura, di Messer Paolo Pino nuovamente dato in luce*, Venedig 1548.

**Pisani 1997**

Salvatore Pisani, *Camoccio (Camocio; Camozio; Camozzi)*, Giovanni Francesco, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 15, München-Leipzig 1997, S. 688.

**Planiscig 1920**

Leo Planiscig, *Drawings of old masters from the collection of Dr. Benno Geiger*, Zürich-Leipzig-Wien 1920.

**Polacco 1966**

Luigi Polacco, *Il museo di Marco Mantova Benavides e la sua formazione*, in: *Arte in Europa, Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Eduardo Arslan*, (Festschrift), 2 Bände, Mailand 1966, S. 665-673.

**Pomarède 2011**

Vincent Pomarède (Hrsg.), *The Louvre – all the paintings*, photographiert von Erich Lessing, Text von Anja Grebe, New York 2011.

**Pomian 2002**

Krzysztof Pomian, *Caylus et Mariette: une amitié*, in: Kat. Ausst. Paris 2002, S. 45-51.

**Popham 1935**

Arthur E. Popham, *Catalogue of Drawings in the Collection formed by Sir Thomas Phillips, Bart., F.R.S., now in the possession of his Grandson, T. Fitzroy Phillips Fenwick of Thirlestaine House, Cheltenham*, London 1935.

**Popham 1939**

Arthur E. Popham, *British Museum. A Handbook to Drawings and Watercolours in the Department of Prints and Drawings*, London 1939.

**Popham und Wilde 1949**

Arthur E. Popham, Johannes Wilde, *The Italian drawings of the XVth and XVIth centuries in the collection His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949.

**Portenari 1623**

Angelo Portenari, *Della felicità di Padova di Angelo Portenari Padovano Agost.º, Libri Nove*, Padua 1623.

**Posocco 2013**

Anna Posocco, *Ludovico Fiumicelli (1500 ca.-1582)*, Tesi di Laurea (Storia delle arti e conservazione dei beni artistici), Università Ca'Foscari Venezia, Venedig 2013.

**Powers 1996**

Mary Ann A. Powers, *Skippe, John*, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, London 1996, Bd. 28, S. 819.

**Prestel 1780**

Johann Gottlieb Prestel, *Dessins des meilleurs peintres d'Italie, d'Allemagne et des Pays-Bas, du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg. Gravés d'après les originaux de même grandeur*, Nürnberg 1780.

**Procacci 1955**

Ugo Procacci, *Una "Vita" inedita del Muziano*, in: *Arte Veneta* 8, 1956, S. 242-264.

**Prosperetti 2012**

Leopoldine Prosperetti, *Trees: an overlooked topic in Renaissance art*, in: De Fuccia – Brouard 2012, S. 71-88.

**Pullins 2016**

David Pullins, *A New Watteau Drawing after an Italian Landscape, Discovered in the Musée des Arts Décoratifs, Paris*, in: *Master Drawings* 54, Nr. 1, 2016, S. 63-66.

**Puppi 1974**

Lionello Puppi, *Campagnola, Domenico*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 17, Rom 1974, S. 312-317.

**Py 2001**

Bernadette Py (Hrsg.), *Everhard Jabach collectionneur (1618 - 1695). Les dessins de l'inventaire de 1695* (Notes et documents des Musées de France, 36), Paris 2001.

**Py 2007**

Bernadette Py, *Everhard Jabach: Supplement of Identifiable Drawings from the 1695 Estate Inventory*, in: *Master Drawings* 45, Nr. 1, 2007, S. 5-37.

**Raimbault 2001**

Christine Raimbault, *Evrard Jabach: quelques précisions sur la constitution des collections*, in: *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien* 8, 2001/2002, S. 35-45.

**Raimbault 2010**

Christine Raimbault, *Le cas du recueil Jabach: un projet inachevé d'entreprise éditoriale*, in: Crodélia Hattori (Hrsg.), *À l'origine du livre d'art. les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe XVIe - XVIIIe siècles* (Actes d'un colloque qui s'est tenu à Paris, à l'Institut National d'Histoire de l'Art et à l'Institut Néerlandais, les 20 et 21 octobre 2006), Cinisello Balsamo 2010, S. 49-63, 268-287.

**Ramirez di Montalvo 1849**

Antonio Ramirez di Montalvo, *Catalogo dei disegni scelti della R. Galleria di Firenze*, Manoscritto nella Biblioteca del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1849.

**Rava 1920**

Aldo Rava, *Il „Camerino delle antigaglie“ di Gabriele Vendramin*, in: *Nuovo Archivio Veneto*, n. S. 22, Bd. 39, 1920, S. 155-181.

**Rearick 1976**

William Roger Rearick, *Tiziano e il Disegno Veneziano del suo tempo*, Ausstellungskatalog, (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi XLV), Gabinetto Disegni e Stampe, Uffizien, Florenz 1976.

**Rearick (1976) 1977**

William Roger Rearick (Hrsg.), *Maestri veneti del Cinquecento. Giorgione, Titian, Campagnola, Sebastiano del Piombo, Lotto, Palma Vecchio, Bordone, Cariani, Pordenone, Girolamo da Treviso, etc*, Biblioteca di Disegni (Alinari), Bd. 5, Florenz (1976) 1977.

**Rearick 1977**

William Roger Rearick, *Titian's Drawings, 1510-1512*, in: Sergio Bettini, *Tiziano nel quarto centenario della sua morte, 1576-1976*, Venedig 1977, S. 173-185.

**Rearick 1991**

William Roger Rearick, *Titian Drawings: A Progress Report*, in: *Artibus et historiae* 23, 1991, S. 9-37.

**Rearick 1992**

William Roger Rearick, *From Arcady to the Barnyard*, in: *Hunt* 1992, S. 137-159.

**Rearick 2001**

William Roger Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Mailand 2001.

**Recueil Jabach 1754**

*Recueil de 283 estampes gravées à l'eau forte par les plus habiles peintres du tems, d'après les dessins des grands maîtres, que possédoit autrefois M. Jabach et qui depuis on passé au Cabinet du Roy*, Paris 1754.

**Rees 1997**

Joachim Rees, *Caylus, Anne Claude Philippe, Comte de*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 17, München-Leipzig 1992, S. 407-408.

**Rees 2006**

Joachim Rees, *Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765)*, Weimar 2006.

**Regteren Altena 1966**

Joan Quirijn van Regteren Altena, *Les dessins italiens de la reine Christine de Suède*, Stockholm 1966.

**Reiset 1850**

Frédéric Reiset, *Description abrégée des dessins de diverses écoles*, Paris 1850.

**Reiset 1866**

Frédéric Reiset, *Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux exposés dans les salles du 1er étage au Musée Impérial du Louvre Paris. Première partie: Écoles d'Italie, Écoles Allemande, Flamande et Hollondaise, précédée d'une introd. historique et du résumé de l'inventaire général des dessins par Frédéric Reiset*, Paris 1866.

**Rice 1996**

Danielle Rice, *Caylus, Comte de*, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, London 1996, Bd. 6, S. 120-121.

**Richardson 1972**

Francis Lee Richardson, *Andrea Schiavone*, Dissertation, Columbia University, Ann Arbor 1972.

**Richardson 1980**

Francis Lee Richardson, *Andrea Schiavone*, (Oxford studies in the history of art and architecture), Oxford 1980.

**Richter 1937**

Georg Martin Richter, *Giorgio da Castelfranco, called Giorgione*, Chicago 1937.

**Ricketts 1910**

Charles S. Ricketts, *Titian*, London 1910.

**Ridolfi 1648**

Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero Le vite de gl' illustri pittori veneti, e dello Stato: con tre tavole copiose de' nomi de' pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili / descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi (...)*, 2 Bände (Parte I, II), Venedig 1648.

**Rizzi Salvadori 2003**

Lea Rizzi Salvadori, *La formazione lombardo veneta di Girolamo Muziano tra Brescia, Padova e Venezia (Acquafredda 1526/27 – Venezia 1548): contributo al catalogo dei disegni di paesaggio*, Tesa di dottorato, Università Ca' Foscari, Venedig 2003.

**Robert-Dumesnil 1835-1871**

Alexandre P. Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française. Ouvrage faisant suite au peintre-graveur de M. Bartsch*, 11 Bände, Paris 1835-1871.

**Robinson 1869, 1876**

John Charles Robinson, *Descriptive Catalogue of the Drawings by the Old Masters, forming the Collection of John Malcolm Poltalloch, Esq.*, London 1869, (2. Auflage) 1876.

**Rodgers 1996**

David Rodgers, *Richardson, Jonathan*, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, London 1996, Bd. 26, S. 344-346.

**Roland Michel 1998**

Marianne Roland Michel, *The Rosenberg-Prat catalogue of Watteau's drawings*, (Rezension): Pierre Rosenberg, Pierre, Louis-Antoine Prat, *Antoine Watteau 1684 - 1721: catalogue raisonné des dessins*, Paris 1996, in: *The Burlington Magazine* 140, 1998, S. 749-754.

**Rosand – Muraro 1976**

David Rosand, Michelangelo Muraro, *Titian and the Venetian Woodcut*, Ausstellungskatalog, National Gallery of Art, Washington D.C., Washington D.C. 1976.

**Rosand – Muraro 1976 (2)**

David Rosand, Michelangelo Muraro, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Ausstellungskatalog, Fondazione Giorgio Cini, Venedig, Vicenza 1976.

**Rosand 1981**

David Rosand, *Titian Drawings: A Crisis of Connoisseurship?*, in: *Master Drawings* 19, 1981, S. 300-308.

**Rosand 1988**

David Rosand, *L'Assunta*, in: *Eidos* 3, 1988, S. 4-23.

**Rosand 1992**

David Rosand, *Pastoral Topoi: On the Construction of Meaning in Landscape*, in: *Hunt* 1992, S. 161-177.

**Rosand 2004**

David Rosand, Rezension: *William R. Rearick, Il disegno veneziano del Cinquecento, Mailand 2001*, in: *Master Drawings* 42, 2004, S. 397-401.

**Rosenberg 1984**

Pierre Rosenberg, *Vies anciennes de Watteau*, Paris 1984.

**Rosenberg – Prat 1996**

Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat, *Antoine Watteau 1684-1721. Catalogue raisonné des dessins*, 3 Bände, Mailand 1996.

**Rossato 1626**

A. Rossato, *Cronica*, Manuskript, 17. Jahrhundert [1626], Biblioteca Civica, Padua, BP 376.

**Rossetti 1765**

Giovanni Battista Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, Padua 1765.

**Rossetti 1776**

Giovanni Battista Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova*, (2. Auflage), Padua 1776.

**Rossetti 1780**

Giovanni Battista Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, (3. Auflage), Padua 1780.

**Rossi 1620**

Ottavio Rossi, *Elogi storici di Bresciani illustri*, Brescia 1620.

**Ruffini 2008**

Marco Ruffini, *Un'attribuzione a Donatello del "Crocifisso" ligneo dei Servi di Padova*, in: *Prospettiva* 130/131, 2008, S. 22-49.

**Ruggeri 1979**

Ugo Ruggeri (Hrsg.), *Disegni veneti della Biblioteca Ambrosiana anteriori al secolo XVIII*, Florenz 1979.

**Ruggeri 1981**

Ugo Ruggeri, *I disegni veneti della collezione Lugt*, in: *Arte Veneta* 35, 1981, S. 268-271.

**Ruggeri 2001**

Ugo Ruggeri, *Valentin Lefèvre (1637-1677). Dipinti, Disegni, Incisioni*, Manerba 2001.

**Rusk Shapley 1968**

Fern Rusk Shapley, *Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection, Italian Paintings XV-XVI Century*, London 1968.

**Rylands 1988**

Philip Rylands, *Palma il Vecchio. L'opera completa*, Mailand 1988.

**Rylands 1992**

Philip Rylands, *Palma Vecchio*, Cambridge 1992.

**Saccomani 1977**

Elisabetta Saccomani, *Un disegno inedito di Domenico Campagnola*, in: Elia Bordignon Favero, *Scritti di amici. Per Maria Cionini Visani*, Turin 1977, S. 72-75.

**Saccomani 1978**

Elisabetta Saccomani, *Alcune proposte per il catalogo dei disegni di Domenico Campagnola*, in: *Arte Veneta* 32, 1978, S. 106-111.

**Saccomani 1979**

Elisabetta Saccomani, *Ancora su Domenico Campagnola: una questione controversa*, in: *Arte Veneta* 33, 1979, S. 43-49.

**Saccomani 1980**

Elisabetta Saccomani, *Domenico Campagnola: gli anni della maturità*, in: *Arte Veneta* 34, 1980, S. 63-77.

**Saccomani 1982**

Elisabetta Saccomani, *Domenico Campagnola disegnatore di "paesi": dagli esordi alla prima maturità*, in: *Arte Veneta* 36, 1982, S. 81-99.

**Saccomani 1984**

Elisabetta Saccomani, *Note sulla pittura padovana intorno al 1540*, in: Irene Favaretto (Hrsg.), *Marco Mantova Benvaides. Il suo museo e la cultura padovana del Cinquecento*, Atti della giornata di studio 12. Nov. 1983, Nel IV centenario dalla morte 1582-1982, Padua 1984, S. 241-252.

**Saccomani 1988**

Elisabetta Saccomani, *La pittura a Padova e a Vicenza nel Cinquecento*, in: Briganti 1988, Bd. 1, S. 197-207.

**Saccomani 1991**

Elisabetta Saccomani, *Apports et précisions au catalogue des dessins de Domenico Campagnola*, in: Patrick Ramade (Hrsg.), *Disegno. Actes du Colloque du Musée des Beaux-Arts de Rennes, 9 et 10 nov. 1990*, Rennes 1991, S. 31-36.

**Saccomani 1998**

Elisabetta Saccomani, *Padova, 1540-1570*, in: Lucco 1996, Bd. 2 (1998), S. 555-638.

**Saccomani 2004**

Elisabetta Saccomani, *Il paesaggio nel disegno veneziano della prima metà del Cinquecento: i disegni da collezione*, in: Sebastiana Dudzika, *Pejzaż narodziny gatunku 1400 - 1600: materiały sesji naukowej, 23 - 24 X. 2003*, Toruń 2004, S. 201-217.

**Saccomani 2007**

Elisabetta Saccomani, *Qualche spunto per un libro promesso e una proposta per Stefano dell'Arzere*, in: Elisabetta Saccomani (Hrsg.), *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, Cittadella 2007, S. 85-90, 272-274.

**Saccomani 2009**

Elisabetta Saccomani, *"Parrà che Roma propria si sia trasferita a Padova". Le pitture cinquecentesche. Il contesto artistico, gli artefici*, in: Bodon 2009, S. 357-372.

**Saccomani 2012**

Elisabetta Saccomani, *Il ciclo pittorico della Villa: una decorazione "all'antica"*, in: Luca Borromeo Dina (Hrsg.) / Fondo Ambiente Italiano, *Villa dei Vescovi*, Vicenza 2012, S. 62-82.

**Saccomani 2012 (2)**

Elisabetta Saccomani, *L'arredo pittorico della chiesa dal XIV al XVI secolo*, in: Girolamo Zampieri (Hrsg.), *La Chiesa di Santa Maria dei Servi in Padova: archeologia, storia, arte, architettura e restauri*, Rom 2012, S. 107-128.

**Safarik 1974**

Eduar A. Safarik, *Giulio Campagnola*, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 18, Rom 1974, S. 318-321.

**Saint-Aubin 2011**

Gabriel de Saint-Aubin, *La vente Mariette. Le catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin*, Mailand 2011.

**Sambin 1973-1974**

Paolo Sambin, *Spigolatura d'archivio. I. La tonsura di Giulio Campagnola, ragazzo prodigio, e un nuovo documento per Domenico Campagnola*, in: Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere e Arti 86, Nr. 3, 1973-1974, S. 381-388.

**Santagiustina Poniz 1979**

Anna Santagiustina Poniz, *Le Stampe di Domenico Campagnola*, in: Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 138, 1979-80, S. 303-319.

**Santagiustina Poniz 1980**

Anna Santagiustina Poniz, *Notizie su alcuni disegni di Domenico Campagnola della collezione Mantova Benavides*, in: Arte Veneta 34, 1980, S. 147-150.

**Santagiustina Poniz 1981**

Anna Santagiustina Poniz, *Disegni tardi di Domenico Campagnola, 1552-1564*, in: Arte Veneta 35, 1981, S. 62-70.

**Sartori 1955**

Antonio Sartori, *L'Arciconfraternita del Santo*, Padua 1955.

**Sartori 1976**

Antonio Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Fonti e studi per la storia del Santo a Padova, 3, Vicenza 1976.

**Sawicka 1961**

Stanisława Sawicka, *Dwa katalogi rysunków włoskich ze zbiorów polskich*, in: Biuletyn Historii Sztuki 23, 1961, S. 66-71.

**Sawicka 1980**

Stanisława Sawicka, *Polskie kolekcjonerstwo grafiki i rysunki*, Warschau 1980.

**Scardeone 1559**

Bernardini Scardeonii, *Historiae de urbis Patavii antiquitate, et claris civibus Patavinis libri tres, in quindecim classes distincti. Ejusdemque appendix De Sepulchris insignibus Exterorum Patavii jacentium. Editio de novo revisa, emendata, atque indice ampliori aucta.* (...), Leiden 1559.

**Scardeone 1560**

Bernardini Scardeonii, *Canonici Patavini, De Antiquitate Urbis Patavii, & claris civibus Patavinis Libri Tres, in quindecim classes distincti. Eiusdem Appendix De Sepulchris insignibus exterorum Patavii iacentium*, Basel 1560.

**Schmidt 1884**

Wilhelm Schmidt, *Handzeichnungen alter Meister im Königlichen Kupferstich-Kabinet zu München*, München 1884.

**Schmitt et al. 1980**

Annegrit Schmitt, Barbara Hardtwig, Richard Harprath, Dieter Kuhrmann, Konrad Renger, Gisela Scheffler, *Handzeichnungen vor 1800*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 31, 1980, (Sonderdruck), S. 269-282.

**Scholz 1976**

János Scholz (Hrsg.), *Italian master drawings: 1350 - 1800; from the Janos Scholz Collection*, New York 1976.

**Schönbrunner – Meder 1896-1908**

Josef Schönbrunner, Josef Meder, *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen*, 12 Bände, Wien 1896-1908.

**Schreiber Jacoby 1979**

Beverly Schreiber Jacoby, *A landscape drawing by François Boucher after Domenico Campagnola*, in: *Master Drawings* 17, 1979, S. 261-272.

**Schwaighofer 2003**

Claudia-Alexandra Schwaighofer, *Das druckgraphische Werk der Maria Catharina Prestel (1747 – 1794)*, Magisterarbeit, Universität München, 3 Bände, München 2003.

**Schwaighofer 2009**

Claudia-Alexandra Schwaighofer, *Von der Kennerschaft zur Wissenschaft. Reproduktionsgraphische Mappenwerke nach Zeichnungen in Europa 1726 – 1857*, (Münchener Universitätsschriften des Instituts für Kunstgeschichte, Bd. 6), Berlin-München 2009.

**Sciolla 1992**

Gianni Carlo Sciolla (Hrsg.), *Die Zeichnung, die großen Sammler*, Bd. 2, Mailand 1992.

**Scott 1973**

Barbara Scott, *Pierre-Jean Mariette. Scholar and Connoisseur*, in: *Apollo* 97, 1973, S. 54-59.

**Serck 1990**

Luc Serck, *Henri Bles et la Peinture de Paysage dans les Pays-Bas méridionaux avant Bruegel*, Dissertation, 6 Bände, Université Catholique de Louvain, 1990.

**Semenzato 1984**

Camillo Semenzato (Hrsg.), *Le pitture del Santo di Padova*, *Fonti e studi per la storia del Santo a Padova*. Studi 5, Vicenza 1984.

**Smentek 2008**

Kristel Smentek, *The Collector's Cut: Why Pierre-Jean Mariette Tore up His Drawings and Put Them Back Together Again*, in: *Master Drawings*, 46, Nr. 1, 2008, S. 36-60.

**Smentek 2014**

Kristel Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farnham [u.a.], 2014.

**Sorce 2004**

Francesco Sorce, *Di ninfe, astrologi e pastori: studi di iconologia sulle incisioni di Giulio Campagnola*, in: *Venezia Cinquecento* 13, 2003 (2004), Nr. 26, S. 47-110.

**Serra 1934-1935**

Luigi Serra, *La mostra di Tiziano a Venezia*, in: *Bollettino d'Arte* 28, 1934-1935, S. 549-563.

**Sgarbi 2003**

Vittorio Sgarbi, *L'Odéo Cornaro*, Turin 2003.

**Shearman 1983**

John Shearman, *The early Italian pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1983.

**Sheriff 2006**

Mary D. Sheriff (Hrsg.), *Antoine Watteau. Perspectives on the Artist and the Culture of his Time* (Studies in seventeenth- and eighteenth-century art and culture), Newark, Del. 2006.

**Sievers – Muehlig – Rich 2001**

Ann H. Sievers, Linda Muehlig, Nancy Rich, *Master drawings from the Smith College Museum of Art*, New York 2001.

**Silver 2008**

Larry Silver, Elizabeth Wyckoff (Hrsg.), *Grand scale. Monumental prints in the age of Dürer and Titian*, New Haven-London 2008.

**Simonetti 1986**

Simonetta Simonetti, *Profilo di Bonifacio de' Pitati*, in: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 15, 1986, S. 83-134, S. 235-277.

**Sirén 1917**

Osvald Sirén, *Italienska handteckningar från 1400- och 1500-talen i Nationalmuseum: catalogue raisonné*, Stockholm 1917.

**Skippe ca. 1800-1812**

John Skippe, *Disegni*, 2 Bände (ca. 1800-1812, unveröffentlicht).

**Skliar-Piguet 1996**

Alexandra, Skliar-Piguet, *Jabach, Everard*, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, London 1996, Bd. 16, S. 814-815.

**Spiazzi 1988**

Anna Maria Spiazzi, *Un ciclo pittorico del Cinquecento: la decorazione della scuola del Carmine*, in: Anna Maria Spiazzi, *Gli affreschi della Scoletta del Carmine*, Padua 1988, S. 65-88.

**Spiazzi 1992**

Anna Maria Spiazzi, *Per la pittura a Padova nella prima metà del Cinquecento. Annotazioni e segnalazioni*, in: Angelo Mazza Paolo (Hrsg.), *Pino, teorico d'arte e artista. Il restauro della pala di Scorzè*, Scorzè 1992, S. 107-121.

**Spiazzi 1997**

Anna Maria Spiazzi, *I dipinti della chiesa e della sacrestia*, in: Pierantonio Gios, Anna Maria Spiazzi (Hrsg.), *Il Seminario di Gregorio Barbarigo. Trecento anni di Arte, Cultura e Fede*, Padua 1997, S. 61-78.

**Spike 1981**

John T. Spike (Hrsg.), *The Illustrated Bartsch, 42, Formerly Volume 19 (Part 2). Italian Masters of the Seventeenth Century*, New York 1981.

**Stadler 2004**

Leonhard Johannes Stadler, *„Il Giovane dei Paesi“. Girolamo Muziano als Landschaftszeichner*, Diplomarbeit, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, Wien 2004.

**Stähli 2012**

Adrian Stähli, *Caylus, Anne-Claude-Philippe, Comte de*, in: Peter Kuhlmann, Helmuth Schneider (Hrsg.), *Geschichte der Altertumswissenschaften. Biographisches Lexikon* (= Der Neue Pauly. Supplemente, Bd. 6), Stuttgart-Weimar 2012, Sp. 207-210.

**Stix 1925**

Alfred Stix, *Handzeichnungen aus der Albertina*, N.F. II, Wien 1925.

**Stix - Fröhlich-Bum 1926**

Alfred Stix, Lili Fröhlich-Bum, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina: Band I. Die Zeichnungen der Venezianischen Schule*, Wien 1926.

**Stichting Organa Historica 2001**

*Die bemalten Orgelflügel in Europa*, Stichting Organa Historica Rotterdam, Rotterdam 2001.

**Strasser 2010**

Nathalie Strasser, *Dessins italiens de la Renaissance au siècle des Lumières. Collection Jean Bonna*, Genf 2010.

**Strong 1902**

S. Arthur Strong, *Reproductions of Drawings by Old Masters in the Collection of the Duke of Devonshire at Chatsworth*, London 1902.

**Stuffmann 1968**

Margret Stuffmann, *Les tableaux de la collection de Pierre Crozat*, in: *Gazette des beaux-arts* 72, 1968, S. 11-144.

**Suida 1928**

Wilhelm Suida, *Einige Zeichnungen des Lorenzo Lotto*, in: *Pantheon* 2, 1928, S. 531-533.

**Suida 1931**

Wilhelm Suida, *Zum Werke des Palma Vecchio*, in: *Belvedere* 19, 1931, S. 135-142.

**Suida 1933**

Wilhelm Suida, *Tizian*, Leipzig- Zürich 1933.

**Suida 1935-1936**

Wilhelm Suida, *Tizian, die beiden Campagnola und Ugo da Carpi*, in: *Critica d'Arte* I, 1935-1936, S. 285-289.

**Suida 1936**

Wilhelm Suida, *Epilog zur Tizian Ausstellung in Venedig*, in: *Pantheon* 17, 1936, S. 102-104.

**Sutton 1963**

Denys Sutton, *Tizian*, Berlin [u.a.] 1963.

**Szabo 1983**

George Szabo, *Masterpieces of Italian Drawings in the Robert Lehmann Collection, The Metropolitan Museum of Art*, New York 1983.

**Tanner-Matile 2005**

Paul Tanner, Michael Matile, *Graphische Sammlung der ETH: ein Bildhandbuch / Graphische Sammlung der ETH: a visual handbook*, Basel 2005.

**Tempesti 1991**

Anna Forlani Tempesti, *The Robert Lehmann Collection, Bd. V, Italian Fifteenth- to Sixteenth-Century Drawings, The Metropolitan Museum of Art*, New York-Princeton 1991.

**Tempestini 1998**

Anchise Tempestini, *Giovanni Bellini*, München 1998.

**Tietze 1936**

Hans Tietze, *Tizian, Leben und Werk*, 2 Bände, Wien 1936.

**Tietze und Tietze-Conrat 1936**

Hans Tietze, Erica Tietze-Conrat, *Tizian Studien*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 10, 1936, S. 137-192.

**Tietze und Tietze-Conrat 1937**

Hans Tietze, Erica Tietze-Conrat, *Contributi allo studio organico dei disegni veneziani del Cinquecento*, in: *La Critica d'Arte* 8, 1937, S. 77-88 (Tafeln 60-69).

**Tietze und Tietze-Conrat 1938**

Hans Tietze, Erica Tietze-Conrat, *Tizian-Graphik*, in: *Die Graphischen Künste N.F. III*, 1938, S. 8-16, 52-71.

**Tietze und Tietze-Conrat 1939**

Hans Tietze, Erica Tietze-Conrat, *Domenico Campagnola's Graphic Art*, in: *The Print Collector's Quarterly* 26, 1939, S. 311-333, 445-469.

**Tietze und Tietze-Conrat 1944**

Hans Tietze, Erica Tietze-Conrat, *The drawings of the Venetian Painters in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Centuries*, New York 1944.

**Tietze 1949**

Hans Tietze, *Unknown Venetian Renaissance Drawings in Swedish Collections*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 35, 1949, S. 177-186.

**Tietze 1950**

Hans Tietze, *Titian, Paintings and Drawings*, London 1950.

**Tietze-Conrat 1958**

Erica Tietze-Conrat, *Rezension: Bernhard Berenson, Italian Pictures of the Renaissance; A list of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places: Venetian School*, in: *The Art Bulletin* 40, 1958, Nr. 4, S. 347-354.

**Tillerot 2011**

Isabelle Tillerot, *Engraving Watteau in the eighteenth century: order and display in the Recueil Jullienne*, in: *The Getty Research Journal* 3, 2011, S. 33-52.

**Tolley 1996**

Thomas Tolley, *Squarcione, Francesco*, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, London 1996, Bd. 29, S. 435-437.

**Tosini 1996**

Patrizia Tosini, *Girolamo Muziano e il paesaggio tra Roma, Venezia e Fiandre nella seconda metà del Cinquecento*, in: Silvia Danesi Squarzina, *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento*, Rom 1996, S. 201-211.

**Tosini 1999**

Patrizia Tosini, *Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli. Con alcune osservazioni su Federico Zuccari, Livio Agresti, Cesare Nebbia, Giovanni de' Vecchi ed altri*, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 22, 1999 (2001), S. 189-231.

**Tosini 2008**

Patrizia Tosini, *Girolamo Muziano 1532-1592 dalla Maniera alla Natura*, Rom 2008.

**Tosini 2012**

Patrizia Tosini, *Muziano, Girolamo*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 77, Rom 2012, S. 604-607.

**Tosini 2014**

Patrizia Tosini, *Some Newly Identified Drawings by Girolamo Muziano*, in: *Master Drawings* 52, Nr. 2, 2014, S. 181-200.

**Turner 1966**

A. Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton (New Jersey) 1966.

**Turner 2000**

Jane Turner (Hrsg.), *Encyclopedia of Italian Renaissance & Mannerist art*, (Grove encyclopedias of European art), 2 Bände, London 2000.

**Tuyll van Serooskerken 2000**

Carel van Tuyll van Serooskerken, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in The Teyler Museum, Haarlem-Gent-Doornspijk 2000*.

**Valcanover 1960**

Francesco Valcanover, *Tutta la pittura di Tiziano*, Mailand 1960.

**Valcanover 1969**

Francesco Valcanover, *L'opera completa di Tiziano*, Mailand 1969.

**Valerio 1997**

Vladimiro Valerio, *Cartaro (Kartarus), Mario*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 16, München-Leipzig 1994, S. 633.

**Van Mander 1604**

Carel van Mander, *Het schilder-boeck waerin voor eerst de leerlustighe lueght den grondt der edel vry schilderconst in verscheyden deelen wort voorgedraghen (...)*, Haarlem 1604.

**Vasari 1568**

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, scritte e di nuovo ampliate da Giorgio Vasari con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite de' vivi e de' morti dall'anno 1550 infino al 1567*, 3 Bände, Florenz 1568.

**Vasari - Milanese 1878-1885**

Gaetano Milanese, *Le opere di Giorgio Vasari. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori, Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, 9 Bände, Florenz 1878-1885.

**Vasari 2005**

Christina Irlenbusch (Hrsg.), Giorgio Vasari, *Das Leben des Tizian*, neu übersetzt von Victoria Lorini (Edition Giorgio Vasari), Berlin 2005.

**Vasari 2008**

Sabine Feser, Hana Gründler (Hrsg.), Giorgio Vasari, *Das Leben des Giorgione, Correggio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto*, neu übersetzt von Victoria Lorini (Edition Giorgio Vasari), Berlin 2008.

**Vasari Society 1906-1907**

*The Vasari Society for the Reproduction of Drawings by the Old Masters*, First Series, part II, 1906-07, Oxford 1906-07.

**Ventura 1995**

Leandro Ventura, *Lorenzo Leonbruno. Un pittore a corte nella Mantova di primo Cinquecento*, Rom 1995.

**Venturi 1922**

Adolfo Venturi, *Disegni di Stefano da Zevio, del Savoldo, di Lorenzo Lotto, di Raffaello nella Albertina di Vienna*, in: *L'Arte* 25, 1922, S. 112-115.

**Venturi 1927**

Adolfo Venturi, *La biblioteca di Sir Robert Witt*, in: *L'Arte* 30, 1927, S. 239-251.

**Venturi 1928**

Adolfo Venturi, *Giulio Campagnola u. Domenico Campagnola*, in: *Storia dell'Arte Italiana* IX, 3, *La pittura del Cinquecento*, Mailand 1928, S. 492-506 (G. Campagnola), S. 507-528 (D. Campagnola).

**Venturi 1934**

Adolfo Venturi, *Stefano dall'Arzere*, in: *Storia dell'Arte Italiana*, IX, 7, *La pittura del Cinquecento*, Mailand 1934, S. 22-31.

**Vergara 1982**

Lisa Vergara, *Rubens and the poetics of landscape*, New Haven 1982.

**Villot 1844**

Frédéric Villot, *Valentin Lefebvre, peintre et graveur à l'eau-forte*, in: *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire* 3, 1844, S. 169-197.

**Vio 2008**

Ettore Vio (Hrsg.), *Il Palazzo della Ragione di Padova. La storia, l'architettura, il restauro*, Padua 2008.

**Virch 1962**

Claus Virch, *Master Drawings in the Walter C. Baker Collection*, New York 1962.

**Voß 1979**

Ursula Voß, *Everhard IV. Jabach. Ein Kölner Sammlerfürst im Ancien Régime*, Kölner Biographien Nr. 12, Köln 1979.

**V. T. 1957**

V. T., *Amburgo: Mostra di disegni italiani dal XV al XVIII secolo*, in: *Emporium* 125, 1957, S. 228-229.

**Waagen 1854-1857**

Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of art in Great Britain: being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss.*, 4 Bände, London 1854-1857.

**Wagner 2014**

Rita Wagner, *Kölner Kunstsammler und Global Player. Von der Sternengasse nach Paris – Die Familie Jabach*, in: Stefan Lewejohann (Hrsg.), *Köln in unheiligen Zeiten: die Stadt im Dreißigjährigen Krieg*, Begleitband zur Ausstellung des Kölnischen Stadtmuseums vom 14. Juni bis 5. Oktober 2014, Köln [u.a.] 2014, S. 117-126.

**Walker 1941**

Robert Walker, *Domenico Campagnola, Venetian Landscape Draughtsman of the Sixteenth Century*, Dissertation (Manuskript), Harvard University, Cambridge, Massachusetts 1941.

**Walker 1984**

John Walker, *National Gallery of Art, Washington*, New York 1984.

**Walsh 1996**

Amy L. Wash, *Mariette, Pierre-Jean*, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, London 1996, Bd. 20, S. 416-417.

**Ward 1993**

Roger Ward, *The Nelson-Atkins Museum of Art: a handbook of the collection*, New York 1993.

**Warwick 2003**

Genevieve Warwick, *Connoisseurship and the collection of drawings in Italy c. 1700: the case of Padre Sebastiano Resta*, in: Baker – Elam – Warwick 2003, S. 141-153.

**Weigel 1865**

Rudolph Weigel, *Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen. Beschreibendes Verzeichnis der in Kupfer gestochenen, lithographierten und photographierten Faksimiles von Originalzeichnungen großer Meister*, Leipzig 1865.

**Weigert 1964**

Roger-Armand Weigert, *Les relations artistiques entre la France et la Suède 1693-1718: Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström; correspondance (extraits)*, Stockholm 1964.

**Weitenkampff 1917**

Frank Weitenkampff, *Drawings and Prints: Their Mutual Relations*, in: *Art in America* 1917, V, S. 78-88.

**Wethey 1969-1975**

Harold E. Wethey, *The Complete Paintings of Titian*, 3 Bände: Bd.I, The Religious Paintings, London 1969; Bd. II, The Portraits, London 1971; Bd. III, The Mythological and Historical Paintings, London 1975.

**Wethey 1987**

Harold E. Wethey, *Titian and His Drawings, with Reference to Giorgione and Some Close Contemporaries*, Princeton 1987.

**Whistler 2016**

Catherine Whistler, *Venice & Drawing 1500-1800. Theory, Practice and Collecting*, New Haven u. London 2016.

**Wickhoff 1891**

Franz Wickhoff, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. I. Theil. Die venezianische, die lombardische und die bolognesische Schule*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 12, 1891, S. CCV-CCCXV.

**Wilde 1953**

Johannes Wilde, *Michelangelo and His Studio*, London 1953.

**Wilde 1974**

Johannes Wilde, *Venetian Art from Bellini to Titian*, Oxford 1974.

**Windows 2012**

Peter Windows, *New identifications in the drawings: collection of Gabriele Vendramin*, in: *Master Drawings* 50, 2012, 1, S. 33-48.

**Windows 2014**

Peter Windows, *Gabriele Vendramin's „disegni divini“: the anatomy of an early collection of drawings*, in: *Journal of the History of Collections* 26, Nr. 1, 2014, S. 1-19.

**Wine 1996**

Humphrey Wine, *Watteau, (Jean-)Antoine*, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, London 1996, Bd. 32, S. 913-920.

**Witcombe 2004**

Christopher L. C. E. Witcombe, *Copyright in the Renaissance. Prints and the privilegio in sixteenth-century Venice and Rome*, Leiden-Boston 2004.

**Woermann 1897**

Karl Woermann, *Handzeichnungen alter Meister im Königlichen Kupferstichkabinet [sic] zu Dresden, Mappe 6: Italiener des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, München 1897.

**Wölfflin 1929**

Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, (7. Auflage), München 1929.

**Zabarella 1674**

Giacomo Zabarella, *Aula heroum sive Fasti Romanorum (...)*, Padua 1674.

**Zanetti 1733**

Antonio Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733. Con un compendio delle vite e maniere de' principali pittori*, Venedig 1733.

**Zanetti 1771**

Antonio Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venedig 1771.

**Zani 1820**

Pietro Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti dell'Abate D. Pietro Zani fidentino*, Parte Prima, Vol. V, Parma 1820.

**Zani 1821**

Pietro Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti dell'Abate D. Pietro Zani fidentino*, Parte Seconda, Vol. VI., Nuovo Testamento: Le Sezioni Dei Soggetti Di Questo Sacro Libro, Parma 1821.

**Zani 1821 (2)**

Pietro Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti dell'Abate D. Pietro Zani fidentino*, Parte Seconda, Vol. VII., Nuovo Testamento: Seguono Le Sezioni Dei Soggetti Di Questo Aureo Libro, Parma 1821.

**Żarnowski 1938**

Jan Żarnowski, *Rysunek Domenico Campagnoli w Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie*, in: *Dawna Sztuka. Czasopismo poświęcone archeologii i historii sztuki*, R. I, 1938, S. 325-332.

**Zdanski 1986**

Clarice Zdanski, *A document pertaining to the question of Giulio Campagnola's clerical service*, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova* 75, 1986, S. 61-66.

**Zdanski 1992**

Clarice M. Zdanski, *The Art and Humanistic Background of Giulio Campagnola (?1482-1515?)*, Dissertation (Manuskript), The University of Chicago, 2 Bände, Chicago 1992.

**Zerner 1979**

Henri Zerner, *The Illustrated Bartsch, 32, Formerly Volume 16 (Part 1). Italian Artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau*, New York 1979.

**Zimmermann 1893**

Ernst Zimmermann, *Die Landschaft in der venezianischen Malerei bis zum Tode Tizians*, (Dissertation), Leipzig 1893.

**Ziskin 2012**

Rochelle Ziskin, *Sheltering Art. Collecting and Social Identity in Early Eighteenth-century Paris*, University Park, Pa. 2012.

**Zucker 1980**

Mark J. Zucker, *The Illustrated Bartsch, 25, Formerly Volume 13 (Part 2). Early Italian Masters*, New York 1980.

**Zucker 1984**

Mark J. Zucker, *The Illustrated Bartsch, 25 (Commentary), Formerly Volume 13 (Part 2). Early Italian Masters*, New York 1984.

**Zucker 1989**

Mark J. Zucker, *The Illustrated Bartsch. 10 (Commentary)*, New York 1989.

## Abbildungsnachweis

- © Allentown, Allentown Art Museum of the Lehigh Valley: Abb. 152.
- © Amsterdam, Rijksmuseum (Online Datenbank): Kat. Nr. 18, 175a, Abb. 164, 252, 351.
- © Barcelona, Balclis: Abb. 364.
- © Berlin, Galerie Gerda Bassenge: Kat. Nr. X-1.
- © Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz / Foto: Jörg P. Anders: Abb. 38, 184, 197, Kat. Nr. 106, 146, 184, 191, 192, 194, Kat. Nr. X-5; Dagmar Korbacher (Arbeitsfotos): Kat. Nr. X-2, X-6, Abb. 202.
- © Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie - Photo Pierre GUENAT: Kat. Nr. 46, 75a, Kat. Nr. X-8, X-10, X-11; Fotokopie: Kat. Nr. X-9.
- © Bloomington, Indiana University Art Museum: Kat. Nr. 195.
- © Boston, Museum of Fine Arts: Kat. Nr. 241, Abb. 28, 369.
- © Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: Kat. Nr. 114, 211, 213, 236; Fotokopie: Kat. Nr. X-14; Kat. Nr. X-15: [http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil\\_DE-MUS-026819\\_2702](http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil_DE-MUS-026819_2702); Abb. 269: [http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil\\_DE-MUS-026819\\_2701](http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil_DE-MUS-026819_2701)
- © Breslau, Ossolinski-Nationalbibliothek (Ossolineum): Kat. Nr. 120, 202.
- © Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique: Kat. Nr. X-16, X-17,
- © Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Online Datenbank): Kat. Nr. 195b, 231a, Kat. Nr. X-18, X-19.
- © Budapest, Szépművészeti Múzeum (Online Datenbank): Kat. Nr. 9, 119, 140, Kat. Nr. X-20.
- © Cambridge, The Fitzwilliam Museum: Kat. Nr. X-22
- © Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum: Abb. 216, 341, Kat. Nr. 68, 84, 196a, 203a, 238b, 239, Kat. Nr. X-25, X-26.
- © Cape Town, Iziko Museums of South Africa: Kat. Nr. 105.
- © Chicago, The Art Institute of Chicago: Abb. 355, Kat. Nr. 99, 185a.
- © Christie's Images Limited: Abb. 206, Kat. Nr. 11, 14, 51, 65a, 102, 113b, 137, 142, 173, 247, Kat. Nr. X-4a, X-7, X-40a, X-64a, X-82, X-83, X-84, X-85, X-86, X-87, X-120, X-121, X-122.
- © Cincinnati, Cincinnati Art Museum: Kat. Nr. X-34.
- © Cleveland, The Cleveland Museum of Art: Kat. Nr. 70.
- © Coral Gables, University of Miami, Lowe Art Museum: Abb. 152a.
- © Dallas, Heritage Auctions: Abb. 145.
- © Detroit, The Detroit Institute of Arts: Kat. Nr. 88, 157.
- © Dijon, Musée des Beaux-Arts: Abb. 318, 350, Kat. Nr. 89b © Direction des Musées et du Patrimoine/François Jay: Abb. 237.
- © Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett: Abb. 310, 311, 340, Kat. Nr. 139b, 161a, 203c, 222, 243.
- © Dublin, National Gallery of Ireland: Abb. 375, Kat. Nr. 54a, Kat. Nr. X-37.
- © Düsseldorf, Galerie Sabrina Förster: Kat. Nr. 24a, Kat. Nr. X-39.
- © Düsseldorf, Kunstpalast: Kat. Nr. 7.
- © Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art: Kat. Nr. 197, 241a.
- © Florenz, Biblioteca Marucelliana: Abb. 233, Kat. Nr. X-40.
- © Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto die Disegni e delle Stampe: Kat. Nr. 1, 66, 73, 198, 243a, Kat. Nr. X-41, X-44,
- © Florenz, Kunsthistorisches Institut / Max-Planck-Institut, Fotothek: Abb. 177, Kat. Nr. 6a, 41, 100, 181b, 184a, 187, 196, 208, 214a, 246a, Kat. Nr. X-101, X-94, X-125, X-79, X-80, X-95, X-160, X-163, X-192.
- © Frankfurt, Städel Museum: Abb. 356, Kat. Nr. 3, 185, 238b, 240.
- © Graphische Sammlung ETH Zürich: Kat. Nr. 81.
- © Grenoble, Musée de Grenoble: Kat. Nr. 123, 172; Fotokopie: Kat. Nr. X-63.
- © Haarlem, Teylers Museum (Online Datenbank): Abb. 57, 141, 149, Kat. Nr. 5, 42, 67, 92, 113, 151, 163, 166, 181a, Kat. Nr. X-64, X-65.
- © Hamburger Kunsthalle: Abb. 48, 275, 279, Kat. Nr. 61a, 101a, 221, 238a, Kat. Nr. X-78a.
- © Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art: Kat. Nr. 249, 249b, Kat. Nr. X-56a, X-67.
- © Köln, Lempertz: Kat. Nr. X-2b, X-68.
- © Königstein im Taunus, Reiss & Sohn: Kat. Nr. 218, 239a.
- © Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, SMK Photo: Abb. 106, 107, 204, Kat. Nr. 24, 204, 205.
- © Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga: Kat. Nr. X-69, X-70, X-71, X-72.
- © Lokeren, Auktionenhaus / Galerie De Vuyst: Kat. Nr. 189d.
- © London, Bonhams: Abb. 217.
- © London, Trustees of the British Museum (Online Datenbank): Abb. 13, 14, 16, 17, 19, 20, 22, 24, 25, 27, 29, 31, 39, 42, 59, 139, 143, 166, 168, 196, 203, 218, 221, 249, 263, 265, 266, 267, 268, 272, 273, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 312, 313, 314, 316, 317, 335, 336, 337, 338, 339, 342, Kat. Nr. 2, 2a, 3a, 3b, 6, 11a, 19, 21, 24b, 26a, 39b, 41a, 43, 60a, 60b, 63d, 75d, 77d, 89c, 89d, 90a, 90b, 91, 91a, 93, 95c, 107a, 108a, 119a, 126a, 126b, 128a, 136, 138b, 139c, 146a, 149b, 150a, 155a, 156b, 168b, 170a, 174a, 181c, 183b, 184b, 189a, 189c, 193b, 200b, 203b, 203d, 203f, 204a, 211a, 214c, 223a, 239b, 239d, 244, 246, 249a, Kat. Nr. X-18a, X-44a, X-56d, X-74, X-75, X-75a, X-76, X-129a, X-140b, X-144, X-145a, X-170a.

- © **London, Colnaghi / Katrin Bellinger**: Abb. 125, 183.
- © **London, The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery**: Abb. 43, Kat. Nr. 170, Kat. Nr. X-73.
- © **London, The Courtauld Institute of Art, Photographic Survey of Private Collections**: Kat. Nr. 72, 150, 154, 155, 178, 179, 196b, 199, 238, 238b, 251.
- © **London, Kate Ganz Ltd.**: Abb. 215.
- © **London, National Gallery**: Abb. 9, 153, 156.
- © **London, National Portrait Gallery** (Online Datenbank): Abb. 362, 365, 366.
- © **London, Royal Academy of Arts**: Abb. 271, Kat. Nr. 239c, Kat. Nr. X-78c, X-140d.
- © **London, Royal Collection Trust / © HM Queen Elizabeth II 2017** (Online Datenbank): Abb. 161, 236, Kat. Nr. 36, 64, 107, 115, 129, 167, 229, 229a, Kat. Nr. X-189, X-190, X-191.
- © **London, Victoria & Albert Museum** (Online Datenbank): Abb. 135.
- © **London, Witt Library**: Kat. Nr. X-140a.
- © **Los Angeles, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program**: Abb. 53, 111, 174, 319, 325, 326, 327, 331, 371, 372, 373, Kat. Nr. 39a, 50b, 75b, 101b, 138a, 141a, 149c, 156a, 158b, 168b, 183c, 193a, 200a, 203g, 225b, 226a, 233c, 240a, Kat. Nr. X-40e, X-130a, X-131a, X-132a, X-146a, X-146b, X-147c.
- © **Luzern, Galerie Fischer Auktionen AG**: Kat. Nr. 66d, Kat. Nr. X-96.
- © **Lyon, Musée des Beaux-Arts**: Kat. Nr. 57, 216.
- © **Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando**: Kat. Nr. X-89
- © **Mailand, Biblioteca Ambrosiana**: Kat. Nr. X-105.
- © **Mailand, Finarte**: Kat. Nr. X-99, X-103.
- © **Mailand, FAI – Fondo Ambiente Italiano**: Photo Mauro Ranzani: Abb. 79; Photo Maurizio Bianchi: Abb. 80, 81, 82.
- © **Mailand, Rossella Gilli**: Kat. Nr. X-108.
- © **Melbourne, National Gallery of Victoria**: Kat. Nr. 220, Kat. Nr. X-109.
- © **Montpellier, Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole – photograph by Frédéric Jaulmes**: Kat. Nr. 217.
- © **Moskau, Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin**: Abb. 71, Kat. Nr. 188.
- © **München, Karl & Faber**: Abb. 250, Kat. Nr. X-170b.
- © **München, Staatliche Graphische Sammlung**: Abb. 134, 276, 277, 278, Kat. Nr. X-110, X-111, X-112, Kat. Nr. 67a.
- © **Nantes, Musée d'Arts de Nantes**: Abb. 370.
- © **National Trust Images**: Kat. Nr. 248b.
- © **New Haven, Yale University Art Gallery** (Online Datenbank): Kat. Nr. 183a, Kat. Nr. X-113.
- © **New York The Metropolitan Museum of Art** (Online Datenbank): Abb. 34, 58, 91, 114, 167, 170, 256, 352, Kat. Nr. 1a, 15, 35a, 49a, 91b, 95a, 95b, 237, Kat. Nr. X-114.
- © **New York, The Morgan Library & Museum** (Online Datenbank): Abb. 69, 120, 128, 129, 133, 280, Kat. Nr. 54, 59, 62, 78, 110, 134a, 142d, 171, 189, 215, 228, 234, 235, Kat. Nr. X-117.
- © **New York, Privatsammlung**: Abb. 347, Kat. Nr. 158a.
- © **New York, Roberta J. M. Olson und Alexander B. V. Johnson**: Kat. Nr. 219.
- © **New York, Swann Auction Galleries**: Kat. Nr. 160, 186.
- © **New York, Tobey Collection**: Abb. 54.
- © **New York, W.M. Brady & Co.**: Abb. 151.
- © **Northampton, Smith College Museum of Art**: Kat. Nr. 174.
- © **Oslo, Nasjonalmuseet / Photo: Anne Hansteen Jarre**: Abb. 148, Kat. Nr. 117.
- © **Oxford, University of Oxford, Ashmolean Museum**: Abb. 368.
- © **Oxford, University of Oxford, Christ Church**: Kat. Nr. 148, 149, 210.
- © **Padua, Musei Civici**: Abb. 63, 115, 118, 191.
- © **Paris, Agence Photographique Réunion des musées nationaux (RMN) Grand Palais**: Abb. 1, 142, 199, 235, 245, 321, 322, 323, 332, Kat. Nr. 8, 37, 50, 52, 53, 55, 56, 60, 66a, 69, 75, 76, 85, 86, 89, 89a, 98, 101, 111, 122, 125, 128, 130, 132, 133, 134, 135, 138, 139, 141, 143, 144, 145, 149a, 156, 158, 161, 165, 168, 193, 200, 201, 201a, 203, 206, 224, 225, 226, 227, 231, 232, 233, 242, 250, Kat. Nr. X-2c, X-40b, X-129, X-131, X-132, X-134, X-137, X-141, X-146, X-147, X-148, X-149, X-150, X-151.
- © **Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt**: Abb. 220, Kat. Nr. 10, 152, 245.
- © **Paris, Galerie Artesepia**: Kat. Nr. X-158.
- © **Paris, Gros & Delettrez**: Abb. 198.
- © **Paris, Institut national d'histoire de l'art, Bibliothèque, collections Jacques Doucet**: Abb. 344, 346, Kat. Nr. 69a, 141b, 201b, 226b, 227a, 227b,
- © **Paris, MME Piasa**: Kat. Nr. 77a, Kat. Nr. X-156, X-157.
- © **Paris, Musée des Arts Décoratifs**: Abb. 349.
- © **Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques** (Online Datenbank): Abb. 219, 244, 264, 324, 329, 330, Kat. Nr. 44a, 50a, 116, 125a, 145a, Kat. Nr. X-78b, X-128, X-130, X-133, X-135, X-136, X-138, X-139, X-139a, X-142, X-143, X-144, X-152; Fotokopie Documentation: Kat. Nr. 39.
- © **Paris, Nicolas Schwed, OMD Sarl**: Abb. 65, 150, Kat. Nr. 90.
- © **Paris, Paul Prouté S.A.**: Abb. 124.
- © **Pavia, Musei Civici del Castello Visconteo**: Abb. 173, 258, 259, 260, Kat. Nr. 171a.
- © **Philadelphia, The Barnes Foundation**: Kat. Nr. 203e.
- © **Philadelphia, Philadelphia Museum of Art**: Abb. 61, 163.

- © **Princeton, The Trustees of Princeton University** (Online Datenbank): Kat. Nr. 63b, 169, Kat. Nr. X-56b.
- © **Privatsammlungen**: Abb. 131, 262, Kat. Nr. 27, 230.
- © **Rennes, Musée des Beaux-Arts des Rennes**: Kat. Nr. 62a.
- © **Rom, Arte Roma Auctions**: Abb. 232.
- © **Rom, Bibliotheca Hertziana (Fototeca)**: Abb. 241.
- © **Rom, Istituto Nazionale per la Grafica**: Kat. Nr. 142a, Kat. Nr. X-40c, X-40d, X-147a, X-147b, X-159.
- © **Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen**: Kat. Nr. 35, 209.
- © **San Francisco, de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco**: Abb. 354, Kat. Nr. 190, 225c, 233d, Kat. Nr. X-146c.
- © **San Marino, CA, The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens**: Abb. 92, 93.
- © **Sotheby's London**: Abb. 103, 136, 215, 223, 361, Kat. Nr. 38, 44, 147, 183, 248a, Nr. X-56c, X-88, X-89, X-90, X-91.
- © **Sotheby's New York**: Kat. Nr. X-123.
- © **St. Petersburg, The State Hermitage Museum**: Abb. 4, 305, Kat. Nr. 83, 142c, Kat. Nr. X-162.
- © **Stockholm, Nationalmuseum** (Online Datenbank): Kat. Nr. X-164.
- © **Stuttgart, Staatsgalerie**: Abb. 144, Kat. Nr. 104, Kat. Nr. X-165, X-166.
- © **Turin, Biblioteca Reale**: Abb. 130, Kat. Nr. 95, 125b, Kat. Nr. X-168.
- © **Uppsala, Universitetsbiblioteket**: Kat. Nr. 61.
- © **Venedig, Antichità Pietro Scarpa S.R.L.**: Abb. 62.
- © **Warschau, Universitätsbibliothek**: Kat. Nr. X-169.
- © **Washington D.C., Courtesy National Gallery of Art, Washington** (Online Datenbank): Abb. 2, 15, 23, 26, 32, 37, 113, 169, 171, 358, Kat. Nr. 22, 223, Kat. Nr. X-170.
- © **Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen**: Kat. Nr. 71a, Kat. Nr. X-172.
- © **Wellesley, Davis Museum at Wellesley College**: Kat. Nr. X-171.
- © **Wien, Albertina**: Abb. 140, 239, Kat. Nr. 71b, 125c, 164, Kat. Nr. X-174, X-175, X-176, X-177, X-178.
- © **Wien, KHM-Museumsverband** (Online Datenbank): Kat. Nr. 65d.
- © **Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute** (Online Datenbank): Abb. 30.

**Anderson 1996**: S. 320: Kat. Nr. 63c.

**Apollo, CXLVI, 429, November 1997**: Werbeseiten: Kat. Nr. 32.

**Ballarin 2006**: Abb. 468: Abb. 47.

**Blanc 2013**: S. 209, 241: Abb. 343, 345.

**Bodon 2009**: S. 475: Abb. 83; S. 490: Abb. 88; S. 512: Abb. 90; Tafel IV: Abb. 89; Tafel V: Abb. 86.

**Borenius 1937**: S. 62: Kat. Nr. 126.

**Cohen 1996, Bd. 2**: Abb. 657: Abb. 224.

**Dethloff 2003**: S. 127: Kat. Nr. 180.

**Fischer 2014**: Tafel 2, 3: Abb. 77, 78.

**Frangi 1989**: S. 22, 25: Abb. 179, 180, 181, 182.

**Fröhlich-Bum 1929**: S. 260: Kat. Nr. X-173.

**Fröhlich-Bum 1930**: Tafel 65/I: Kat. Nr. 26.

**Graf - Mildenerger 2010**: S. 93: Abb. 328.

**Hattori 2007**: S. 39: Abb. 367.

**Hollstein 1986**: S. 254: Abb. 315, Kat. Nr. 142b.

**Humfrey 2007**: S. 127: Abb. 193; S. 128: Abb. 194; S.214: Abb. 359.

**Jaffé 1994**: S. 57: Abb. 243; S. 60: Abb. 55; S. 63: Abb. 205; S. 69: Abb. 147; S. 70: Abb. 64, 195; S. 48: Kat. Nr. 127; S. 58: Kat. Nr. 112; S. 49: Kat. Nr. X-28; S. 50: Kat. Nr. X-29; S. 51: Kat. Nr. X-30; S. 57: Kat. Nr. X-31; S. 58: Kat. Nr. X-32; S. 63: Kat. Nr. X-33.

**Joannides 2001**: S. 172: Abb. 159.

**Märker-Bergsträsser 1998**: S. 145: Abb. 238.

**Morassi 1937**: S. 31: Kat. Nr. 66b, Kat. Nr. X-106.

**Nepi 1991**: S. 144: Abb. 70.

**Pomarède 2011**: S. 120: Kat. Nr. X-80a

**Rosenberg - Prat 1996, Bd. 1**: S. 407: Abb. 374; S. 409: Kat. Nr. 99a; S. 551: Kat. Nr. X-154a.

**Saccomani 1998**: S. 461: Abb. 112; S. 558: Abb. 85; S. 560: Abb. 87; S. 566: Abb. 99; S. 568: Abb. 76; S. 585: Abb. 175; S. 586: Abb. 189; S. 592: Abb. 190; S. 597: Abb. 100; S. 601: Abb. 117.

**Saccomani 2007**: S. 273: Abb. 211.

**Saccomani 2012 (2)**: S. 126: Abb. 176.

**Spiazzi 1988**: S. 85: Abb. 192; S. 85: Abb. 209.

**Tanner - Matile 2005**: S. 129: Abb. 261.

**Tosini 2008**: S. 43: Abb. 225; S. 59: Abb. 226; S. 68 u. 70: Abb. 227, 228, 229; S. 74: Abb. 230; S. 75: Abb. 231; S. 268: Abb. 248.

**Vasari Society 1906-1907**: Nr. 12: Kat. Nr. X-78.

**Vio 2008**: S. 323: Abb. 104; S. 324: Abb. 116.

**Whistler 2016:** S. 162: Kat. Nr. 87.

**Woermann 1897:** S. 68: Kat. Nr. X-36.

**Ziskin 2012:** S. 86, Kat. Nr. X-140.

**Kat. Ausst. Berlin 1975 (2):** Abb. 49: Abb. 160, Kat. Nr. 232a.

**Kat. Ausst. Berlin 2014:** S. 141: Kat. Nr. 25; S. 143: Kat. Nr. 29a, 30; S. 147: Kat. Nr. 131; S. 145: Kat. Nr. X-4; S. 151: Kat. Nr. X-3.

**Kat. Ausst. Brünn 2003:** S. 35: Abb. 240.

**Kat. Ausst. Cambridge 1980:** S. 86: Kat. Nr. 105a.

**Kat. Ausst. Chantilly 2001:** S. 21: Kat. Nr. 233a, Kat. Nr. X-27.

**Kat. Ausst. Chicago 2008:** S. 96: Abb. 121.

**Kat. Ausst. Evanston 1988:** S. 67: Kat. Nr. X-115; S. 34: Kat. Nr. X-116.

**Kat. Ausst. Frankfurt 1990:** S. 107: Abb. 72; S. 181: Abb. 73.

**Kat. Ausst. London 1930:** Nr. 6: Kat. Nr. 175.

**Kat. Ausst. London 1998:** S. 160: Kat. Nr. 248.

**Kat. Ausst. London 2011:** S. 97: Kat. Nr. 20a.

**Kat. Ausst. London 2016:** S. 77: Abb. 155.

**Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002:** S. 105: Abb. 40, Kat. Nr. 41b; S. 109: Abb. 41; S. 117: Abb. 33.

**Kat. Ausst. Madrid 2003:** S. 48, 49: Abb. 6, 7, 8.

**Kat. Ausst. Mailand 2012:** S. 97: Abb. 158.

**Kat. Ausst. Mantua 2004:** S. 169: Abb. 67; S. 171, 173: Abb. 105, 108, 109, 110.

**Kat. Ausst. Mirandola 1998:** S. 25: Kat. Nr. 113a, Kat. Nr. X-66.

**Kat. Ausst. Münster, 1981:** S. 64: Kat. Nr. 214b, Kat. Nr. X-35; S. 78: Kat. Nr. 225a.

**Kat. Ausst. New York 1968:** Nr. 11: Kat. Nr. 29.

**Kat. Ausst. New York 1988 (2):** Nr. 5: Kat. Nr. 103.

**Kat. Ausst. Nîmes 1998:** S. 23: Kat. Nr. 66c, Kat. Nr. X-124.

**Kat. Ausst. Oxford 2015:** S. 85: Kat. Nr. 214.

**Kat. Ausst. Padua 1991:** Farbabb. zu Nr. 47, 48: Abb. 49, 50; Farbabb. zu Nr. 70, 71: Abb. 74, Abb. 75; Farbabb. zu Nr. 81: Abb. 208.

**Kat. Ausst. Paris 1990:** S. 17: Abb. 45; S. 14: Kat. Nr. 17a; S. 15: Kat. Nr. 17; S. 19: Kat. Nr. 33.

**Kat. Ausst. Paris 1990 (2):** S. 85: Kat. Nr. X-127.

**Kat. Ausst. Paris 1993:** S. 106: Abb. 18; S. 118: Abb. 44; S. 117: Kat. Nr. 20; S. 119: Kat. Nr. 63.

**Kat. Ausst. Paris 2005:** S. 27: Kat. Nr. 96, Kat. Nr. X-167.

**Kat. Ausst. Paris 2013:** S. 175: Abb. 363.

**Kat. Ausst. Paris 2014 (3):** S. 15: Abb. 251.

**Kat. Ausst. Rotterdam 2001:** S. 105: Kat. Nr. 242.

**Kat. Ausst. Valenciennes 2015:** S. 77: Abb. 353, Kat. Nr. 98b; S. 106: Abb. 348, Kat. Nr. 77, 77b; S. 109: Kat. Nr. 77c; S. 110: Kat. Nr. 139a; S. 79: Kat. Nr. X-154b; S. 105: Kat. Nr. X-145.

**Kat. Ausst. Venedig 1992:** S. 48: Kat. Nr. 97; S. 52: Kat. Nr. 49.

**Kat. Ausst. Venedig 2004:** S. 39: Abb. 68.

**Kat. Ausst. Washington 1988:** S. 160: Abb. 357; S. 118: Kat. Nr. 189b; S. 169: Kat. Nr. 233b; S. 84: Kat. Nr. X-173a.

**Kat. Ausst. Zürich 2004:** S. 15: Kat. Nr. X-162.

**Kat. Ausst. Zürich 2013:** S. 89: Kat. Nr. 58.

**Kat. Slg. Cambridge 2011:** S. 164: Kat. Nr. 98, Kat. Nr. X-23; S. 164: Kat. Nr. X-21; S. 463: Kat. Nr. X-24.

**Kat. Slg. Hamburg 2009, Bd. II:** S. 44: Kat. Nr. 62b.

**Kat. Slg. London 1979:** S. 242: Kat. Nr. 45.

**Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. II:** Tafel 423: Kat. Nr. 176; Tafel 424: Kat. Nr. 182; Tafel 425: Kat. Nr. X-126; Tafel 426: Kat. Nr. 181.

**Kat. Slg. Venedig 1962:** S. 101-103: Abb. 178.

**Kat. Slg. Weimar 2008:** S. 13: Kat. Nr. 23.

**Fotos des Autors:** Abb. 51, 52 (Scoletta del Carmine); Abb. 96, 97, 98 (Santa Maria in Vanzo); Abb. 127 (Slg. Dr. Robert Landolt); Abb. 119, 123, 138, 146, 185, 186, 212, 213, 217a, 222, 234, 246, 247, Kat. Nr. 4, 12, 13, 16, 29b, 31, 40, 47, 48, 65, 74, 79, 80, 94, Kat. Nr. X-42, X-43, X-45, X-46, X-47, X-48, X-49, X-50, X-51, X-52, X-53, X-54, X-55, X-56, X-57, X-58, X-59, X-60, X-61, X-62 (Florenz, Uffizien); Abb. 200, 201, 207 (Albignasego); Abb. 254b (Dresden, Kupferstich-Kabinett); Kat. Nr. 108, 109, 118, 121, 124, 153, 162, 207, Kat. Nr. X-22a, X-179, X-180, X-181, X-182, X-183, X-184, X-185, X-186, X-187, X-188 (Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett); Abb. 165, 253, 254, 255, 270, 274, 308, 309, 334, Kat. Nr. 6b, 65b, 75c, 105b, 240b, Kat. Nr. X-31a, X-140c (Wien, Albertina); Fotomontage: Kat. Nr. 67b, 185b.

**Abb. 3:**

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Giorgione\\_019.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Giorgione_019.jpg)

**Abb. 5:**

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Fiesta\\_campestre.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Fiesta_campestre.jpg)

**Abb. 10, 11:**

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Tiziano\\_Amor\\_Sacro\\_y\\_Amor\\_Profano\\_%28Galer%C3%ADa\\_Borghese](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Tiziano_Amor_Sacro_y_Amor_Profano_%28Galer%C3%ADa_Borghese)

**Abb. 12:**

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Tizian\\_041.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Tizian_041.jpg)

**Abb. 21:**

[http://www.villaggioglobaleinternational.it/sala\\_stampa/events/](http://www.villaggioglobaleinternational.it/sala_stampa/events/)

**Abb. 46:**

<http://www.acirimini.it/wp-content/uploads/2012/08/Giovanni-Bellini-Cristo-morto-sorretto-da-4-angeli-Ph->

**Abb. 60:**

<https://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/italy-veneto-padua-scuola-del-santo-everett.jpg>

**Abb. 66:**

<http://padovacultura.padovanet.it/sites/default/files/eventi/altare-thumb.jpg>

**Abb. 84:**

[http://padovantiqua.weebly.com/uploads/5/6/4/6/56464193/4058690\\_orig.png](http://padovantiqua.weebly.com/uploads/5/6/4/6/56464193/4058690_orig.png)

**Abb. 94:**

[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Vesalius+fabrica&title=Special:Search&go=Go&uselang=de&searchToken=5bbwj6ucd3obr65nlq8j5u#/media/File:Vesalius\\_Fabrica\\_p174.jpg](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Vesalius+fabrica&title=Special:Search&go=Go&uselang=de&searchToken=5bbwj6ucd3obr65nlq8j5u#/media/File:Vesalius_Fabrica_p174.jpg)

**Abb. 95:**

[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Special:Search&limit=50&offset=100&profile=default&search=Vesalius+fabrica&uselang=de&searchToken=9051wan7md2c820vlpbfmqkpt#/media/File:De\\_humani\\_corporis\\_fabrica\\_\(27\).jpg](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Special:Search&limit=50&offset=100&profile=default&search=Vesalius+fabrica&uselang=de&searchToken=9051wan7md2c820vlpbfmqkpt#/media/File:De_humani_corporis_fabrica_(27).jpg)

**Abb. 154:**

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Cima\\_da\\_conegliano%2C\\_madonna\\_dell](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Cima_da_conegliano%2C_madonna_dell)

**Abb. 157:**

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Giorgione\\_-\\_Sleeping\\_Venus\\_-\\_Google\\_Art\\_Project\\_2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Giorgione_-_Sleeping_Venus_-_Google_Art_Project_2.jpg)

**Abb. 162:**

<https://artuk.org/discover/artworks/diana-and-actaeon-229289>

**Abb. 210:**

<http://salvalarte.legambientepadova.it/foto/bovo/05.htm>

**Abb. 329:**

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85969260>

**Abb. 360:**

<http://data.onb.ac.at/rec/AC10097023>

**Kat. Nr. 34:**

<https://histoiredart.blogspot.co.at/2011/04/dessins-italiens-de-la-renaissance-au.html>

**Kat. Nr. 65c:**

[http://www.renzocampanini.it/index.php?cat=9&operaid=478&title=ninfe\\_al\\_bagno](http://www.renzocampanini.it/index.php?cat=9&operaid=478&title=ninfe_al_bagno)

**Kat. Nr. 73a:**

[http://www.renzocampanini.it/index.php?cat=9&operaid=551&title=paesaggio\\_con\\_scena\\_di\\_caccia](http://www.renzocampanini.it/index.php?cat=9&operaid=551&title=paesaggio_con_scena_di_caccia)

**Kat. Nr. 80a:**

[http://www.renzocampanini.it/index.php?cat=9&operaid=510&title=paesaggio\\_con\\_riposo\\_di\\_pastori](http://www.renzocampanini.it/index.php?cat=9&operaid=510&title=paesaggio_con_riposo_di_pastori)

**Abb. 35, 36:**

Auktionskatalog Finarte Mailand, *Dipinti dal XV al XVIII secolo*, Asta 469, 08.05.1984, S. 60.

**Abb. 56:**

Ausstellungskatalog Colnaghi, New York u. London, *An Exhibition of Master Drawings*, Mai-Juli 1991, Nr. 1.

**Abb. 101, 102:**

Auktionskatalog Sotheby's Mailand, *Importanti mobili, porcellane, maioliche, argenti, dipinti antichi e del secolo XIX*, 13./14.12.1995, S. 106.

**Abb. 123:**

Auktionskatalog Sotheby's London, *'Galleria Portatile'. The Ralph Holland Collection*, 05.07.2013, S. 21.

**Abb. 126:**

Auktionskatalog Sotheby's London, *Old Master Drawings*, 09.07.2003, S. 11.

**Abb. 132:**

Auktionskatalog Sotheby's London, *Old Master Drawings*, 10.07.2002, S. 10.

**Abb. 137, 257:**

Auktionskatalog Sotheby's New York, *Old Master Drawings*, 21.01.2003, S. 34.

**Abb. 187:**

Ausstellungskatalog W. M. Brady & Co. Inc., New York u. Thomas Williams Fine Art, London, *Old Master Drawings*, Mai 2001, Nr. 9.

**Abb. 188, Kat. Nr. X-13:**

Ausstellungskatalog Galleria del Caminetto, Armando u. Giorgio Neerman (Hrsg.), *Disegni Bolognesi e Veneti dal XVI al XVIII Secolo*, Florenz 1969, S. 8.

**Abb. 333:**

Auktionskatalog, Sotheby's Amsterdam, *Old Master Drawings*, 08.11.2000, S. 11.

**Kat. Nr. 28:**

Auktionskatalog Sotheby & Co. London, *Old Master Drawings*, 01.07.1971, S. 6.

**Kat. Nr. 63a, Kat. Nr. X-118:**

Ausstellungs- und Verkaufskatalog William H. Schab Gallery, New York, ohne Jahr (1970?), *Master Drawings & Prints. 1500-1960*, Katalog Nr. 48, S. 121.

**Kat. Nr. 82:**

Auktionskatalog Ader-Tajan, Paris, *Dessins Anciens*, 27.11.1992, Nr. 37.

**Kat. Nr. 102a, Kat. Nr. X-155:**

Auktionskatalog Arcole, Hôtel Drouot, Paris, *Dessins et tableaux anciens. Dessins et tableaux du XIXe siècle. Objets d'art. Sieges et meubles. Tapis. Tapiserie*, 27.02.1989, Nr. 11.

**Kat. Nr. 159:**

Auktionskatalog Hollstein & Puppel, Kunstauktion XXXVIII: *Sammlung aus Ungarischem Schlossbesitz. Museumsdoubletten und andere Beiträge aus Privatbesitz; Kupferstiche, Holzschnitte, Radierungen, Farbstiche; Handzeichnungen des XV. bis XIX. Jahrhunderts, illustrierte Werke*, 07.-09.11.1927, Tafel XIII.

**Kat. Nr. 177:**

Auktionskatalog Finarte, Mailand, *Disegni, incisioni e libri antichi*, 22.11.2000, S. 28.

**Kat. Nr. 195a, Kat. Nr. X-107:**

Galeriekatalog, Carla Grassi Bernardi e Guido Del Borgo, *Antichi Disegni*, Mailand 1981, S. 28.

**Kat. Nr. X-2a, X-93:**

Ausstellungskatalog Alfred Brod Gallery, London, *Exhibition of Old Master Drawings*, 28.01.–20.02.1965, S. 3.

**Kat. Nr. X-12:**

Ausstellungskatalog Galleria d'Arte del Caminetto, Giorgio und Armando Neerman (Hrsg.), *Disegni Italiani dal XV al XVIII secolo*, Palazzo Salina, Bologna, 1967, S. 9.

**Kat. Nr. X-38:**

Verkaufskatalog C. G. Boerner, Düsseldorf, *Handzeichnungen vor 1900*, Berlin 1966, Tafel 38.

**Kat. Nr. X-77:**

Auktionskatalog Bonhams London, *OMD*, 12.12.1990, Nr. 347.

**Kat. Nr. X-81:**

Auktionskatalog Christie, Manson & Woods Ltd., London, *Important Old Master Drawings (...)*, 18.04.1967, S. 28.

**Kat. Nr. X-92:**

Auktionskatalog Sotheby's London, *Old Master Drawings*, 05.07.2000, S. 50.

**Kat. Nr. X-97, X-119a:**

Verkaufskatalog, Galerie Gabor Kékkö, Luzern, Küssnacht a. R., *Meisterzeichnungen VI*, 1975: s.p. et n.

**Kat. Nr. X-100:**

Auktionskatalog Finarte Mailand, *Vendita pubblica all'asta di stampe e disegni antichi*, 14.12.1964, S. 43.

**Kat. Nr. X-102, X-104:**

Auktionskatalog Finarte Mailand, *Asta di disegni dal XV al XIX secolo*, Asta 276, 19.12.1977, Tafel VII, Tafel VIII.

**Kat. Nr. X-119:**

Ausstellungs- u. Verkaufskatalog William H. Schab Gallery, New York, ohne Jahr (1970?), *Fine and Rare drawings, engravings, etchings and woodcuts of the 15th to the 20th centuries from distinguished collections*, Katalog Nr. 50, S. 67.

**Kat. Nr. X-153:**

Auktionskatalog Sotheby, Wilkinson & Hodge, London, *Important Drawings by Old Masters from the Collection of Mons. Jacques Arnal of Toulouse and Other Collections*, 09.07.1924, S. 32.

**Kat. Nr. X-154:**

Auktionskatalog Nouveau Drouot, Boisgirard – de Heeckeren, Paris, *Collection Jean-Pierre Richard et à divers amateur: Dessins, Tableaux, Objets d'Art et Mobilier su XVIIe au XIXe siècle*, 08.12.1980, S. 3.



universität  
wien

# DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

Die Landschaftszeichnungen von Domenico Campagnola  
(1500-1564)  
Band 2 von 3 / Volume 2 of 3

verfasst von / submitted by

Mag. phil. Tobias Benjamin Nickel

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on the student  
record sheet:

A 092 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /  
field of study as it appears on the student record sheet:

Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Hans Aurenhammer

## **Werkverzeichnis**



## Zur Struktur des Werkverzeichnisses

Das Werkverzeichnis versteht sich als Zusammenstellung aller zur Zeit bekannten Landschaftszeichnungen Campagnolas, seiner Zeitgenossen und Nachfolger. Er besteht aus zwei Teilen: 251 Zeichnungen werden dem Meister zugeschrieben, 192 verbleiben in seinem Umkreis. Wenn vorhanden, werden in beiden Kategorien weitere Fassungen, Kopien und Nachstiche angeführt und in ihrem Verhältnis zum Ausgangswerk analysiert.

Ziel der zumeist umfangreichen Besprechungen ist die weitest mögliche Vernetzung und Gruppierung der jeweiligen Blätter in alle zur Verfügung stehenden Richtungen. Zur Identifizierung der Vergleichsobjekte wird stets deren Sammlung mit Inventarnummer und die Katalog- bzw. Abbildungsnummer aus dem vorliegenden Werkverzeichnis in Klammern angegeben. Auf diese Weise ergeben sich kleine Werkmonographien, die eine möglichst umfassende Standortbestimmung des jeweiligen Blattes innerhalb des Œuvres ermöglichen, obwohl genaue Datierungsmöglichkeiten fehlen. Durch die rasche Einzelinformation bietet sich der Katalog als Nachschlagewerk an.

### Zugeschriebene Werke

Die Abfolge der Blätter folgt keinem streng chronologischen System, da durch die Verwandtschaft der Motive und die Routine des Zeichnens die Kriterien für eine genaue Datierung fehlen. Deshalb wurde von Motivgruppen ausgegangen, die für die jeweiligen Perioden charakteristisch sind und die sich aus den Abbildungen erschließen. Die Katalognummern sind mit den Abbildungsnummern identisch. Die Datierungszeiträume umfassen mitunter ein oder zwei Jahrzehnte. Zum schnellen Auffinden der Blätter ist am Ende des Katalogs eine Konkordanz nach Standorten angefügt.

### Abschreibungen / Umkreis

Zur Unterscheidung von den zugeschriebenen Blättern ist den Laufnummern der Objekte ein „X“ vorangestellt. Auch hier sind die Katalognummern mit den Abbildungsnummern identisch. Das primäre Ordnungskriterium dieses Abschnitts ist die alphabetische Auflistung nach Standorten.

### Aufbau der Katalognummern:

#### Katalogkopf:

Laufnummer (= Abbildungsnummer), Titel, Standort  
Technik, Maße (Höhe vor Breite) und Bezeichnungen  
Provenienz  
Weitere Fassungen und Reproduktionen (mit jeweiliger Abbildungsnummer)  
Literatur

Auktions- und Galeriekataloge werden aufgrund ihrer zumeist einmaligen Verwendung in vollem Umfang zitiert.

#### Textblock:

Erläuterung der Sammlungs- und Forschungsgeschichte  
Charakterisierende Beschreibung und Vernetzung mit Vergleichsbeispielen  
Stellung im übergeordneten künstlerischen Zusammenhang  
Bezüge zu weiteren Fassungen, Kopien und Reproduktionsgraphiken (so vorhanden)  
Datierungskriterien



**Die Landschaftszeichnungen des Domenico Campagnola**  
Kat. Nr. 1 bis Kat. Nr. 251



# 1

## Ein Bacchanal

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 15101 F.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf gebräuntem Pergament, teilweise deutlicher Abrieb, etliche Fehlstellen, Rissspuren, teilweise Wasserflecken (?), besonders am oberen, unteren und linken Rand sowie in einem mittigen horizontalen Bereich nur noch schlecht lesbar, zeichnerisch klar vom Rand des Blattes mit Einfassungslinie abgesetzt, aufgezogen.

**Maße:** 458 x 562 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Graphit: „15101“.

**Provenienz:** Gabriele Vendramin? (1484-1552), Venedig; Fondo Mediceo Lorenese; R. Galleria degli Uffizi (Lugt 1062).

### Reproduktion:

Giulio Sanuto, Kupferstich, 1550-1560, 451 x 557 mm, rechts unten in die Platte signiert:

„I V L I V S S A N N V T V S. F.“, (Kat. Nr. 1a).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. II, Volume dei Piccoli XIII, Universale VI, Nr. 11; Gamba 1906, S. 93-94, m. Abb.; Anonym 1935, S. 454; De Witt 1938, S. 82; Parigi 1951, S. 39, Nr. 210; Perina – Marani 1961, S. 397-398; Rearick 1976, S. 8, 96, 100, 103-106, Nr. 62, Abb. 62; Gould 1977, S. 47; Muraro 1978, S. 132-133, Anm. 4; Saccomani 1978, S. 110, Anm. 17; Saccomani 1979, S. 48, Anm. 2; Santagiustina Poniz 1980, S. 148, Anm. 11; Saccomani 1982, S. 86, Anm. 42; Barocchi 1987, Vol. 1., T. 1, S. 195 u. Vol. 1., T. 2, S. 609, Abb. 74; Ericani 1988, S. 18, Anm. 1; Bury 1990, S. 9, 20, 42-43, Abb. 1; Conti 1995, S. 49, Anm. 25; Ventura 1995, S. 25, 234, Nr. 86, Abb. 55; Kat. Ausst. Pordenone 2000, S. 75, 81, Anm. 61; Kat. Ausst. Florenz 2001, S. 422-426, Nr. 99, Abb. 115; Kat. Ausst. Maastricht – Brügge 2002, S. 120-121, unter Nr. III.10; Rearick 2001, S. 214, Anm. 80; Brouard 2010, S. 402, Anm. 1534; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 226, unter Nr. 77; Petrioli Tofani 2014, Bd. I, S. 426, 15101 F; Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. 256, Anm. 6.

Die monumentale Zeichnung auf Pergament wurde im 18. Jahrhundert als Werk Giulio Romanos mit dem Hinweis inventarisiert, dass sie von Giulio Sanuto (tätig um 1540-1588) nachgestochen wurde (Kat. Nr. 1a).<sup>1</sup> Im frühen 20. Jahrhundert publizierte Gamba (1906) die Zeichnung zunächst als Werk des mantovanischen Künstlers Lorenzo Leonbruno (1477-1537). Erst im Rahmen der Tizian-Gedächtnisausstellung schrieb Rearick 1976 das große Blatt erstmals Domenico Campagnola zu und datierte es als möglichen druckgraphischen Entwurf um 1516. Dabei sah er auch eine stilistische Verbindung mit einigen Figurenstudien (nach skulpturalen Vorbildern), die sich mehrheitlich in den Uffizien befinden und kontrovers diskutiert werden.<sup>2</sup> Saccomani (1978, 1979, 1982)<sup>3</sup> war ebenfalls von Campagnolas Autorschaft überzeugt und bestätigte die frühe Datierung, die sich in jüngerer Zeit aufgrund stilistischer und motivischer Aspekte durchgesetzt hat (Kat. Ausst. Florenz 2001, Rearick 2001). Einzig Brouard datierte das Werk – wenig nachvollziehbar – Mitte der 1520er Jahre (Kat. Ausst. Berlin 2014).<sup>4</sup>

Vor der Kulisse eines dichten Waldes tanzen mehrere mythologische Gestalten auf einer Lichtung zur Musik an einem Feuer. Die gesamte Szene ist auf einer flachen Terrainbühne frieshaft angeordnet und zeigt eine bewegte Figurengruppe aus kompliziert miteinander verschränkten Körpern. Im Einzelnen erkennt man sechs Satyrn mit Blasinstrumenten, eine Nymphe, einen Mann mit einem Lorbeerkranz, einen Tamburinschläger und einen beliebten Bogenschützen mit Flügeln und Hörnern, der den ausgelassenen Zug anzuführen scheint<sup>5</sup>. Versucht man die Figuren zu zählen, können nur ungefähr vierzehn bis fünfzehn Gestalten ausgemacht werden, weil sie sehr gedrängt und unübersichtlich angeordnet sind und vor allem die linke Bildhälfte schlecht erhalten ist.

Das Bildthema lässt sich zwar aufgrund der Figurentypen der Bacchanten und Satyrn als klassisches Bacchanal bezeichnen, doch der Gott des Weines und des Rausches ist selbst nicht anwesend und sein Triumphzug lässt sich nicht zweifelsfrei bestimmen. Ikonografisch ist neben kultischen Details auch das fette geflügelte Wesen am rechten Rand ungewöhnlich und nicht eindeutig zu identifizieren.<sup>6</sup>

Das Motivrepertoire, die friehafte Auffassung der Szene und die Figurenbildung ist an den bacchantischen und allegorischen Kupferstichen Andrea Mantegnas orientiert ohne dabei bestimmte Details der Vorbilder direkt zu zitieren.<sup>7</sup> Weitere Anleihen dürften bei antiken

Skulpturen und Reliefs zu finden sein.<sup>8</sup> Die schattige Waldkulisse hingegen erinnert eher an Giovanni Bellinis „Götterfest“ (Washington D.C., National Gallery of Art)<sup>9</sup>, das von Tizian überarbeitet wurde, oder an den „Orpheus“ (um 1515)<sup>10</sup>, der noch seiner Zuschreibung harret. Stilistisch lassen sich die penible Figurenmodellierung und die Terraingestaltung mit der „Nympe in einer Landschaft“ (London, British Museum, Inv. Nr. 1896,0602.1, Kat. Nr. 2) verbinden, die Campagnola als Entwurf für seinen Stich von 1517 zeichnete. Besonders augenfällig ist dabei das Suggestieren von Plastizität mittels sorgfältig geschwungener und dicht gekreuzter Parallellagen und subtil verteiltem Helldunkel, das bei den Figuren in beiden Werken zu finden ist. Auch in den Draperiedetails sind analoge graphische Qualitäten zu erkennen. Im Terrain finden sich zudem verstreute Steinchengruppen und wenige Grasbüschel, mit denen das Gelände gleichsam dekoriert wird, wie es auch für die Hieronymus-Landschaft aus dem Frankfurter Stadel (Inv. Nr. 13567, Kat. Nr. 3) typisch ist, die Campagnola ebenfalls auf Pergament ausführte. Die zeichnerische Umsetzung der dichten Baumreihen ist ebenfalls exemplarisch für ein überaus minutiöses Strichbild, das auf den Betrachter manchmal als „*horror vacui*“ wirkt. Die Gestaltungsweise der Laubbäume verweist dabei auf Campagnolas Kupferstich der „Schlacht der nackten Männer“ von 1517 (Abb. 24). Aber auch die „Landschaft mit Waldrand“ aus Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 1407 E, Kat. Nr. 4) zeigt ein sehr ähnlich aufgefasstes Dickicht als Kulisse.

Im Gesamteindruck verrät das „Bacchanal“ eine mantegneske Motivik, die in dieser Form einmalig im Œuvre Campagnolas ist. Seine gesicherten Stiche und Holzschnitte von 1517/1518 lassen nämlich den Einfluss Mantegnas weitgehend vermissen. Für die Vorbereitung der Komposition dürfte er auch klassische Quellen in verschiedener Form verarbeitet haben – möglicherweise angeregt durch seinen humanistisch gebildeten Vater Giulio. Außergewöhnlich ist auch die überaus feine Ausführung auf kostbarem Pergament und das beachtliche Format von 45,3 x 55,8 cm. Beides lässt darauf schließen, dass der Zeichnung eine besondere Stellung zukam.<sup>11</sup> Vermutlich war sie als autonomes Sammlerstück gedacht oder diente als Entwurf für einen besonders ehrgeizigen Kupferstich, der aus heutiger Sicht nie umgesetzt wurde. Trotz schlechtem Erhaltungszustand lässt sich das technisch eindrucksvolle Blatt heute zumindest als künstlerisches Endprodukt in der Art einer Druckgraphik begreifen, deren Ausdruckswerte noch deutlich dem Stil Giulio Campagnolas verpflichtet sind. Domenico zeigt jedoch als begabter Zeichner bereits mit peniblem Strich einen eigenen Detailreichtum in der Naturschilderung, der für seine ersten Schaffensjahre charakteristisch ist. Aufgrund dieser zeichnerischen und stilistischen Aspekte erscheint eine Entstehung des „Bacchanals“ um 1516 oder etwas früher am plausibelsten.

Giulio Sanuto dürfte die druckgraphische Qualität des „Bacchanals“ erkannt haben und verwendete das Blatt als unmittelbare Vorlage für seinen nahezu identisch großen Kupferstich<sup>12</sup>. Seine Reproduktion ist nicht nur eine „Lesehilfe“ für die schwer erkennbare Federzeichnung auf gebräuntem Pergament, sondern zeigt auch individuelle Details des Stechers in der Umsetzung. Insgesamt folgte Sanuto dem Lineament Campagnolas recht sorgfältig, verlieh ihm aber – auch technisch bedingt – eine gewisse Regelmäßigkeit, die vor allem im Bereich des Waldes und der beleuchteten Laubflächen auffällt. Zusammen mit der friesischen Figurengruppe und den Terrainstrukturen verliert die Darstellung an Tiefenraum und schließt sich stärker zu dekorativen Flächen zusammen.

Es muss offen bleiben, in welcher Sammlung sich das Original befand als es von Sanuto nachgestochen wurde. Der Erhaltungszustand lässt zumindest darauf schließen, dass man die Zeichnung wohl längere Zeit nicht unter Verschluss hielt, sondern als gerahmtes Bild an der Wand dem Licht aussetzte. Daher könnte vielleicht die Idee Saccomanis (1978) zutreffen, dass sich das „Bacchanal“ ursprünglich im Besitz von Gabriele Vendramin befand.<sup>13</sup> Denn das Inventar seiner berühmten Sammlung vom 16. Juni 1568 nennt unter anderem: „*Uno ballo in carta bergamina de satiri de pena fato a man con suo teller de legno da drio.*“<sup>14</sup>; allerdings wird kein Künstler als Ausführender erwähnt – im Gegensatz zu einer anderen Stelle des gleichen Dokuments, wo ein querformatiges Album genannt wird, das zur Hälfte aus Zeichnungen Campagnolas bestand.<sup>15</sup>

<sup>1</sup> Pelli Bencivenni beschrieb die Zeichnung im Inventar wie folgt: „n. 11 *Un bacchanale di satiri, grande, bello, a penna su cartapeccora. Nel margine vi è stato scritto va alle stampe per del Sanuto nella medesima grandezza.*“

<sup>2</sup> Für einen Überblick zu dieser Zeichnungsgruppe und der Forschungsdiskussion siehe: Kat. Ausst. Florenz 2001, S. 430-439, Nr. 101, 102 – Rearick 2001, S. 58, 214, Anm. 80.

<sup>3</sup> Saccomani (1979, S. 48, Anm. 2) zählte das Blatt stilistisch zu Recht nicht zur Gruppe der Figurenstudien nach antiken Vorbildern. Bei Wethey (1987, S. 210-211) wurde es bei der Diskussion nicht einmal erwähnt.

<sup>4</sup> Brouard besprach die „Bacchische Szene oder die Folterung des Marsyas“ (Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 5163) als Werk Campagnolas um 1520-1525 und gruppierte das Blatt gemäß Saccomanis Vorschlag (1982, S. 32) mit „Apoll und Faun“ aus der Hamburger Kunsthalle (Inv. Nr. 21474), der „Allegorie“ aus dem Princeton University Art Museum (Inv. Nr. 4681) oder mit der 1521 datierten „Allegorie“ aus dem Kunsthandel (London, Colnaghi, 1991, Nr. 1, **Abb. 56**); als Erweiterung nannte er das vorliegende „Bacchanal (auf Pergament)“ aus den Uffizien (beim Autor ohne Inv. Nr. und Anm.), das er Mitte der 1520er Jahre ansetzte (!). Eine stilistische Begründung blieb er schuldig. In seiner Dissertation schlug Brouard noch eine Datierung zwischen 1515 und 1520 vor. – Brouard 2010, S. 402.

<sup>5</sup> Bury 1990, S. 42, unter Nr. 3: Der Autor vermutete bei der Darstellung des geflügelten fetten Gehörnten mit Satyrohren eine Art groteske Parodie auf einen Amor oder Cupido. – Eine umfangreiche Besprechung des „Bacchanals“ (anhand des Stiches) findet sich in: Kat. Ausst. Maastricht – Brügge 2002, S. 120-121, Nr. III.10, m. Abb.

<sup>6</sup> Ikonografische Beobachtungen bei: Kat. Ausst. Maastricht – Brügge 2002, S. 120.

<sup>7</sup> Vgl. Andrea Mantegnas Pendants mit dem „Bacchanal mit der Weinpresse“ (Kupferstich, 334 x 455 mm) und dem „Bacchanal mit Silen“ (Kupferstich, 328 x 450 mm), die in den späten Abzügen eine beachtliche Größe besitzen, die vielleicht auch Vorbild für Campagnolas „Bacchanal“ aus den Uffizien war; Anregungen liefert auch die Allegorie „Virtus Combusta“ (Kupferstich, 279 x 424 mm), die nach Mantegnas erhaltener Zeichnung (London, British Museum, Inv. Nr. Pp.1.23) gestochen wurde und im Format ebenfalls recht groß ausfällt. – Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 182-185, Nr. 73, S. 186-187, Nr. 74 u. S. 222-227, Nr. 84. – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 120, Anm. 4.

<sup>8</sup> Kat. Ausst. Maastricht – Brügge 2002, S. 120.

<sup>9</sup> Öl/Lw., 170,2 x 188 cm, Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1942.9.1 – Das Werk (1514/1529) ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

[http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.1138.html?category=The%20Collection%2CExhibitions%2CVisit%2CEducation%2CConservation%2CResearch%2CCalendar%2CAudio%2FVideo%2CAbout%2CSupport%20Us%2COpportunities%2CPress%2CNotices%2CContact%20Us%2COnline%20Features&tags=ngaweb%3Aartobjects%2F1%2F1%2F3%2F8%2FArtObject\\_1138&pageNumber=1&lastFacet=category](http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.1138.html?category=The%20Collection%2CExhibitions%2CVisit%2CEducation%2CConservation%2CResearch%2CCalendar%2CAudio%2FVideo%2CAbout%2CSupport%20Us%2COpportunities%2CPress%2CNotices%2CContact%20Us%2COnline%20Features&tags=ngaweb%3Aartobjects%2F1%2F1%2F3%2F8%2FArtObject_1138&pageNumber=1&lastFacet=category)

<sup>10</sup> Das Gemälde (Öl/Holz, auf Lw. übertragen, 39,5 x 81 cm, um 1515) bewahrt ebenfalls die National Gallery of Art in Washington D.C. (Inv. Nr. 1942.9.2), wo man es als „Venezianisch, 16. Jahrhundert“ führt. – Das Werk befindet sich auch in der Online Datenbank des Museum:

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.1139.html>

<sup>11</sup> Neben dem „Bacchanal“ und dem „Hl. Hieronymus in einer Landschaft“ (Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 13567, **Kat. Nr. 3**) gibt es noch eine dritte Pergamentarbeit von Campagnola, die eine „Liegende Venus mit Putti in einer Landschaft“ zeigt und sich heute in der Royal Library von Windsor Castle befindet (Inv. Nr. RL 6657, **Kat. Nr. 64**); siehe dazu auch: Poniz 1980, S. 148 – Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. 256.

<sup>12</sup> Boorsch – Spike 1986, S. 366 (mit dem Exemplar aus dem British Museum). – Bury (1990) im Buch zur Ausstellung über das druckgraphische Werk von Giulio Sanuto; zum „Bacchanal“: S. 42, Nr. 3, Tafel 3. – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 120-121, Nr. III.10, m. Abb.

<sup>13</sup> Saccomani 1978, S. 110, Anm. 17.

<sup>14</sup> Rava 1920, S. 174. – In den jüngsten Studien zur Sammlung Vendramin verband Peter Windows die Arbeit auf Pergament mit Raffael, weil die zwei vorausgehenden Positionen unter dessen Namen inventarisiert wurden. – Windows 2014, S. 10. – Siehe ergänzend das *Verzeichnis der Campagnola Landschaften in einer Auswahl historischer Sammlungen*.

<sup>15</sup> Rava 1920, S. 175: „*Un libro stretto et longo de carton bianco de carte 53 mezo parte del Campagnola fatti de pena, l'altra unità oselli et altri animali coloridi.*“ – Siehe auch: Windows 2014, S. 8, 11.

## 2 Nympe in einer Landschaft

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. Nr. 1896,0602.1.

**Technik:** Feder in Braun, Spuren von Dunkelgrau (?) auf cremefarbenem Papier, etwas fleckig, zeichnerisch klar vom rechten und unteren Rand abgesetzt, Einfassungslinie in Braun, teilweise nur schwach sichtbar, aufgezogen.

**Maße:** 130 x 174 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso: „O Titian o Palma Vecchio“.

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); Prosper Henry Lankrink (1628-1692), London (Lugt 2095; „P“ fehlt, Marke beschnitten?); Joshua Gilbert; Geschenk von Frau Gilbert an das British Museum, 1896.

### Reproduktion:

Domenico Campagnola, Kupferstich, 97 x 134 mm, signiert und datiert in die Platte: „. DO . / . CAMP . / . 1517 .“ (Kat. Nr. 2a u. Abb. 22).

**Literatur:** Gilbert 1869, Tafel VIII, Abb. 3; Hadeln 1911, S. 450; Hadeln 1924, S. 40, 56, Tafel 43; Hadeln 1927, S. 17, 24, Tafel 49; Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 325, m. Abb. (S. 332); Walker 1941, S. 135, Anm. 1, S. 136-140, 147, Abb. 11 u. Anhang S. 6, Nr. 37; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 122, 128, Nr. 490; Hind 1938-1948, Bd. 5, S. 214; Middeldorf 1958, S. 149, Anm. 20; Kat. Ausst. Wien 1966, S. 71, unter Nr. 66; Levenson – Oberhuber – Sheehan 1973, S. 418-419, unter Nr. 151, Anm. 2, Abb. 20-4; Kat. Ausst. Cambridge 1974, S. 72; Rearick 1976, S. 40, 94, unter Nr. 55, S. 104; Oberhuber 1976, S. 113-114, Nr. 56, m. Abb.; Saccomani 1978, S. 110, Anm. 9; Saccomani 1979, S. 43, Anm. 8; Santagiustina Poniz 1979, S. 303, Anm. 3 u. S. 310, unter Nr. 3; Santagiustina Poniz 1980, S. 150, Anm. 12; Saccomani 1982, S. 81, 82, 86, 88; Zucker 1984, S. 507, unter Nr. .010, m. Abb.; Kat. Ausst. London 1984, s.p., Nr. 4; Wethey 1987, S. 184-185, Nr. A-13, m. Abb. 174; Oberhuber 1993, S. 495, Abb. 14 und S. 528, unter Nr. 135; Kat. Ausst. Rom 1995, S. 282, Nr. 51, m. Abb. (S. 212) u. S. 298, unter Nr. 80; Kat. Ausst. Venedig 1999, S. 490-491, Nr. 139, m. Farbabb., S. 492, unter Nr. 140; Kat. Ausst. Pordenone 2000, S. 104, unter Nr. 11; Rearick 2001, S. 55; Lüdemann 2008, S. 26, Anm. 22, Abb. 46; Diefenthaler 2006, S. 36, Abb. 23; Brouard 2010, S. 187-189, Anm. 645, Abb. 127; Kat. Ausst. Caen 2011, S. 124, unter Nr. 33; Kat. Ausst. Dresden 2013, S. 251, unter Nr. 193, Anm. 421; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 174-175, unter Nr. 55, Anm. 3; Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. Anm. 4.

Die Zeichnung gehörte ursprünglich zur berühmten Sammlung von Peter Lely, in der sich einige Werke Campagnolas befanden und wurde bereits von Hadeln (1911) in einem ersten kleinen Corpus erfasst und als Vorzeichnung für den gegenseitigen und 1517 datierten Kupferstich des Künstlers angesehen. Tietze und Tietze-Conrat (1939) stimmten dem zunächst zu, bezweifelten aber wenige Jahre später die Zuschreibung aufgrund der stilistischen Unterschiede zwischen Zeichnung und Druckgraphik (1944). Letztlich beließen sie das Blatt trotzdem bei Campagnola, weil es möglicherweise aus einer „*very early period under the strong influence of Giulio*“ stammen könnte. Die Einhelligkeit unter den Forschern setzt sich bis heute fort (Rearick 1976; Saccomani 1978, 1979; Wethey 1987; Oberhuber 1993). Oberhuber (1973, 1976) besprach Stich und Vorlage ausführlicher und Saccomani (1982) stellte die Zeichnung in den Kontext der beginnenden Landschaftsdarstellung bei Campagnola. In jüngerer Zeit studierte Beverly L. Brown (Kat. Ausst. Venedig 1999) das vorliegende Blatt nochmals umfangreicher und unterstrich die Datierung um 1516/1517. Im Rahmen der thematischen Ausstellung „Arkadien. Paradies auf Papier“ (Kat. Ausst. Berlin 2014) ergänzte Brouard die bisherigen Erkenntnisse zu den beiden Werken mit ikonologischen Beobachtungen.

Vor einer giorgionesken Landschaft sieht man eine nackte Frau nahe bei einer bewaldeten Böschung etwas aufrecht auf einer Draperie liegen. Völlig selbstvergessen scheint sie sich dem Betrachter zu präsentieren, mit dem sie keinen Blickkontakt aufnimmt. Ihr sinnlicher Körper ist nuancenreich und betont plastisch modelliert und bestimmt das kleine Blattformat. Auf den ersten Blick könnte man die Liegende als Venus bezeichnen, doch das Fehlen eindeutiger, sprechender Attribute – beispielsweise eines Amorknaben – lässt an einer solchen Bezeichnung zweifeln. Vielmehr dürfte es sich um die Darstellung einer Nympe handeln, die zu den typischen Bewohnern der mythologischen Wälder zählt.<sup>1</sup>

Die nackte Liegefigur in der Landschaft gehört zu den Leitmotiven der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts und geht aus heutiger Sicht auf Giorgiones (und Tizians) „Schlummernde Venus“ (um 1508-1510, Dresden, Gemäldegalerie, Abb. 157) zurück, die sich auf den antiken Topos bezieht.<sup>2</sup> In der Folgezeit fand Giorgiones Bildtypus zahlreiche Nachahmer, darunter besonders Palma Vecchio, der bereits früh sowohl eine Venus mit Amor als auch Nymphen in

der Landschaft malte. Nördlich der Alpen war es vor allem Lucas Cranach d. Ä., der diese Bildtypen in sein künstlerisches Repertoire aufnahm.

Campagnolas Zeichnung ist höchstwahrscheinlich noch vor Palma Vecchios „Ruhender Venus“ (um 1518-1520, Dresden, Gemäldegalerie)<sup>3</sup> entstanden und damit eine der frühesten Neuinterpretationen von Giorgiones Bilderfindung. Domenicos Blatt diene zweifellos der Vorbereitung seines themengleichen Kupferstiches von 1517 (Kat. Nr. 2a u. Abb. 22).<sup>4</sup> Allerdings sind zwischen den beiden Blättern einige Details und stilistische Unterschiede zu beobachten: Im Vergleich zum Stich fällt die spiegelverkehrte Zeichnung um wenige Zentimeter größer aus und räumt der Landschaftsschilderung mehr Bedeutung ein. Die Nymphe dagegen wird in beiden Blättern nahezu identisch dargestellt und sehr ähnlich beleuchtet; dabei werden sogar die subtilen Punktierungen für feinste Nuancen des Oberkörpers im Kupferstich noch zahlreicher gesetzt. Insgesamt ist die Modellierung mit der Feder subtiler ausgeführt als mit dem expressiver geführten Stichel, mit dem Domenico auch in den übrigen Druckgraphiken ein dynamisches Hell-Dunkel entwickelt.

Der junge Domenico zeichnete die Nymphe wahrscheinlich noch unter dem Einfluss seines vermutlich um 1515 verstorbenen Vaters Giulio Campagnola, der sich seinerseits als Stecher von Giorgione, Mantegna, Dürer und Tizian künstlerisch beeinflussen ließ. Außerdem dürfte er seinen Adoptivsohn nicht nur künstlerisch ausgebildet sondern auch mit umfangreichem Wissen über die Antike ausgestattet haben. Von Giulio selbst hat sich ein Kupferstich (um 1509-1510, Abb. 14) erhalten, der ebenfalls eine liegende nackte Frau in einer Landschaft zeigt und ähnlich aufgebaut ist. In diesem Fall wird jedoch die Nymphe in der seltenen Rückenansicht festgehalten. Besonders eindrucksvoll ist dabei Giulios Sticheltechnik in einer reinen Punktiermanier, die der Figur und den Landschaftsformen eine Art Sfumato verleiht.<sup>5</sup>

Campagnolas Zeichnung wird nicht nur durch das giorgioneske Sujet charakterisiert, sondern auch durch ein außergewöhnlich sorgfältiges Strichbild, das mit dem „Bacchanal“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 15101, Kat. Nr. 1) unmittelbar verwandt ist und vereinzelt „gezeichnete Punktierungen“ erkennen lässt, die noch stark von Giulios Kupferstichtechnik geprägt sind.<sup>6</sup> Damit erklären sich schließlich die stilistischen Unterschiede zwischen der vorliegenden Zeichnung und dem Kupferstich von 1517 und liefern in dieser Kombination einen wertvollen Fixpunkt für Datierungsfragen im Frühwerk des Künstlers. Die Londoner Nymphe darf daher als ehrgeiziges Jugendwerk bezeichnet werden; sie entstand wahrscheinlich etwas vor 1517. Die Frage, ob Domenico den Bildtypus Giorgiones selbständig neuinterpretieren konnte oder ob ihm ein heute nicht mehr erhaltenes Werk als Vorbild diene, muss unbeantwortet bleiben. Weitaus sicherer ist hingegen die Annahme, dass die bereits erwähnte „Venus“ von Palma Vecchio durch Domenicos Druckgraphik beeinflusst wurde.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Zu den ikonografischen Aspekten siehe: Kat. Ausst. Rom 1995. – Kat. Ausst. Venedig 1999, S. 490-491, Nr. 139. – Kat. Ausst. München 2000, insbesondere S. 25-26 u. S. 128, Nr. 2. – Brouard in: Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 174-175, Nr. 55.

<sup>2</sup> Zur venezianischen Tradition der erotischen weiblichen Liegefiguren und ihren Antikenbezug siehe beispielsweise: Anderson 1996, S. 217-233. – Im Rahmen der umfangreichen Literatur zur „Schlummernden Venus“ von Dresden sei hier nur verwiesen auf: Anderson 1996, S. 307-308. – Eller 2007, S. 124-126, Nr. 21.

<sup>3</sup> Kat. Ausst. Venedig 1999, S. 492-492. – Kat. Ausst. München 2001, S. 128, Nr. 2, m. Farbabb. – Kat. Ausst. Bergamo 2015, S. 201-209.

<sup>4</sup> Zum Kupferstich von Domenico Campagnola: Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 418-419, Nr. 151, m. Abb. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 528, Nr. 135, m. Abb. (S. 137). – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 174-175, Nr. 55, m. Farbabb.

<sup>5</sup> Zum Stich (120 x 181 mm) von Giulio Campagnola: Kat. Ausst. Venedig 1999, S. 488-489, Nr. 138, m. Abb. – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 72, Nr. II.5, m. Abb. (mit weiteren Literaturangaben).

<sup>6</sup> Wie eng die beiden Zeichnungen miteinander verwandt sind, lässt sich sehr gut an der nackten Frau nachvollziehen, die im „Bacchanal“ vor dem Tamburinspieler zu sehen ist. Ihre Figurenbildung und die einzelnen zeichnerischen Details für die Körperpartien sind nahezu analog zur „Nymphe“ dargestellt.

<sup>7</sup> Im jüngsten Dresdner Katalog zur frühen italienischen Druckgraphik führte man die auffallenden kompositorischen Parallelen zwischen Campagnolas Kupferstich und den Gemälden von Palma Vecchio eher auf gemeinsame Prototypen zurück. – Kat. Ausst. Dresden 2013, S. 251.

### 3

## Hl. Hieronymus mit dem Löwen in einer Landschaft

Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 13567.

**Technik:** Feder in Braun auf Pergament, rechts oben, in der Mitte und am Rand grau verschmutzt, kleine Löcher links oben und in der Mitte, unten links Feuchtigkeitsschaden, oben am Rand Wellung.

**Maße:** 175 x 245 mm

**Bezeichnung:** auf dem Verso unten rechts am Rand mit Bleistift: „D. Campagnola“, unten links mit Bleistift: „162“, oben rechts „D 3 z“ (?); links am Rand (bei um 90° gedrehtem Blatt) mit Feder in Braun: „G“, darunter mit Bleistift: „Lelio da Novellara“.

**Provenienz:** vermutlich Arnold Otto Meyer (1825-1913), Hamburg; C.G. Boerner, Leipzig, 19.03.1914, Nr. 162; 1918 von der Kunsthandlung Franz Meyer, Dresden erworben.

**Literatur:** Auktionskatalog CXXIV von C.G. Boerner (Leipzig), *Alte Handzeichnungen des XV.-XVIII. Jahrhunderts aus der Sammlung Arnold Otto Meyer, Hamburg · Aus altem Leipziger und anderem Besitz*, 19.-20.3.1914, S. 20, Nr. 162, Tafel 15; Kat. Ausst. Paris 1993, S. 620, unter Nr. 212; Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. 254-256, Nr. 85, m. Farbabb.

Die zweite Zeichnung auf Pergament stammt ursprünglich aus deutschem Privatbesitz und wurde erstmals von Rearick Campagnola und dessen Anfängen um 1516 zugeordnet (Kat. Ausst. Paris 1993).<sup>1</sup> Trotz seines kurzen Hinweises nahm die Forschung lange Zeit keine Notiz von dem Werk.<sup>2</sup> Das Städel Museum kaufte das Blatt 1918 als Arbeit Domenico Campagnolas an, aber erst nach fast 100 Jahren wurde der Schatz erstmals gehoben. Die Zeichnung wurde im Kontext der italienischen Sammlungsbestände von „Raffael bis Tizian“ ausgestellt (Kat. Ausst. Frankfurt 2014). Joachim Jacoby ordnete sie unter anderem den signierten Landschaften Campagnolas zu und schlug eine Datierung um 1520 vor.<sup>3</sup>

Die mittelgroße Komposition zeigt den hl. Hieronymus als Halbakt am Fuße eines kleinen Hügels vor einem Kreuz kniend, das an einen Baumstumpf geschnürt ist. In fast kriechender Haltung scheint der Bärtige inne zu halten und richtet seinen Blick auf das Bild des Erlösers, während seine linke Hand nach einem Stein für die Selbstkasteiung greift. Links vom Baumstrunk ist nur schwer die Gestalt des zutraulichen Löwen auszumachen. Sein Kopf ist im verlorenen Profil, der Körper nur teilweise sichtbar in Rückenansicht dargestellt und scheint in der Oberflächenstruktur des Terrains aufzugehen. Die den Eremiten umgebende Wüste ist eine hügelige Landschaft, in der man tiefenräumlich zu einem Wäldchen im linken Hintergrund geführt wird. Wie auf einer Lichtung steht dort eine kleine Staffagefigur zwischen den Bäumen, im Gegenlicht der strahlenden Sonne, und nähert sich dem vorderen Gelände. Die rechte Bildhälfte gibt den Blick frei in die Ferne auf eine tiefer gelegene besiedelte Küste, von der gerade ein Segelschiff in See sticht und von den Konturen eines Bergpanoramas eindrucksvoll hinterfangen wird. In der Gesamtansicht befinden sich der weitläufige Landschaftsprospekt und die monumentale Heiligenfigur kompositorisch im Einklang. Sie wirken gleichermaßen bildwürdig und stehen ganz im Dienst des christologischen Inhalts.

Die überzeugendsten Kriterien für das Blatt als eines der frühesten erhaltenen Werke von Domenico Campagnola liegen im Figurenstil. Zeichnerisch lässt sich die Modellierung des Halbaktens mit den männlichen Gestalten des „Bacchanals“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 15101, Kat. Nr. 1) vergleichen, das ebenfalls auf Pergament ausgeführt wurde: Mittels eng geschwungener Kreuzschraffuren werden die Körperformen sorgfältig abgeschattiert und erhalten ihre kompakte – gar muskulöse – Plastizität. Die Oberschenkel zeigen in beiden Fällen weniger engmaschige Federstriche, um eine deutliche Lichthöhung zu suggerieren. Entsprechend dazu verdichten sich in anderen Partien die feinen Strichlagen zu dunkler Schattenwirkung. Auf die gezeichneten Punktierungen, die man in der nuancenreichen Körperoberfläche der „Nympe“ entdecken konnte, wird bei der kräftigen Heiligenfigur als Büsser offenbar verzichtet. An diesen Typus schließen auch die um 1517 entstandenen Darstellungen mit „Hieronymus und dem Löwen vor einer Stadt“ (London, Christie’s, 02.07.1991, Nr. 75, Kat. Nr. 11) und der „Berufung der Söhne des Zebedäus“ (Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K IX 13)<sup>4</sup> an, die auch eine ähnliche Größe besitzen wie das Frankfurter Blatt. In den beiden Zeichnungen ist das Strichbild jedoch weniger penibel gehalten wodurch die Beleuchtung nicht so nuancenreich wirkt wie bei der Londoner

Nymphe, dem Bacchanal oder in der vorliegenden Komposition. Dieser Unterschied ist möglicherweise damit zu erklären, dass sich die beiden Vergleichswerke in ihrem Lineament als Entwürfe für Holzschnitte eignen würden.

Zeichnerisch ist das Vordergrundterrain um den hl. Hieronymus verblüffend ähnlich durchgestaltet wie in der bühnenhaften Waldlichtung des „Bacchanals“, wo ebenfalls größere und kleinere Steine dekorativ verstreut und mit wenigen Grasbüscheln durchsetzt sind. Diese Naturdetails werden in variierend lange Strichlagen eingebunden, die eng geschwungen sind und sich nur wenig verkreuzen. Mit ihnen vereinen sich schließlich noch schlängelnde Punktreihen zu einer minutiös-dekorativen Geländeoberfläche, die einem „horror vacui“ gleichkommt. Im vorliegenden Blatt werden diese Linien-Punkt-Strukturen noch zusätzlich im linken Mittelgrund eingesetzt, um die Hügelformen in ihrer Abfolge zu harmonisieren.

Neben der zeichnerischen Qualität besticht das Frankfurter Blatt durch eine umfassende Landschaftskonzeption, die im rechten oberen Viertel zu einem Panoramaausblick avanciert. Spektakulär ist dafür der tiefenräumliche Aufbau: Beginnend mit einem betonten Vordergrund für die große Eremitenfigur, wird der Blick zunächst auf den Sonnenaufgang (?) zwischen den linken Baumgruppen gelenkt; die größere optische Anziehung geht aber vom fernen Ausblick auf die tiefer liegende Küstenlandschaft aus. Dafür werden mehrere Geländehügel in diese Richtung hintereinander geschichtet, wodurch einzelne Raumsprünge entstehen und sogar forciert werden. Insgesamt wird diese diagonale Bildachse vom Betrachterauge als reizvoller Tiefenzug empfunden. Das motivische Vorbild für die ferne Küstenlandschaft mit dem Segelschiff ist sehr wahrscheinlich von Albrecht Dürer entlehnt, dessen Druckgraphiken oft solche Hintergründe zeigen (Kat. Nr. 3a, b).<sup>5</sup> Die Beliebtheit und Bewunderung für Dürers Blätter in Venedig spiegelt sich besonders in Giulio Campagnolas Kupferstichen wider, der einzelne Landschaftsszenarien für seine Zwecke kopierte.<sup>6</sup> Daher dürfte Domenico manchmal nur indirekt von Dürers Werken beeinflusst sein.

Das vorliegende Blatt darf wohl zu Recht als eine der ersten Landschaftszeichnungen mit Figur gelten, bei der Domenico deutlich die Errungenschaften Dürers aufnimmt und gleichzeitig in Strichbild und Lichtführung noch seinem Adoptivvater verpflichtet ist, der seinerseits Werke auf Pergament ausführte.<sup>7</sup> Nicht Kopie oder Nachahmung dürfte dabei Campagnolas Absicht sein, sondern die Schaffung eines neuartigen panoramahaften Landschaftstypus', der ausschnittsweise verwendet wird.<sup>8</sup> Die künstlerische Auffassung ist dabei insgesamt mit der eines Kupferstechers vergleichbar. Aufgrund des hohen Grads der Ausführung und der Verwendung des besonderen Materials Pergament ist das Blatt aus Frankfurt wahrscheinlich als autonomes Sammlerstück zu verstehen.<sup>9</sup> Allerdings wäre bei dieser Komposition auch eine vorbereitende Funktion für einen feinen Stich denkbar wie bei der Londoner Nymphe. In Kenntnis der angeführten stilistischen und motivischen Merkmale ist daher die Entstehung um 1516 anzunehmen. Darüber hinaus handelt es sich wohl um die früheste Umsetzung der Hieronymus-Thematik bei Campagnola, die sich wie ein roter Faden durch sein zeichnerisches Œuvre zieht.

<sup>1</sup> Rearick erwähnte die Zeichnung aus dem Städel Museum in der Katalognummer zu Campagnolas Landschaftsholzschnitt mit dem hl. Hieronymus. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 620, unter Nr. 212.

<sup>2</sup> Mein Dank gilt der Graphischen Sammlung des Städel Museums für das zur Verfügung gestellte digitale Foto zu Studienzwecken. – C. G. Boerner (Düsseldorf) versteigerte die Zeichnung als Werk Campagnolas und kommentierte sie treffend als „meisterhaftes, charakteristisches Blatt des Künstlers“. – Auktionskatalog CXXIV von C.G. Boerner (Leipzig), *Alte Handzeichnungen des XV.-XVIII. Jahrhunderts aus der Sammlung Arnold Otto Meyer, Hamburg · Aus altem Leipziger und anderem Besitz*, 19.-20.03.1914, S. 20, Nr. 162, Tafel 15.

<sup>3</sup> Neben den signierten Landschaften in London, Paris, Washington und Weimar (**Kat. Nr. 6, 21-23**) zählte Jacoby auch die Dorfdarstellung zwischen Hügeln aus dem Amsterdamer Rijksmuseum (Inv. Nr. RP-T-1958-132, **Kat. Nr. 18**). Darüber verwies er auf Blätter aus dem Kunsthandel, die leider fehlerhaft zitiert wurden und sich daher nicht nachvollziehen lassen. Jacoby verwies in diesem Kontext auf den Aufsatz von Ruffini, der eigentlich einem Holzkruzifix von Donatello in S. Maria dei Servi in Padua gewidmet ist, aber auch für Domenico Campagnola einen umfangreichen Überblick liefert. – Ruffini 2008, S. 22-49.

<sup>4</sup> Tuyll van Serooskerken 2000, S. 405, Nr. 423, m. Abb. – Zusammen mit anderen Blättern schloss sich Tuyll der Datierung um 1517 an, die bereits Saccomani vorschlug. Vgl.: Saccomani 1978, S. 110, Anm. 9. – Saccomani 1982, S. 88, Anm. 57.

<sup>5</sup> Nicht nur hinsichtlich der Küstenlandschaft im fernen Hintergrund sondern auch bezüglich der tiefenräumlichen Struktur könnte der Holzschnitt Dürers mit „Simson, der mit dem Löwen kämpft“ (um 1497/1498) als Vorbild für

Campagnolas Darstellung in Frankfurt gedient haben (**Kat. Nr. 3a**). Auch die weite Landschaft unter dem kämpfenden Erzengel Michael aus der „Apokalypse“ (1498) würde sich dafür eignen (**Kat. Nr. 3b**). Einen vereinfachten Ausblick verwendete Dürer für seinen „Fahnen Schwinger“ (Kupferstich, um 1502, 115 x 70 mm), bei dem auch im Vordergrund ein Baumstumpfmotiv musterbuchartig verwendet wird.

<sup>6</sup> Zum Beispiel bei den Landschaften für seine Kupferstiche mit dem „Saturn“ oder dem „Ganymed“. – Zu Giulio Campagnola im Überblick: Carradore 2010, S. 55-134. – Zdanski 1992.

<sup>7</sup> Marcantonio Michiel beschrieb zwei Miniaturen auf Pergament von Giulio Campagnola im Hause Pietro Bembo, die unter anderem nach einer weiblichen nackten Liegende von Giorgione kopiert waren: „*Li dui quadretti di capretto inminiati furono di mano di Julio Campagnola; luno è una nuda tratta da Zorzi, stes e volta, et l'altro una nuda che da acqua ad uno albero, tratta dal Dian, cun dui puttini che zappano.*“ – Frimmel 1888, S. 22.

<sup>8</sup> Eine enge Verbindung ergibt sich zum Küstenhintergrund der signierten „Landschaft mit einer Reiterschar“ (London, British Museum, Inv. Nr. 1848,1125.10, **Kat. Nr. 6**), der in der Überschau noch breiter angelegt ist. Die zeichnerische Differenzierung für diesen Bereich und das mächtige Vordergrundterrain ist allerdings nicht weit entfernt vom Frankfurter Blatt. Dies könnte als Indiz gewertet werden für eine etwas frühere Entstehung der Londoner Komposition als die anderen signierten Zeichnungen, die nicht die gleiche minutiöse Ausführung zeigen.

<sup>9</sup> Bis heute haben sich im Werk Campagnolas nur drei Arbeiten auf Pergament erhalten. Neben dem monumentalen „Bacchanal“ aus den Uffizien (**Kat. Nr. 1**) und der eher kleinen Frankfurter Hieronymus-Darstellung gibt es noch eine „Landschaft mit liegender Venus“ in großem Querformat, die zur königlichen Sammlung in Windsor Castle (Inv. Nr. RL 6657, **Kat. Nr. 64**) gehört und im dritten Jahrzehnt entstand.

## 4

### Landschaft mit Waldrand, Ausblick auf ein bewaldetes Tal mit Bergpanorama

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 1407 E.

**Technik:** Feder in Rotbraun auf cremefarbenem Papier, Konturen der vordersten Baumgruppe teilweise mit dunklerem Ton nachgezogen (?) – möglicherweise vom Künstler selbst – vereinzelt fleckig, rechts am Rand schwärzliche Flecken.

**Maße:** 262 x 389 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit schwarzem Stift: „510“; auf dem Verso oben mittig mit Graphit (?): „13“ und oben mit schwarzem Stift (Handschrift, 19. Jh.): „Tiziano / C. 7. N° 1.“, und rechts: „510“ sowie rechts unten mit rotem Stift (Handschrift, 19. Jh.): „102“.

**Wasserzeichen:** Buchstabe „M“ (nicht bei Briquet).

**Provenienz:** Fondo Mediceo-Lorenese (?); R. Galleria degli Uffizi (Lugt 930).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. IV, Volume dei Grandi III., Universale III., unter Nr. 48-67; Ramirez di Montalvo 1849, Nr. 1; Lafenestre 1886, S. 9; Ferri 1881, S. 72; Ferri 1890, S. 255, Nr. 1407, Kategorie I; Morelli 1891-1893, IV, Heft 13, Sp. 208, Nr. 813; Gamba 1912-1921, Nr. 23; Walker 1941, S. 192, Anm. 1, S. 193-195, Abb. 28, 31 u. Anhang S. 4, Nr. 21; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, 328, Nr. 1988; Fenyó 1965 (2), S. 60; Rearick 1976, S. 91-92, Nr. 52, Abb. 54; Oberhuber 1976, S. 117-118, Nr. 61, m. Abb.; Kat. Ausst. Padova 1980, S. 284, Nr. ?, m. Abb. ?; Dillon 1981, S. 320, unter Nr. 162; Saccomani 1982, S. 82, 86, Abb. 9, Anm. 13, 41; Kat. Slg. Florenz 1987, S. 584-585, Nr. 1407 E, m. Abb.; Chiari 1988 (1), S. 78, Nr. X-53; Kat. Ausst. Paris 1993, S. 513, unter Nr. 106; Tuyl van Serooskerken 2000, S. 404, unter Nr. 421; Kat. Ausst. Florenz 2001, S. 425; Kat. Ausst. Budapest 2003, S. 26, unter Nr. 5; Saccomani 2004, S. 205-206, Anm. 17; Diefenthaler 2006, S. 26, Abb. 13; Kat. Ausst. Mailand 2012, S. 164, unter Nr. 31; Petrioli Tofani 2014, Bd. 2, S. 785, 1407 E.

Die traditionelle Zuschreibung der Zeichnung an Tizian ist bereits im späten 18. Jahrhundert bei Pelli Bencivenni nachweisbar und setzt sich im Verzeichnis von Ramirez di Montalvo (1849) fort. Der Name des großen Meisters wurde auch von der frühen Forschung übernommen (Lafenestre 1886; Ferri 1890, dort unter Kategorie I. der Tizian-Zeichnungen) bis Morelli (1893) Tizians Autorschaft ablehnte und das Blatt erstmals Campagnola gab. Nachfolgend dürfte Ferri<sup>1</sup> unter diesem Eindruck die Zuschreibung geändert haben, für die sich auch Gamba (1912-1921) aussprach. Während Walker (1941) den allgemeinen Konsens konstatierte, waren einzig Tietze und Tietze-Conrat reservierter (1944) und sahen das Werk – aufgrund einer allgemeinen Ähnlichkeit mit Tizians früherer „Flucht nach Ägypten“ (St. Petersburg, Eremitage, Abb. 4) – in dessen Umkreis. In jüngerer Zeit gab es schließlich keinen Zweifel mehr an Campagnolas Autorschaft; dafür fiel die Datierung unterschiedlich aus: Rearick (1976) sprach von „un'opera

*chiaramente di Domenico Campagnola*“ um 1518 und verband es stilistisch mit drei weiteren Landschaften aus den Uffizien. Saccomani (1982, 2004) schlug eine frühere Entstehung um 1516 vor, die auch Oberhuber (Kat. Ausst. Paris 1993) und Tuyll van Serooskerken (2000) überzeugte. Das große Uffizien-Blatt zeigt links einen Waldrand als dichte Naturkulisse, die fast die Hälfte des Blattes einnimmt und ein von Baumstümpfen, Felsen, Steinen und Grasflecken durchzogenes Vordergrundterrain hinterfängt. Alles zusammen bildet eine bühnenhafte Anhöhe, von der aus man eine Gebirgslandschaft überblickt, die sich im rechten oberen Bereich ausbreitet. Diese Geländezüge liegen in deutlicher Distanz zum Betrachter und weiten den Tiefenraum, der sich am fernen Horizont in den zarten Konturen der Bergkämme verläuft. Spuren des menschlichen Daseins findet man nur in den gefällten Bäumen und ihren zurückgebliebenen Stümpfen.

Die eindrucksvolle Bildanlage wirkt durch das Nebeneinander von nahen und fernen Landschaftsgründen, die keine verbindenden Übergänge im Mittelgrund zeigen. Sie sind einfach und relativ abrupt gestaffelt. Dabei entsteht eine diagonale Raumrichtung, mit deren Hilfe der Betrachterblick in die rechte Bildhälfte gelenkt wird.<sup>2</sup> Gleichzeitig steht die nahsichtige Terrainbühne fast als Landschaft für sich und bietet einen enormen Detailreichtum, der in den größeren Motiven wie Felsen oder Baumstrünken als natürliche Repoussoirmotive fungiert. Den nahsichtigen Formen wird geschickt ein kleinteiliges und minutiös ausgeführtes Bergland gegenüber gestellt, wodurch die große tiefenräumliche Distanz gesteigert wird. Dem wird auch in der zeichnerischen Differenzierung Rechnung getragen: Die Modellierung im Vordergrund zeigt vor allem dichte variierte Parallel- und Kreuzschraffuren, die in einigen Bereichen dunkle Schattenwerte suggerieren, die mit den lichten Stellen im Laub und der Terrainoberfläche kontrastieren. Die Motive besitzen plastische Qualitäten und lassen das Aussichtsplateau mit dem Waldrand eher dunkel erscheinen. Dem gegenüber ist das entfernte Bergland zart gezeichnet und lässt kaum längere oder gekreuzte Strichlagen als schattige Bereiche erkennen. Es dominiert ein kürzeres Lineament, das mit kleinsten Schlaufen für die Laubkronen und teilweise punktierähnlichen Zeichen kombiniert wird und die Hänge aufhellt. Entsprechend einer Art Luftperspektive wird vom nahen Dunkel ins verblassende Helle übergeleitet; nur mehr feine Konturen deuten das Horizontniveau unter dem weiß belassenen Himmel an.

Für das reizvolle Kompositionsschema könnte man in Campagnolas „Bacchanal“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 15101, Kat. Nr. 1) einen Vorläufer sehen, da dort eine Art Waldlichtung als schmale Bühne gebildet wird und das Dickicht einen möglichen Hintergrund vollständig verdeckt. Als nächsten Schritt würde es sich anbieten, diese natürliche Kulisse etwas aufzubrechen oder ein wenig zur Seite zu „schieben“ wie es im vorliegenden Blatt der Fall ist. Etwas weniger dominant ist beispielsweise das „Waldstück mit Ausblick auf eine Stadt“ aus der Fondation Custodia (Inv. Nr. 1503, Kat. Nr. 10) in Paris, das wenig später entstand. Ein beinahe ausgeglichenes Verhältnis zwischen naher dichter Vegetation und einer deutlich distanzierten Berglandschaft als tiefenräumlichem Kontrast zeigt ein weiteres Blatt aus den Uffizien (Inv. Nr. 1406 E, Kat. Nr. 47), das sich um 1517/1518 datieren lässt.

Ein konkretes Vorbild lässt sich in der venezianischen Zeichnung des frühen 16. Jahrhunderts zwar nicht finden; die Malerei liefert allerdings einen ähnlichen Landschaftstypus, der aber nie als figurenloses selbständiges Bildsujet betrachtet wurde. Zum einen entwickelte Giovanni Bellini in seiner Petrus-Martyr-Darstellung (London, National Gallery, Abb. 153)<sup>3</sup> eine Bildanlage, an der sich Campagnola grundsätzlich orientieren konnte. Zum anderen nahm Tizian in seiner frühen „Flucht nach Ägypten“ (St. Petersburg, Eremitage, Abb. 4)<sup>4</sup> Bellinis Typus auf und verfeinerte die Raumlösung. Campagnolas Darstellung hat mit diesen Werken das Einschleichen der Waldkulisse gemein und die zugespitzte Tiefenwirkung zwischen überwiegend abgeschlossenem Vordergrund und seitlich geöffnetem Ausblick. Doch damit lässt sich Campagnolas leichte Überschau in das Hinterland nicht befriedigend erklären. Dieses Merkmal ist eigentlich nur mit seinem „Hl. Hieronymus“ aus dem Frankfurter Städel Museum (Inv. Nr. 13567, Kat. Nr. 3) und mit der signierten Reiter-Landschaft (London, British Museum, Inv. Nr. 1848,1125.10, Kat. Nr. 6) vergleichbar, die beide im Bereich des Küstenprospekts deutlich von Albrecht Dürers Holzschnitten beeinflusst sind. Für das Nebeneinanderstellen eines nahen dunklen Waldes und einer abgesetzten, lichten Hintergrundlandschaft lassen sich die besten Anregungen in den Kupferstichen von Lucas van Leyden – und damit in der Dürer-Nachfolge – finden.<sup>5</sup>

Für die Datierung des Uffizien-Blattes bieten sich besonders Domenicos Holzschnitte mit der „Anbetung der Könige“ (um 1517, Abb. 32) oder der „Sacra Conversazione“ (1517, Abb. 34) als stilistische Anhaltspunkte an: auch in der Zeichnung dominiert – wie bereits erwähnt – ein kleinteiliges penibles Strichgefüge, das zwar einige Motive plastisch hervortreten lässt; das regelmäßige Liniensystem hat aber gleichzeitig die Tendenz, sich dekorativ auf die Blattfläche zu beziehen und einem raumgreifenden Effekt entgegenzuwirken. Insgesamt erweckt die minutiöse Ausführung sogar manchmal den Eindruck, den Zeichner plage ein „*horror vacui*“ indem ihm das künstlerische Vertrauen in weiß belassene Flächen und ihre optischen Qualitäten fehlt. Speziell das große Waldstück lässt sich motivisch und stilistisch mit dem „Bacchanal“ verbinden, das vor 1517 entstanden sein dürfte.

Die große Darstellung mit Waldrand und Ausblick auf ein Bergpanorama ist vermutlich eine der frühesten Landschaftszeichnung Campagnolas, die bildmäßig und ohne Dorf oder Figurenmotiv entworfen wurde. Zum Bildinhalt wird gleichsam eine Art Wildnis fern der Zivilisation erhoben, die all jene Motive zeigt, mit denen Campagnola bevorzugt als Zeichner arbeitet. Der Tiefenraum ist nicht gänzlich geschlossen und entwickelt bereits Tendenzen für eine größere Überschau, wie sie der Künstler in späteren Jahren besonders schätzte. Dieser Charakter entspricht nur zum Teil der giorgionesken Landschaftsauffassung; vielmehr dürften hier Einflüsse von Werken überwiegen, die nördlich der Alpen entstanden.

Aus heutiger Sicht ist das Blatt um 1516/1517 zu datieren und steht zeitlich am Anfang einer kleinen Werkgruppe, in der Campagnola den Landschaftstypus mit einer nahsichtigen verdeckenden Vegetationskulisse und seitlichen Ausblicken variiert. Wahrscheinlich wurden sie als autonome Sammlerstücke angefertigt, um in der Landschaftszeichnung eine Spezialisierung zu erreichen, die in den ungefähr zeitgleichen Druckgrafiken des Künstlers nie vollständig zustande kam.

Die vorliegende Darstellung ist höchstwahrscheinlich der Phantasie des jungen Zeichners entsprungen und dennoch zeigt sie eine erstaunliche Naturnähe, deren Genauigkeit wohl nur durch Dürers graphische Errungenschaften denkbar ist. Ob Domenico zu Blättern wie diesem vorbereitende Studien anfertigte, lässt sich nur schwer beantworten. Zumindest sind aus späteren Jahren Zeichnungen mit einzelnen belaubten Bäumen bekannt, die zwar Studiencharakter besitzen, aber wohl nicht nach der Natur entstanden. Generell scheint das Naturstudium nicht Domenicos zeichnerischer Auffassung der Landschaftselemente entsprochen zu haben – es würde weit eher zu Tizians Arbeitsweise passen.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Kat. Slg. Florenz 1987, S. 584-585, 1407 E. – Petrioli Tofani 2014, Bd. 2, S. 785, 1407 E.

<sup>2</sup> Für diese bei Campagnola unterschiedlich starke Tiefenwirkung verwendete Châtelet den Begriff der „beschleunigten Perspektive“ („*accélération de la perspective*“). – Châtelet 1984, S. 334-335.

<sup>3</sup> Mazzotta 2012, S. 67, Abb. 55. – Kat. Auss. Rom 2008, S. 33, Abb. 16. – Tempestini 1998, S. 174-177, m. Abb., Kat. 109.

<sup>4</sup> Das von Giorgio Vasari erwähnte monumentale Gemälde (204 x 324,5 cm) wurde lange Zeit von der Forschung vernachlässigt und teilweise nicht als Werk Tizians akzeptiert (Wethey 1969-1975). Nach einer umfangreichen Restaurierung besprach man das Gemälde 2012 erstmals ausführlicher im Rahmen einer Ausstellung im Kontext der Landschaftsmalerei des frühen 16. Jahrhunderts: Kat. Ausst. Venedig 2012, S. 72-77, m. Abb. – Humfrey 2007, S. 35, Nr. 6, m. Abb. – Siehe ergänzend auch das Kapitel zu Domenico Campagnola im Überblick.

<sup>5</sup> Vgl. den Aufbau und das Helldunkel in den Landschaften mit „Mohammed und der Mönch Sergius“ (?), 1508, (285 x 216 mm), der „Hl. Familie“, um 1508 (198 x 145 mm) oder mit dem „büßenden hl. Hieronymus“, 1516, (151 x 135 mm). – Kat. Slg. Zürich 2000, S. 45, 48, Nr. 10, 15, m. Abb. u. S. 114, Nr. 86 m. Abb.

<sup>6</sup> Für Tizians „Naturstudium“ steht beispielsweise die ihm zugeschriebene und häufig besprochene Zeichnung mit „Bäumen an einem Gewässer“, die um 1530 datiert wird und sich heute in den Harvard Art Museums befindet (Inv. Nr. 2004.67). Das Werk ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://www.harvardartmuseums.org/collections?q=Titian+drawing>

## 5

### Landschaft mit Fluss vor einem Gebirgs Panorama

Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 4.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, am unteren Rand bräunlicher Fleck, Einfassungslinie mit Graphit (teilweise beschnitten), kleinere restaurierte Fehlstellen und Abrieb in bestimmten Bereichen, Spuren vertikaler Falten, links unten einzelne Ergänzungen mit einer leicht gräulichen Tinte, montiert.

**Maße:** 271 x 212 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso am oberen Rand mit Feder in Braun (ausradiert?): „ca(...)la“; und am unteren Rand mit Feder in Braun: „Titian fe“.

**Provenienz:** Herzog Livio Odescalchi, Duca di Bracciano (um 1652-1713); vom Museum erworben 1790 (nicht gestempelt mit Lugt 2392).

**Literatur:** Regteren Altena 1966, S. 81-82, Tafel 49; Keyes 1976, S. 170, Abb. 3 (mit falscher Inventarnummer); Tuyll van Serooskerken 2000, S. 39 (Farbtafel IX), 403-404, Nr. 421, m. Abb.; Kat. Ausst. Rotterdam 2001, S. 21, Abb. 21; Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 82-83, Nr. II.11, m. Farbabb., Detailabb. (S. 58) u. S. 64, 84; Kat. Ausst. New York 2007, S. 10, Anm. 6; Brouard 2010, S. 116, Anm. 376, Abb. 64.

Lange Zeit hatte man keine Kenntnis von der Zeichnung aus Haarlem, die Van Regteren Altena (1966) noch als „*manière du Giorgione*“ publizierte, bis Keyes sie 1976 erstmals Domenico Campagnola zuschrieb. Dennoch fand sie keine weitere Beachtung und wurde erst in jüngerer Zeit von Tuyll van Serooskerken (2000) und Gert Jan van der Sman (Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002) als charakteristisches Werk des Künstlers um 1516 näher besprochen.

In der hochformatigen Komposition definieren eine mächtige Felsform und ein darauf wachsender einzelner Baum den Vordergrund; nachfolgend entwickelt sich ein flaches Flusstal weit und tief in den Hintergrund, der sich zu einem mächtigen Gebirgs Panorama unter wolkigem Himmel erhebt, an dem teilweise Regenschauer niedergehen.<sup>1</sup> In der Staffelung der verschiedenen Terrains fungiert der einzelne Baum als seitliches Repoussoirmotiv. Es führt den Blick ins Gelände ein und dient als Bezugspunkt für die unterschiedlichen Distanzen. Dabei steigert das nahsichtige Motiv auch die weiten Entfernungen, die durch einen ruhigen Flusslauf in der Mitte etwas harmonischer wirken. Die zarten Schraffuren für den atmosphärischen Wasserspiegel lassen sich – vor allem im Uferbereich – bei Dürers Stichen als wahrscheinliches Vorbild entdecken.<sup>2</sup> Insgesamt suggerieren die minutiös geschilderten Geländedetails, bei denen sogar winzige Punktierungen auszumachen sind, und das abwechslungsreiche Helldunkel eine eindrucksvolle Tiefenwirkung, wie man sie im eher schmalen Format nicht erwarten würde. Charakteristisch sind außerdem die verspielt verstreuten Steine, die sich im vorliegenden Fall zu Geröll formieren und die unterschiedlich großen Felsen, die überwiegend mit einem dichten dekorativen Liniensystem modelliert sind. Die spektakuläre Auffassung des Gebirges und die rundum komplette Gestaltung lässt giorgioneske Qualitäten eher vermissen und dürfte – auch motivisch – an nordischen Vorbildern orientiert sein.<sup>3</sup> Diese griffigen Stilmerkmale verbinden das Blatt aus Haarlem mit einer nicht weniger sorgfältigen Landschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 5531, Kat. Nr. 60) und verweisen auch auf zwei zeitlich nahestehende Zeichnungen Campagnolas aus den Uffizien (Inv. Nr. 1407 E, 1404 E, Kat. Nr. 4, 48). Eine Datierung nicht später als 1517 wäre daher plausibel.

Das Werk aus Haarlem darf zur Gruppe der gebirgigen Landschaftsdarstellungen gezählt werden und stellt aufgrund des ungewöhnlichen Hochformats eine Ausnahme dar. Kompositorisch unterscheidet sich Domenico Campagnola im Ausloten eines Panoramas klar von seinem Adoptivvater und demonstriert im vorliegenden Blatt seine frühe Begabung für Landschaftsansichten.<sup>4</sup> Zeichnerisch ist er aber Giulio noch verpflichtet, was bei bestimmten Werken eine Händescheidung erschwert.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Tuyll van Serooskerken (2000, S. 422, unter Nr. 421) beschrieb bereits diesen Bereich als „*rainshower in the distance*“.

<sup>2</sup> Vgl. den Uferbereich in Albrecht Dürers Kupferstich „Das Meerwunder“ (um 1489, 248 x 189 mm), der auch landschaftliche Anregungen bietet, oder im rechten Teil des Hintergrunds der „Madonna mit der Meerkatze“

(Kupferstich, um 1498, 191 x 123 mm), den Giulio Campagnola in seinen Kupferstich mit der „Entführung des Ganymed“ übernahm.

<sup>3</sup> Für den Gebirgsprospekt könnte der Hintergrund in Dürers „Visitatio“ aus dem Marienleben (Holzschnitt, 1503-1504, 303 x 211 mm) ein populäres Vorbild sein.

<sup>4</sup> Tuyl van Serooskerken bezeichnete das Blatt als „*small but beautifully descriptive landscape, including a rainshower in the distance, is characteristic of the artist's earliest endeavours in the genre (...)*“. – Tuyl van Serooskerken 2000, S. 422, Nr. 421.

<sup>5</sup> Disparat ist die Zuschreibung vor allem bei zwei frühen Zeichnungen aus Rotterdam (Museum Boijmans-van Beuningen, Inv. Nr. I 339, **Kat. Nr. 35**) und aus Pariser Privatbesitz (**Kat. Nr. 34**), die stilistisch engstens miteinander verbunden sind. Im vorliegenden Katalog laufen beide unter Domenico Campagnola. Vgl. zu dieser Diskussion: Kat. Ausst. Maastricht – Brügge 2002, S. 84, Nr. II.12, m. Abb. – Kat. Ausst. Caen 2011, S. 124, Nr. 33, m. Farbbabb.

## 6

### Landschaft mit Reitern und Ausblick auf eine Meeresbucht

**London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. Nr. 1848,1125.10.**

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, geringfügig fleckig, am unteren Rand ein 15 mm breiter Streifen angefügt und zeichnerisch mit Feder in Schwarzgrau ergänzt (vermutlich von Pierre-Jean Mariette im 18. Jh.) sowie weitere Ergänzungen mit der gleichen Feder am linken und rechten Rand des Blattes, Einfassungslinie mit Feder in Schwarz (von der gleichen Hand?), aufgezogen.

**Maße:** 166 x 241 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto mit Feder in Braun oben links: „· DO · / Campagnola ·“

**Provenienz:** Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Sir Thomas Lawrence (1769-1830), London (Lugt 2445); Graf Moritz Christian Johann von Fries (1777-1826), Wien (Lugt 2903); William Thomas Beckford (1760-1844), London; William Smith (1808-1876), London; von diesem 1848 für das Museum erworben.

**Weitere Fassung:**

Anonymer Künstler (16. Jh.), Feder in Braun auf Papier, schlecht erhalten, 178 x 255 mm, ehemals Mailand, Finarte, 21.04.1975, Nr. 6 (Kat. Nr. 6a u. Kat. Nr. X-101).

**Reproduktion:**

Anonymer Stecher (18. Jh.?), Radierung mit Aquatinta, 162 x 239 mm, Unikat (?), Wien, Albertina, Inv. Nr. HB 27.3, fol. 100, Nr. 464 (Kat. Nr. 6b).

**Literatur:** Fröhlich-Bum 1929, S. 261, Abb. 27; Walker 1941, S. 111-112, Anm. 1, S. 121, 140, 142, 147, 196, Abb. 8 u. Anhang S. 7, Nr. 46; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 122, 128, Nr. 483; Klauner 1958, S. 149, Abb. 166; Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 418, Abb. 20-5, Anm. 3; Oberhuber 1976, S. 115, Nr. 58, m. Abb.; Rearick 1976, S. 93, unter Nr. 54; Gibbons 1977, Bd. I, S. 49; Saccomani 1982, S. 85, 86, Abb. 5, Anm. 33; Kat. Ausst. London 1984, s.p., Nr. 6; Châtelet 1984, S. 334, Abb. 7, Anm. 22; Wethey 1987, S. 209; Kat. Ausst. Venedig 1992, S. 52; Kat. Ausst. Paris 1993, S. 513, unter Nr. 105, S. 527, unter Nr. 134; Oberhuber 1993, S. 496, Abb. 15; Rearick 2001, S. 58, Anm. 77; Saccomani 2004, S. 204 und Anm. 13; Kat. Ausst. Zürich 2004, S.14, unter Nr. 1, Anm. 1, 2; Diefenthaler 2006, S. 34, Abb. 22; Ruffini 2008, S. 40, unter Anm. 11; Brouard 2010, S. 428, Anm. 1613, Abb. 251; Kat. Ausst. Caen 2011, S. 124, unter Nr. 33; Kat. Slg. Cambridge 2011, S. 162, unter Nr. 118; Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. 256, Anm. 3.

Die Sammlermarke von Pierre-Jean Mariette dokumentiert heute, dass alle vier erhaltenen, von Domenico Campagnola signierten Zeichnungen ehemals im Besitz des französischen Connaisseurs waren. Nach Mariettes Tod wurde zumindest die „Landschaft mit dem fischenden Jungen“ in Washington (Kat. Nr. 22) als eines der Werke im Versteigerungskatalog seiner Sammlung unter Los 256 genannt: *“Cinq moyens Sujets, mêlés de Paysages, faits à la plume, dont un homme qui pêche à la ligne, &c.”*<sup>1</sup> Nachdem bei den zwei anderen mehrteiligen Losnummern unter Domenico Campagnola entweder große Formate oder bergige Landschaften zusammengefasst wurden, befanden sich wahrscheinlich auch die übrigen drei Exemplare unter den *„Cinq moyens Sujets, (...)“*. Dabei überrascht, dass man das verbindende technische Detail der außergewöhnlichen Signatur – trotz aller Kürze der Losbeschreibung – nicht nannte. Zudem ließe sich darüber spekulieren, ob die fünfte, heute nicht mehr bekannte Landschaft dieser Gruppe vielleicht ebenfalls ein signiertes Blatt war.

Nachdem Fröhlich-Bum (1929) die Londoner Zeichnung publizierte, erwähnten Tietze und Tietze-Conrat (1939) bereits alle signierten Werke bis auf die „Landschaft mit den Reitern“.

Walker (1941) führte das erhaltene Quartett als Erster komplett an und auch Tietze und Tietze-Conrat berücksichtigten es schließlich in ihrem Verzeichnis zur venezianischen Zeichnung (1944). Allerdings erwähnten sie im einleitenden Text zu Domenico Campagnola wiederum *nur drei* von ihnen – ohne nähere Spezifizierung – und schienen bei der technischen Beschreibung der einzelnen Zeichnungen manche Signatur nicht vollständig zu akzeptieren. Nach ihrer Ansicht gehen die Gruppe und die „Liegende Nymphe“ (London, British Museum, Inv. Nr. 1896,0602.1, Kat. Nr. 2) der druckgraphischen Produktion des Künstlers um 1517/1518 voraus.

Erst 30 Jahre später griff Oberhuber (1973) die „Reiter“ wieder auf und schloss sich der Ansicht Tietzes überwiegend an. Im Rahmen der Tizian-Gedächtnisausstellung 1976 blieb Oberhuber bei dieser Einordnung und erwähnte zwei Reproduktionsstiche nach der Londoner Zeichnung, von denen sich heute nur einer finden lässt.<sup>2</sup>

Sacomani erörterte das Quartett in den nachfolgenden Jahrzehnten mehrmals und vermutete seine Entstehung ebenfalls vor Campagnolas üppiger Stichproduktion von 1517/18. Zu einer späteren Datierung um 1518/20 tendierten hingegen Wethey (1987) oder Rearick (2001). Oberhuber präziserte im Rahmen der großen Tizian-Ausstellung in Paris (1993) seine stilistische Einordnung der Londoner „Reiter“, die er aufgrund der deutlichen Nähe zu Giulio Campagnola und Albrecht Dürer (erneut) vor 1517 datierte. In jüngster Zeit schlug Joachim Jacoby für die signierten Landschaften (und andere) wiederum eine Entstehungszeit in den Jahre um 1520 vor (Kat. Ausst. Frankfurt 2014).

Die Zeichnung zeigt eine weite Hügellandschaft mit Dörfern und Städten an einer Meeresbucht, die am Fuße von Gebirgsketten liegt. Lediglich eine entfernte Reiterschar, die sich rechts nach dem weiteren Weg orientiert und drei Schiffe vor Anker in der Bucht links im Hintergrund beleben die Küstenszenerie. Anstelle einer oder mehrerer Hauptfiguren – wie in den anderen drei signierten Kompositionen – markiert eine breite Hügelform mit allerlei Steinen prominent den Vordergrund. Das Terrainstück besitzt ein welliges Relief und entwickelt sich rechts zu einer teilweise abgeschattierten Kontur aus eigenwilligen „Erd- oder Felsknollen“, die sich vom nachfolgenden Gelände tiefenräumlich abheben. In der Gesamtansicht sind die zeichnerischen Strukturen der Darstellung verbreitet hell durchleuchtet, weil der belassene Papierton als „Licht- und Farbwert“ deutlich miteinbezogen ist. Nur im nahen Terrain – vor allem am rechten Rand – und in der entfernten Häusergruppe ist dichteres kontrastierendes Helldunkel auszumachen, das die Tiefenwirkung zusätzlich unterstützt. Die Komposition vermittelt jedoch keine vereinheitlichende luftige Atmosphäre. Vielmehr schichtet sich der Küstenlandstrich mit dem vordersten Hügel monumental in den Bildraum, sinkt dann zum tiefer liegenden Mittelgrund abrupt ab; dieser weitet sich stark und wird schließlich links am hohen Horizont von dem fernen Gebirgspanorama hinterfangen.

Stilistisch kann die Londoner Zeichnung anhand zweier besonderer Qualitäten überzeugend in Campagnolas Frühwerk um 1516/1517 eingeordnet werden: das sind ihr feines Strichbild und ihre außergewöhnliche Bildanlage.

Nachdem es sich um eine nahezu reine Landschaft handelt, in deren Weite sich die Reiter, Häuser und Bäume als Staffage verlieren, verrät besonders der große Terrainvordergrund die typische Handschrift Campagnolas. Als nahsichtige Geländeform ist er betont sorgfältig gezeichnet, um ästhetisch und bildwürdig zu erscheinen. Ähnlich führte ihn Domenico in anderen frühen Blättern aus, doch im vorliegenden Fall ersetzt dieses natürliche Motiv erstmals mögliche Vordergrundfiguren und trägt selbständig die Komposition. Domenicos überwiegend minutiöse Ausführung kennzeichnet ein Liniensystem, das spätestens für das Jahr 1517 und seine Stichserie charakteristisch ist: Die feine Binnenstruktur des Geländes besteht überwiegend aus welligen Parallellagen, losen kurzen Strichreihen, einigen dichten Kreuzlagen, vereinzelt Punktierungen und verstreuten Steinchenformen, um ein wechselndes plastisches Bodenrelief anzudeuten. Gleichzeitig entwickeln diese peniblen Modellierungen eine dekorative Optik wie sie auch im Frankfurter Hieronymus (Städel Museum, Inv. Nr. 13567, Kat. Nr. 3) oder in der als druckgraphische Vorlage geeigneten „Flucht nach Ägypten“ aus dem Nationalmuseum in Stockholm (Inv. Nr. 281/1963) zu beobachten sind.<sup>3</sup> Aufgelockerter ist das Strichbild im linken Bereich des nahen Geländes, wo sich die plastische und tiefenräumliche Qualität etwas verliert. Dort wird nur ein flächiges Schraffurennetz suggeriert, dem es an natürlicher Körperlichkeit und Atmosphäre fehlt. Im Detail ist diese latente zeichnerische Nachlässigkeit auch in anderen

früheren Zeichnungen zu beobachten und bleibt letztlich typisch für Campagnolas Linienempfinden in allen Schaffensperioden.

In der Reihe der signierten Blätter kommt die Binnenstruktur des großen Terrains jener der „Stigmatisation des hl. Franziskus“ (Weimar, Graphische Sammlungen Inv. Nr. KK 9177, Kat. Nr. 23) noch am nächsten. In den anderen beiden Darstellungen verraten die aufgelockert modellierten Geländeformen hingegen eine freiere dynamischere Auffassung. Dies könnte ein Indiz für eine etwas spätere Entstehung der anderen drei Exemplare sein. Schließlich ergibt sich noch eine enge Verbindung für das Detail der Reiterschar. In einer ähnlichen Szene sieht man sie verkleinert am Fuße eines bizarren Berges im Hintergrund einer rätselhaften pastoralen Allegorie (?) aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 763 (259)), die nicht später als 1518 entstand.<sup>4</sup>

Der zweite Aspekt, der für eine frühe Datierung der Londoner Zeichnung spricht, ist die bemerkenswerte Landschaftskonzeption: Der Bildraum ist im Querformat relativ weit geöffnet und wirkt panoramahaft wie er bisher nur als Hintergrundausschnitt für den Hieronymus aus dem Städel Museum zu sehen war. Kompositorisch liefert dafür die Frankfurter Darstellung erneut die frühesten Anhaltspunkte. In diesem sehr wahrscheinlich vorausgehenden Vergleichswerk entwirft Campagnola bereits einen ähnlichen Küstenprospekt in der Ferne, der von Dürers Druckgraphik beeinflusst ist. Mit der Londoner Zeichnung erhebt nun Campagnola ein solches Landschaftspanorama zum eigentlichen Bildthema, das nur mehr mit Staffagefiguren belebt wird und das Gefühl von Weitläufigkeit noch stärker vermittelt.<sup>5</sup> Dabei avanciert der mächtige Vordergrund gleichsam zum Aussichtspunkt für den Betrachter, auf dem er zu stehen scheint und den Küstenlandstrich in einer leichten Vogelschau überblickt.

Aufgrund der angeführten motivischen und stilistischen Verknüpfungen kann die signierte Zeichnung aus London um 1516/1517 datiert werden.<sup>6</sup> Vor allem der verbreitete feine Zeichenstil spricht für ein typisches und sehr frühes Werk Campagnolas, das noch die künstlerische Verbundenheit mit dem Vater Giulio zeigt. Die Bildlösung des Küstenpanoramas überrascht hingegen für diese Schaffensjahre. Sie dokumentiert, daß Domenico bereits imstande war, aus einem dürererischen Hintergrundausschnitt einen neuen Landschaftstypus in leichter Überschau zu entwickeln, in dem lediglich der nähere Mittelgrund mit Figuren „ausgeschmückt“ wird. Diese Form dürfte der Künstler für seine Möglichkeiten im Feld der künstlerischen Konkurrenz entdeckt haben und signierte sie daher gleichsam selbstbewußt und gut sichtbar in einem weiß belassenen Himmelfeld, vergleichbar mit den *cartellini* seiner Stichserie von 1517/1518. Dabei lässt sich allerdings nicht ausschließen, dass Campagnola seine Signatur als „Marke“ erst auf Wunsch eines Sammlers und somit etwas später auf das Papier setzte. Das zeichnerische Unikat war damit eine exklusive Alternative zu seinen Stichen.<sup>7</sup> Dabei ist anzunehmen, dass es früher nicht nur vier Blätter dieser Art gab. Die Signatur steht somit auch nicht für eine gänzlich homogene Gruppe. Das vorliegende Werk ist ein herausragendes Beispiel für Campagnolas jugendliche künstlerische Begabung und bildet (gemeinsam mit anderen Blättern) den Ursprung seiner Spezialisierung als Landschaftszeichner.<sup>8</sup>

Im italienischen Auktionshandel (Mailand, Finarte, 21.04.1975, Nr. 6, Kat. Nr. 6a u. X-101) tauchte 1975 eine schlecht erhaltene Zeichnung unter Giorgione auf, die Campagnolas Landschaft mit den Reitern zeigt – jedoch mit einem erhöhten Busch im linken Vordergrund.<sup>9</sup> In der größeren Darstellung (178 x 255 mm) ist Campagnolas Komposition etwas zusammengedrängt und verliert an Weitläufigkeit, weil es zu Formverschiebungen in den Geländeabschnitten und ihrer tiefenräumlichen Staffelung kommt. Dabei ändern sich auch die Maßstäbe und die Position einzelner Motive wie der Schiffe, der Architekturdetails oder auch der Reiterschar. Zeichnerisch sind sämtliche Modellierungen am Vorbild orientiert; selbst das Buschmotiv ist Campagnolas frühem Strichbild verpflichtet und fügt sich harmonisch ins Gelände. Insgesamt dürfte die signierte Londoner Zeichnung als Vorlage für das Finarte-Blatt gedient haben. Ob der Kopist für die motivische Ergänzung tatsächlich befähigt war, ist schwer zu beantworten. Man könnte auch den Eindruck gewinnen, dass es noch eine Variante der von Campagnola signierten Landschaft gab, die einen Busch als Repoussoirmotiv im großen leeren Vordergrund zeigte. Jedenfalls dürfte es sich angesichts der Ausführung und der stilistischen Nähe um eine der frühesten Landschaftskopien nach dem Meister handeln.

Als Reproduktion der Zeichnung blieb bisher eine Radierung aus der Wiener Albertina weitgehend unbeachtet.<sup>10</sup> Das mögliche Unikat zeigt Campagnolas Küstenlandschaft nahezu gleich groß, in gegenseitiger Ausrichtung und besticht durch eine getreue Nachahmung des originalen Strichbilds. Der Stecher verzichtete jedoch auf die Wiedergabe der Signatur im Bereich des Himmels – möglicherweise weil das Spiegeln der Buchstaben nicht sinnvoll oder erwünscht und in erster Linie die Reproduktion der Landschaftskomposition von Interesse war. Aufgrund der Kombination der Radierung mit der Aquatinta-Technik, die nicht vor 1768 entwickelt war, sollte die Druckgraphik ins späte 18. Jahrhundert datiert werden.

<sup>1</sup> Basan 1775, S. 44, Nr. 256.

<sup>2</sup> Oberhuber verwies auf eine Radierung des Comte de Caylus nach der vorliegenden Zeichnung, die für das *Cabinet du Roi* entstanden sein soll; bisher ließ sich diese Reproduktion nicht finden. Darüber hinaus erwähnte Oberhuber noch eine anonyme Radierung, die sich in einem Klebeband der Albertina befindet. – Oberhuber 1976, S. 115, Nr. 58. – Siehe außerdem den Kommentar in der vorliegenden Katalognummer.

<sup>3</sup> Zum Blatt aus Stockholm: Kat. Ausst. Venedig 1974, S. 27, Nr. 14, m. Abb. – Bjurström 1979, s.p., Nr. 28, m. Abb. – Saccomani 1977, S. 73, Anm. 7. – Saccomani 1978, S. 106, Anm. 6. – Saccomani 1982, S. 88, Anm. 59.

<sup>4</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 314 (Abb.), 329. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 125, Nr. 435. – Saccomani 1978, S. 107, Anm. 12. – Jaffé 1994, S. 30, 59, Nr. 763 (259), m. Farbabb.

<sup>5</sup> Vgl. Rearick 2001, S. 58, Anm. 77.

<sup>6</sup> Die Gruppe der vier signierten Zeichnungen erörterte in jüngerer Zeit Saccomani im Kontext der venezianischen Landschaftszeichnung. Nach ihrer Ansicht ist das gesamte Quartett vor den Stichen von 1517/1518 entstanden, was aber hinsichtlich der stilistischen Merkmale und Campagnolas zeichnerischer Anfänge nur im Falle der Londoner Reiter überzeugt. – Saccomani 2004, S. 204-205, Anm. 13.

<sup>7</sup> Vgl. dazu die nachfolgend zitierte Einschätzung von Rearick (2001) zu den Signaturen Campagnolas. – Konträrer Meinung war Ruffini auf der Basis eines von Campagnola wahrscheinlich eigenhändig bestätigten Notariatsaktes. – Ruffini 2008, S. 24, Abb. 10-12 u. S. 40, Anm. 11.

<sup>8</sup> Rearick datierte die Gruppe nach den gesicherten Stichen Campagnolas und konstatierte:

*„In un momento che situerei ipoteticamente verso il 1520 Domenico Campagnola fece un passo di importanza epocale, anche se in sé modesto, per la storia del disegno veneto. Inventò il disegno a penna finito, firmato, datato e concepito come un’opera d’arte autonoma per la delizia dei conoscitori.“ (...)* „Quanto tracciava sui suoi fogli la svolazzante scritta *“Dominicus / Campagnola“*, l’artista più giovane trasformava invece la solita firma apposta sulle incisioni in un prezioso autografo assolutamente unico, e non molto tempo dopo, nell’inventario della collezione Mantova Benavides, i fogli di questo tipo risultavano incorniciati e appesi nel palazzo come esempi di un’arte prestigiosa. La consapevolezza di avere personalmente contribuito a fare acquistare al disegno una nuova rilevanza, influi sullo stile di Domenico modificandone la concezione e i procedimenti.“ – Rearick 2001, S. 55-56, Anm. 73. – Im Falle des Blattes aus Weimar denkt Rearick erstaunlicherweise an eine Entstehung um 1530 oder sogar später. – Siehe dazu: Rearick 2001, S. 58, Anm. 78.

<sup>9</sup> Mein Dank gilt Michele Danieli (Capo Dipartimento Dipinti Antichi) von Finarte S.p.A. in Mailand für die zur Verfügung gestellten Unterlagen zu Domenico Campagnola (Mai 2015).

<sup>10</sup> Wien, Albertina, Inv. Nr. HB 27.3, fol. 100, Nr. 484. – Oberhuber 1976, S. 115, Nr. 58. – Im Rahmen der Tizian-Ausstellung verwies Oberhuber in der Bibliographie der Katalognummer offenbar noch auf eine Radierung vom Comte de Caylus für das *Cabinet du Roi*. Diese Druckgraphik ließ jedoch bisher nicht finden.

## 7

### Landschaft mit Johannes dem Täufer vor einer kleinen Stadt

Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv. Nr. KA (FP) 3713.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, Fehlstellen und Risspuren an den Rändern und innerhalb des Blattes, Gebrauchs- und Altersspuren, Faltenspuren (?), größerer Fleck im unteren rechten Viertel, Fraßspuren am unteren rechten Rand, im linken oberen Viertel sowie teilweise Zerstörung des Tintenauftrags durch einen Wasserfleck oder Abrieb (?), unregelmäßig beschnitten, aufgezo-gen(?).

**Maße:** 250 x 350 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder in Braun (?): „27“ (?) und rechts oben mit Feder am oberen rechten Rand. „F di Tiziano“ (?).

**Provenienz:** Lambert Krahe (1712-1790), Düsseldorf; 1778 an die Düsseldorfer Akademie verkauft; seit 1932 als Dauerleihgabe der Kunstakademie Düsseldorf im (heutigen) Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

**Literatur:** unpubliziert.

Das Blatt gehörte zur Sammlung des Düsseldorfer Malers Lambert Krahe (insgesamt ca. 14.000 Zeichnungen und doppelt so viele Druckgrafiken), der sie 1778 an die Düsseldorfer Akademie – deren erster Direktor er wurde – als Lehrsammlung verkaufte. Mittlerweile wird die Krahe'sche Sammlung als Dauerleihgabe im Museum Kunstpalast bewahrt und erforscht.<sup>1</sup> Vermutlich wurde die vorliegende Zeichnung traditionell Tizian gegeben wie man es einer alten Bezeichnung auf dem Recto (oben rechts) entnehmen kann. Mittlerweile wird sie als Werk Campagnolas geführt – ohne dass die Forschung von ihr bisher Kenntnis genommen hätte.<sup>2</sup>

Trotz des schlechten Erhaltungszustandes sieht man eine giorgioneske Landschaft, in deren Vordergrund ein Mann als Halbakt bei einem größeren felsenähnlichen Gebilde sitzt; nur mit einem Lententuch bekleidet, stützt er sich mit abgewinkeltem Bein und Arm ab und blickt zu Boden, während seine kaum sichtbare linke Hand den Kreuzstab hält, der ihn eindeutig als Johannes den Täufer kennzeichnet. Die vollständige Position seines Attributs und seine Körperhaltung bleiben etwas unklar in den Verkürzungen. Zudem scheint auch der Kopf ein wenig zu groß geraten. Rechts neben dem Täufer begrenzt ein kleiner Laubbaum die vorderste Geländebühne und leitet gleichzeitig den Blick in das weitere, tiefenräumlich distanzierte Terrain der rechten Bildhälfte. Wenige Hügel folgen führen dort zu einer Stadtanlage mit einem perspektivisch verkürzten Kirchenlanghaus(?), die zusammen ein hohes Horizontniveau markieren. Nur bei genauer Betrachtung der linken Hälfte ist zu erkennen, dass die Landschaft neben den Gebäuden steil abbricht und einen schmalen Ausblick in die Ferne freigibt.

Angesichts der unvollendeten Ausführung und schlechten Lesbarkeit des Blattes ist es hilfreich, sich stilistisch an folgenden Merkmalen zu orientieren:

Die zügige Figurbildung des Täufers ist gut vergleichbar mit Campagnolas Johannes im 1517 datierten Holzschnitt der „Sacra Conversazione“ (Abb. 34)<sup>3</sup> und lässt sich zeichnerisch auch mit den beiden großen „Nackten“ im „Bethlehemitischen Kindermord“ (Holzschnitt, 1517, Abb. 33)<sup>4</sup> oder dem „Hl. Hieronymus“ in der ebenfalls frühen „Sacra Conversazione“ aus Williamstown (Sterling and Francine Clark Art Institute, Inv. Nr. 2003.9.1, Abb. 30) verbinden.<sup>5</sup> Das Vordergrundterrain zeigt besonders im Bereich des Felsens eine feine und minutiöse Ausführung aus parallel geschwungenen Strichlagen, die oft in mehreren dichten Abschnitten aneinandergesetzt und teilweise auch verkreuzt wurden. Andere Geländeabschnitte sind hingegen in größeren Flächen aus variierten additiven Schraffuren modelliert – und nur äußerst selten entdeckt man im Detail auch eine freiere Federführung wie am linken unteren Rand. Diese Strukturen wirken optisch nicht immer überzeugend und „verharren“ teilweise dekorativ an der Oberfläche.<sup>6</sup>

Insgesamt entspricht die Differenzierung der Vegetation, des Geländes und der Architektur den Frühwerken Campagnolas vor circa 1520. Das Strichbild nähert sich beispielsweise der „Nympe in einer Landschaft“ (London, British Museum, Inv. Nr. 1896,0602.1, Kat. Nr. 2) oder den Hieronymi aus dem Frankfurter Stadel (Inv. Nr. 13567, Kat. Nr. 3) und dem Auktionshaus Christie's (02.07.1991, Nr. 75; ehemals Sammlung Ian Woodner, Kat. Nr. 11)<sup>7</sup> an.

Die Komposition mit einzelner Vordergrundfigur, hochgezogenem Mittelgrund und seitlichem Ausblick auf ein tieferes Horizontniveau sowie das penible Lineament im nahen Terrain erinnern schließlich noch an die Bildlösung der bereits erwähnten Frankfurter Zeichnung auf Pergament, weshalb auch eine Entstehung des Düsseldorfer Blattes um 1517 – oder vielleicht sogar etwas früher – angenommen werden darf.<sup>8</sup>

Angesichts des vorliegenden Figurenthemas und der unvollständigen Ausführung ist zu vermuten, dass Campagnola im Zuge der druckgraphischen Umsetzung der „Sacra Conversazione“ (1517) als Holzschnitt vielleicht noch weitere Bildlösungen mit Johannes dem Täufer in einer Landschaft entwickelte und diese – wie im vorliegenden Fall – zuweilen wieder verwarf.

<sup>1</sup> Zur Sammlung Krahe und dem außergewöhnlichen Bestand der italienischen Zeichnungen: Kat. Ausst. Düsseldorf 2009, S. 10-15, 23-25. – Gehren 2011, S. 216-219. – Kat. Ausst. Düsseldorf 2013, S. 13-37.

<sup>2</sup> Auf Anfrage gab das Museum Kunstpalast bedauerlicherweise keine Auskunft über weitere Details zur vorliegenden Zeichnung. Nach den bekannten Publikationen des Museums dürfte das Werk nach wie vor unveröffentlicht sein.

<sup>3</sup> Rosand – Muraro 1976, S. 132-133, Nr. 18, m. Abb.

<sup>4</sup> Rosand – Muraro 1976, S. 136-137, Nr. 20, m. Abb.

<sup>5</sup> Das Blatt tauchte im Auktionshandel unter Domenico Campagnola auf (London, Sotheby's, 04.07.1975, Nr. 16) und wurde von Oberhuber mit der Provenienz Slg. John J. Steiner erstmals publiziert und ins Frühwerk des Künstlers um 1517 eingeordnet. Den Typus verband Oberhuber mit Campagnolas Kupferstich von 1517, der eine sehr ähnliche *Sacra Conversazione* zeigt (**Abb. 29**), und einer ebenfalls frühen Zeichnung aus der Pariser *École des Beaux-Arts* (Inv. Nr. E.B.A., 312), die als Entwurf oder Skizzenblatt eine beachtliche freie Qualität besitzt. Auf dem Verso des Pariser Werks findet sich unter anderem eine fragmentarische männliche Sitzfigur, die sich ebenfalls gut mit dem Täufer in der Düsseldorfer Landschaft vergleichen lässt. – Oberhuber 1976, S. 114-115, Nr. 57, m. Abb. – Saccomani 1977, S. 73-74, Anm. 10. – Saccomani 1978, S. 106, Anm. 3. – Zu den beiden Vergleichswerken: Kat. Ausst. Paris 1990, S. 10-13, Nr. 5, m. Abb. – Das Blatt aus der Sammlung Steiner befindet sich mittlerweile im Sterling and Francine Clark Art Institute in Williamstown (Mass.) und wird dort – angesichts des stilistisch dichten Frühwerks von Campagnola – relativ spät, um 1520-1525 datiert. Das Blatt ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

<http://www.clarkart.edu/Collection/6840>

<sup>6</sup> Wie ähnlich die zeichnerische Differenzierung in den vorderen Motiven ausfallen kann, veranschaulicht die linke kleinere Felsform im Düsseldorfer Blatt im Vergleich mit dem rechten Baumstumpf im „*Sacra Conversazione*“-Holzschnitt, an den der *cartellino* geheftet ist.

<sup>7</sup> Auktionskatalog Christie's London, *Old Master Drawings from the Woodner Collection*, 02.07.1991, S. 23, Nr. 75, m. Abb.

<sup>8</sup> Eine ähnliche Bildanlage kennzeichnet die wenig beachtete „*Sacra Conversazione*“ aus der Wiener Albertina (Inv. Nr. 1502), die aufgrund ihrer stilistischen Merkmale um 1517 entstand. – Kat. Slg. Wien 1992-1997, Bd. II, S. 801, Inv. 1502, m. Abb. – Das Blatt ist in der Online Datenbank der Albertina vorhanden:

[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[1502\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[1502]&showtype=record)

## 8

### Landschaft mit Figuren paar und Pferd

Bayonne, Musée Bonnat, Inv. Nr. 1760 (ehem. 1321).

**Technik:** Feder in Braun auf beigem Papier, Einfassungslinie mit Feder in Schwarz(?), aufgezogen.

**Maße:** 77 x 73 mm.

**Provenienz:** Léon Bonnat (1833-1922), Paris (Lugt 1714); nach dessen Tod 1922 Teil einer Schenkung an das Musée Bonnat.

**Literatur:** Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 125, Nr. 418; Bean 1960, o. S., Nr. 17, m. Abb.; Brouard 2010, S. 116, Anm. 377, Abb. 65.

Das überaus zierliche Blatt aus dem Musée Bonnat wurde als Werk Tizians inventarisiert. Tietze und Tietze-Conrat (1944) hielten es – zusammen mit einem zweiten Blatt aus dem Museum (Inv. Nr. 1759, Kat. Nr. 132) – für ein Werk Campagnolas der „*middle period*“ (!).<sup>1</sup> Dieser Zuschreibung schlossen sich Bean (1960) und in jüngerer Zeit Brouard (2010) an ohne jedoch die seltsame Datierung zu hinterfragen. Von keiner Seite gab es einen Kommentar zum extrem kleinen Format von 7,7 x 7,3 cm, das nicht durch späteren Beschnitt zu erklären ist, sondern ursprünglich intendiert war wie es die vom rechten, linken und unteren Rand abgesetzten Federstriche dokumentieren.

Dargestellt ist eine Landschaft, die im vorderen Bereich einige Hügel zeigt und mit einer kleinen Stadtkulisse zwischen Bäumen als Hintergrund abschließt. Die bizarren Gebirgskonturen unter ruhigem Himmel vermitteln noch eine tiefenräumliche Erweiterung zu einem fernen Horizont. Erst auf den zweiten Blick lassen sich rechts etwas entfernt zwei Figuren ausmachen, die gerade mit einem Pferd eine kleine Brücke überqueren und wohl bald die Stadt erreichen werden.

Die geschlossene Bildanlage mit der markanten Fels- oder Erdform im Vordergrund, das weitere hügelige Gelände und die entfernte Gebäudekulisse, die mit Figuren belebt wurde, verweisen auf Kompositionen und Motive im giorgionesken Frühwerk Campagnolas. Sowohl die für ihn typische Dorfdarstellung (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 476 P, Kat. Nr. 16) als auch der Landschaftsausblick in einer größeren Komposition (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1406 E, Kat. Nr. 47) lassen sich mit dem Blatt aus Bayonne verbinden. Die motivische Auffassung der linken Bäume ist zudem verwandt mit den Hintergründen in Landschaften aus London (British Museum, Inv. Nr. 1896,0602.1, Kat. Nr. 2) und Düsseldorf (Museum Kunstpalast, Inv. Nr. KA (FP)

3713, Kat. Nr. 7). Letztere zeigt auch in diesem Bereich eine ähnliche Differenzierung des Geländes. Ebenso in den Hügeln jenseits der „zwei liegenden Knaben“ (London, British Museum, Inv. Nr. Cracherode Ff,1.65, Kat. Nr. 19) und in der bereits erwähnten Zeichnung aus den Uffizien mit dem nahen Baumschlag (Inv. Nr. 1406 E) besitzen die verbreitet peniblen und additiven Strichfolgen – in geschwungener, paralleler oder verkreuzter Form – eine dekorative, gleichmäßig auf die Fläche bezogene Qualität wie sie auch im vorliegenden Fall charakteristisch ist. Selbst für die zarte Ausführung des gebirgigen Horizonts finden sich sehr ähnliche skizzenhafte Details in Campagnolas frühen Landschaften (vgl. Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 13567, Kat. Nr. 3; Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1406 E, 1407 E, Kat. Nr. 4). Somit spricht die zeichnerische Qualität insgesamt für Campagnolas Handschrift, wenngleich die Ausdruckswerte innerhalb der kleinen Blattfläche sehr fein und winzig wirken und schwer zu beurteilen sind. Würde man die Landschaft etwas vergrößern, würden die stilistischen Bezüge leichter ins Auge fallen.

Mit der Zuschreibung an Campagnola ist das Blatt aus Bayonne mit Abstand sein kleinstes Werk, das heute erhalten ist. Die kleinsten Druckgraphiken von Domenico und Giulio Campagnola messen bereits 126 x 98 mm und 135 x 79 mm.<sup>2</sup> Die Zeichnungen dagegen sind oft durch einen späteren Beschnitt verkleinert worden und dennoch größer geblieben als die vorliegende, die tatsächlich mit den zierlichen Maßen von etwas mehr als 7 cm im Quadrat entstand. Für diesen Einzelfall stellt sich somit die Frage nach dem Zweck und der Funktion. Angesichts der feinen Ausführung wäre ein zeichnerisches Äquivalent zu einem Kupferstich denkbar, das sich vielleicht ein Sammler wünschte; wenn das Blatt als Entwurf für einen Holzschnitt gedient hätte – der kleinste von Domenico ist ein Unikat und misst 148 x 103 mm – würde das Hochdruckverfahren vermutlich an seine technischen Grenzen stoßen. Die dichten Parallel- und Kreuzlagen oder auch die winzigen Differenzierungen in den Laubflächen würden sich im Druck zu einer mehr oder weniger opaken Fläche vereinen wie es auch bei Campagnolas frühen kleineren Holzschnitten zu beobachten ist. Ob das Blatt aus Bayonne zur druckgraphischen Vorbereitung oder als eigenständige Zeichnung diente, lässt sich nicht beantworten. Unbestritten ist das hohe Maß an Experimentierfreude, die die Konzeption der Zeichnung vermittelt und gut zu Campagnolas künstlerischem Eifer vor 1520 passt.

<sup>1</sup> Auch das zweite Blatt in Bayonne, das unter Campagnola geführt wird (Inv. Nr. 1759 (ehem. 1320)), datieren Tietze und Tietze-Conrat in die „middle period“, was aus heutiger Sicht noch eher nachvollziehbar wäre. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 125, Nr. 417, 418. – Im Kontext des vorliegenden Verzeichnisses lässt sich die zweite Zeichnung in Campagnolas Entwicklung um 1540 einordnen.

<sup>2</sup> Bei Domenico Campagnola ist es der Kupferstich „Hirte und alter Krieger bei einem Baum stehend“ (126 x 98 mm, **Abb. 27**) von 1517. Weitere seiner kleinformatischen Werke stammen ebenfalls aus diesem Jahr: „Nympe in einer Landschaft liegend“, Kupferstich, 97 x 134 mm (**Abb. 22**); „Die Vision des hl. Augustinus“, Holzschnitt, Unikat, 148 x 103 mm (**Abb. 31**); „Christus heilt die Kranken“, Kupferstich, 184 x 122 mm. Im druckgraphischen Werk Giulios liegt das kleinste Format von 135 x 79 mm für die beiden Kupferstiche „Hirte mit Flöten bei einem Baum sitzend“ (um 1509) und „Alter Hirte in einer Landschaft liegend“ vor. Bereits etwas größer aber fast quadratisch ist sein Stich mit dem „Hl. Hieronymus in einer Landschaft lesend“ (136 x 123 mm, **Abb. 17**).

## 9

### Landschaft mit Waldrand und Blick auf eine Stadt mit Campanile

**Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 1972.**

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf gebräuntem Papier, etwas fleckig und leichte Risse unten links.

**Maße:** 225 x 335 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso in alter Handschrift: „Titian / D. Campagnola / Coll. De Crozat“.

**Provenienz:** Pierre Crozat (1665-1740), Paris (Lugt 2951); Prinz Nikolaus Esterházy (1765-1833), Wien (Lugt 1965); Országos Képtár (Nationalgalerie der Gemälde oder „Landesbildergalerie“), Kupferstichkabinett, Budapest (Lugt 2000).

**Literatur:** Kat. Ausst. Budapest 1930, Nr. 74; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 328, Nr. 1979; Klauner 1958, S. 145-146, Abb. 161; Kat. Ausst. Budapest 1960, Nr. 22; Kat. Ausst. Venedig 1965, S. 26, Nr. 17, m. Abb.; Fenyő 1965 (1), S.

60, Abb. 24; Fenyő 1965 (2), S. 60, Tafel 24; Chiari 1988 (1), S. 75, Nr. X-25; Kat. Ausst. Budapest 2003, S. 26-27, Nr. 5, m. Farbabb.; Kárpáti 2006, S. 70, 78, Anm. 4.

Die Zeichnung gehörte einst dem großen Mäzen und Kunstkenner Pierre Crozat (1665-1740), dessen Sammlung schon zur Lebzeiten legendär war, und gelangte später durch die Fürstenfamilie Esterházy in das Budapester Szépművészeti Múzeum.

Über Crozats Zuschreibung ist nichts bekannt, vermutlich galt das Blatt aber damals schon – wie viele venezianische Landschaftszeichnungen – als Werk Tizians. Als solches führte man es zumindest in der Sammlung Esterházy – allerdings nennt die alte rückseitige Bezeichnung auch Domenico Campagnola. Erst 1930 wurde die Landschaft unter Giulio Campagnola publiziert. Tietze und Tietze-Conrat (1944) hielten sie für eine Kopie (oder Nachahmung) einer frühen Zeichnung Tizians aus der Zeit der „Flucht nach Ägypten“ (St. Petersburg, Eremitage, Abb. 4). Klauner (1958) sprach sich erstmals vorsichtig für Domenico Campagnola als Ausführenden aus, was Fenyő (1960er Jahre) eher ablehnte.<sup>1</sup> Die Zeichnung blieb von der neueren Forschung unbeachtet und fand beispielsweise bei Saccomani keine Erwähnung. Im jüngsten Budapester Ausstellungskatalog zur oberitalienischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts (2003) bildete man sie erstmals in Farbe ab und datierte sie in Domenicos Frühwerk, in die 2. Hälfte der 1510er Jahre.

Die Landschaft zeigt einen dichten Waldrand, der wie eine nahsichtige natürliche „Vorhangkulisse“<sup>2</sup> die linke Bildhälfte abdeckt; an dieser blickt man vorbei auf eine Stadt mit einem spitzen Campanile, die vor einem Gebirge liegt. Kompositorisch wird dem Betrachter somit eine Art „dynamische Raumdiagonale“ vermittelt, die in frühen Zeichnungen Campagnolas (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1407 E u. 1406 E, (Kat. Nr. 4, 47); Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1503, (Kat. Nr. 10); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5587, (Kat. Nr. 56) häufig zu finden und vermutlich von den Bildlösungen Bellinis und Tizians beeinflusst ist.<sup>3</sup> Ebenso zeigen sich im Budapester Blatt Motive, die mit Domenicos Landschaftsschilderungen verwandt sind, wie beispielsweise die detaillierten verschachtelten Architekturen, die zuweilen dünnen und unnatürlich verwurzelten Laubbäume und die abwechslungsreiche Geländeoberfläche mit allerlei verstreuten Felsen und Steinen. Außerdem sind in der Ausführung zwei Phänomene zu erkennen, die für Campagnolas Autorschaft sprechen:

Einerseits vermittelt die Stadtansicht jene gleichsam kristallin modellierte Plastizität, die für bestimmte der frühesten Darstellungen Domenicos typisch ist (Paris, Privatsammlung (Kat. Nr. 34); Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen (Kat. Nr. 35); Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1323 E, Kat. Nr. 13) und sich zeichnerisch noch deutlich an Giulios Manier orientiert.<sup>4</sup> Andererseits entsprechen die feine Struktur und das Helldunkel der Baumreihen, zwischen denen sich felsiges Terrain erhebt, vor allem dem Waldrandstück in den Uffizien (Inv. Nr. 1407 E, Kat. Nr. 4). Insgesamt ist das Nebeneinander von scharf erfasster Häuserarchitektur und stimmungsvollen Landschaftselementen am engsten mit dem Federduktus der felsigen Dorfansicht eines Blattes aus dem Louvre (Inv. Nr. 5531, Kat. Nr. 60) verwandt, das ein sehr ähnliches Format besitzt und wahrscheinlich nicht später als 1517 entstand.

Das Budapester Blatt besitzt motivisch wie zeichnerisch alle wesentlichen Merkmale des frühen Personalstils Campagnolas um 1516/1517. Für eine Entstehung vor den zahlreichen Druckgraphiken könnte auch die tiefenräumliche Konzeption sprechen, die noch Bellini und Tizian verpflichtet ist. Ob es sich um eine Nachahmung eines nicht mehr erhaltenen „Prototyps“ von einem der beiden großen Meister handelt, muß unbeantwortet bleiben. Zudem könnte das Landschaftsschema Domenico ebenso durch Werke seines Vaters Giulio verfügbar gewesen sein.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Für Fenyő war die Zeichnung eine Kopie nach Tizian (Domenico Campagnola?). Dazu kommentierte er: „*Uns scheint die Großzügigkeit und der Reichtum der Komposition für Tizian zu sprechen, doch kann es sich nur um eine Kopie handeln. Daß diese von Domenico Campagnola herrührt, ist wegen der Trockenheit und Leblsigkeit der Ausführung kaum anzunehmen.*“ – Fenyő 1965 (1), S. 60.

<sup>2</sup> Tietze und Tietze-Conrat beschrieben den linken Vordergrund bereits mit „*a „curtain“ of trees*“ und verglichen das Blatt auch mit den beiden Uffizien-Landschaften Inv. Nr. 1404 E und 1407 E. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 328, Nr. 1979.

<sup>3</sup> Bei Giovanni Bellini ist dies der „Tod des hl. Petrus Martyr“ (um 1507/09, London, National Gallery, **Abb. 153**): Mazzotta 2012, S. 67, Abb. 55. – Kat. Ausst. Rom 2008, S. 33, Abb. 16. – Tempestini 1998, S. 174-177, m. Abb., Kat. 109. – Eine Weiterentwicklung des Typus zeigt Tizians monumentale „Flucht nach Ägypten“ (um 1508/09, St. Petersburg, Eremitage, **Abb. 4**): Mazzotta 2012; Kat. Ausst. Venedig 2012, S. 72-77, m. Abb. – Humfrey 2007, S. 35, Nr. 6, m. Abb.

<sup>4</sup> Die zwei stilistisch eng miteinander verbundenen Zeichnungen aus Rotterdam und aus Pariser Privatbesitz werden bezüglich der Autorschaft unterschiedlich diskutiert: Kat. Ausst. Maastricht – Brügge 2002, S. 84, Nr. II.12, m. Abb. – Kat. Ausst. Caen 2011, S. 124, Nr. 33, m. Farbabb. – Eine verwandte Auffassung der Gebäudegruppe illustriert auch der unbezeichnete Kupferstich mit der „Dorfansicht zwischen zwei Bäumen“ (**Abb. 164**), der in der vorliegenden Arbeit Domenico zugeschrieben wird. – Siehe dazu das Kapitel zu *Domenico Campagnola als erster professioneller Landschaftszeichner*.

<sup>5</sup> Dass der Typus auch in anderen Zeichnungen verwendet wurde, zeigt eine sehr ähnlich komponierte Landschaft im Pariser Louvre (Inv. Nr. RF 5906, Feder in Braun auf Papier, teilweise laviert, 168 x 227 mm), die dem Budapester Blatt vorausgeht und wechselhaft zugeschrieben wurde: Oberhuber und Rearick gaben sie zunächst noch Giulio Campagnola, dem sich Saccomani und Wetthey anschlossen. – Levenson– Oberhuber–Sheehan 1973, S. 408-409, Abb. 19-18, Anm. 11. – Rearick 1976, S. 26, unter Nr. 8. – Saccomani 1982, S. 84, Anm. 29. – Wetthey 1987, S. 191, Nr. A-25. In jüngerer Zeit war das Louvre-Blatt dann Teil eines umfassenden Versuchs Oberhubers, das zeichnerische Œuvre Giorgiones erheblich zu erweitern. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 503, Nr. 87, S. 101 m. Farbabb. – In Rearicks letzter großen Studie wird es schließlich noch ins Frühwerk Tizians eingefügt. – Rearick 2001, S. 36, Anm. 38.

Das Werk ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/216012-Paysage-avec-des-maisons-au-pied-de-montagnes-et-un-torrent-pres-des-arbres>

## 10

### Waldlandschaft mit Felsen und Ausblick auf ein Dorf

Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1503.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, am oberen Rand mit einem circa 1,6 cm breiten Streifen (gebräunt) zu einem frühen Zeitpunkt ergänzt (18. Jh.?), Einfassungslinie mit Feder in Dunkelbraun/Schwarz (?), aufgezoogen.

**Maße:** 238 x 362 mm (vermutlich rechts und links und am unteren Rand geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto, in der unteren rechten Ecke mit Feder in Braun (Handschrift 18. Jh., Lugt 3612): „35“.

**Provenienz:** Pierre Crozat (1665-1740), Paris (Lugt 3612); Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Auktion, Paris, 15.11.1775, Nr. 778-780 (?); Reverend Dr. Henry. Wellesley (1791-1866), Oxford; Sotheby's London, 25.06.-10.07.1866, Nr. 2370; Frederick Locker (Locker-Lampson nach 1885) (1821-1895), London und Rowfant; dessen Sohn, Godfrey Locker-Lampson, P.C.; Christie's London, 09.03.1923, Nr. 126; S.R. Hibbard, London; Charles Férault (1877-1957), Paris; Auktion, Max Bine, Paris, 25.02.1924, Nr. 60; erworben von Frits Lugt (1884-1970), (Lugt 1028), Schenkung an die Fondation Custodia.

**Literatur:** Godefroy 1925, S. 50; Tietze und Tietze-Conrat 1936, S. 178, Anm. 74; Walker 1941, Anhang S. 13, Nr. 76; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 328-329, Nr. 1990; Kat. Ausst. Venedig 1981, S. 34-35, Nr. 39, m. Abb.; Ruggeri 1981, S. 269; Saccomani 1982, S. 85-86, Abb. 10, Anm. 38; Kat. Slg. Paris 1983, Bd. I, S. 237-238, Nr. 232, Tafel 265; Andrews 1983, S. 513-514; Kat. Ausst. Florenz 1983, S. 96, unter Nr. 36; Meijer 1985, s.p., unter Nr. 18; Chiari 1988 (1), S. 83, Nr. X-118; Kat. Ausst. Paris 1993, S. 113, 513-514, Nr. 106, m. Farbabb. (S. 113); Kat. Ausst. Paris 1996, S. 27, Nr. 40, Tafel IV (Farbabb.); Kat. Ausst. Venedig 1999, S. 410-411, Nr. 104, m. Farbabb.; Sievers – Muehlig – Rich 2001, S. 21; Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 100-101, 104, Nr. 36, m. Farbabb.; Diefenthaler 2006, S. 28, Abb. 15; Brouard 2010, S. 114-115, Anm. 372, Abb. 62; Kat. Ausst. Mailand 2012, S. 164, unter Nr. 31, m. Farbabb.; Kat. Ausst. Zürich 2013, S. 88, unter Nr. 38, Anm. 1; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 140-141, unter Nr. 40; Whistler 2016, S. xxii, 162, Abb. 12.

Die Zeichnung gehörte ursprünglich zum Besitz Crozats<sup>1</sup> und wurde von Pierre-Jean Mariette übernommen und nach dessen Tod sehr wahrscheinlich unter den Tizian-Losen versteigert. Diese traditionelle Zuweisung lehnten Tietze und Tietze-Conrat (1944) erstmals ab und vermuteten Domenico Campagnola als Ausführenden um 1517-1520 – ohne jedoch vollständig davon überzeugt zu sein.<sup>2</sup> Nach rund vier Jahrzehnten nahm die Forschung wieder Notiz vom dem Blatt aus der Sammlung Lugt, das Rearick und Oberhuber im Tizian-Jahr 1976 nicht berücksichtigt hatten. Nachfolgend gab es Konsens bezüglich der Autorschaft, wobei Saccomani (1982) eine Datierung um 1516 vorschlug, die seitdem im Wesentlichen übernommen wurde (Kat. Slg. Paris 1983; Kat. Ausst. Paris 1993; Kat. Ausst. Venedig 1999; Kat. Ausst. Bordeaux 2005; Whistler 2016).<sup>3</sup>

Dargestellt ist eine Landschaft mit Felsen vor einem waldähnlichen Baumschlag und einem schmalen Ausblick auf ein entferntes Dorf am rechten Rand. Erst wenn man die Szenerie länger studiert, sind hinter dem mittelgroßen Felsen ungefähr vier Staffagefiguren auszumachen, die als Hirten oder Bauern im schattigen Unterholz sitzen und dadurch der rein landschaftlichen Kulisse eine versteckte pastorale Note verleihen.

Die gesamte Komposition erinnert in der Kombination von Felsen, Baumstrünken und nahem Baumdickicht an die ähnlich große Uffizien-Zeichnung mit einem Waldrand (Inv. Nr. 1407 E, Kat. Nr. 4). Beide Werke sind einander durch die einfache Schichtung der Landschaftsgründe mittels natürlicher Repoussoirmotive verwandt. Im Lugt-Blatt wirken die vordersten Landschaftselemente kulissenhafter und werden allesamt von den eng stehenden jungen Bäumen hinterfangen. Dieses Motiv dominiert noch stärker die Fläche und verdeckt fast gänzlich den Blick ins Hinterland, wo das Dorf die menschliche Besiedelung nachweist.

Das Raumschema funktioniert demnach mit denselben kontrastierenden Tiefenzügen wie in der vorangegangenen Uffizien-Landschaft, suggeriert aber keine Überschau auf ein Bergpanorama. Stattdessen wird ein niedriges Wäldchen zum Hauptsubjekt einer natürlichen Bühne, die den Betrachter zu umgeben scheint. Noch nahsichtiger ist der leicht erhöhte Baumschlag in einer zweiten Darstellung aus den Uffizien (Inv. Nr. 1406 E, Kat. Nr. 47), wo der Typus vereinfacht und stärker für den Hintergrundausblick geöffnet wird.<sup>4</sup>

Von Seiten der Strichtechnik ist auch dieses Werk grundsätzlich penibel ausgeführt. Besonders in den abwechslungsreich beleuchteten Laubpartien und den felsigen Motiven, die oft von Erdfächen kaum zu unterscheiden sind, kommt Campagnolas früher Zeichenstil besonders typisch zum Ausdruck. In einigen Geländebereichen wird der weiß belassene Papierton stärker miteinbezogen, während nur in Konturnähe modellierende Schraffuren zum Einsatz kommen. Insgesamt lassen sich die Stilmerkmale von der bereits genannten Uffizien-Landschaft ableiten. Allerdings ist in der Ausführung auch eine leichte Veränderung zu beobachten, die vielleicht auf eine etwas fortgeschrittene künstlerische Praxis schließen lässt: das Helldunkel der Laubmassen wird an einigen Stellen atmosphärisch stärker vereinheitlicht, die Fels- und Geländeformen aufgelockerter schraffiert und gestrichelt, sowie manche Details weniger plastisch modelliert. Im Besonderen sei hier auf den rechten, von Grasbüscheln umgebenen Baumstumpf verwiesen, der als Repoussoirmotiv keine Plastizität aufweist, sondern zu einer dunklen kalligraphischen Silhouette verkümmert ist. Ebenso besitzen die dünnen, gleichsam biegsamen Stämme vereinfachte und routiniert geschwungene Schraffuren. Sie vermitteln ein röhrenartiges Äußeres und erscheinen weniger natürlich gewachsen. Dieses Gestaltungsphänomen ist für den jungen Campagnola charakteristisch und bleibt auch etwas später – beispielsweise in den Landschaften aus dem Louvre (Inv. Nr. 5530, Kat. Nr. 50) oder aus der Sammlung Dr. Robert Landolt (Inv. Nr. 61, Kat. Nr. 58) – gut erkennbar.

Bei dem Werk aus der Sammlung Lugt handelt es sich – wie schon bei dem eng verwandten Waldstück aus den Uffizien – um eine weitere, akkurat ausgeführte Zeichnung Campagnolas. Nachdem zwar die Komposition und der Detailreichtum älteren Vorbildern wie Giulio Campagnola oder Giovanni Bellini verbunden sind, das Strichbild aber gleichzeitig etwas an minutiöser Qualität verloren hat, dürfte das Blatt vermutlich um 1517 entstanden sein. Auch wenn die Zeichnung nicht signiert ist, dürfte sie als autonomes Kunstwerk für einen versierten Sammler gedacht gewesen sein. Sie gehört zu Campagnolas beeindruckendsten Beispielen in seiner sich anbahnenden Spezialisierung als Landschaftszeichner, bei dem die Naturschilderung noch mit der giorgionesken Malerei oder der Kunst Albrecht Dürers<sup>5</sup> verbunden ist; dabei wird das kontrollierte Strichbild bereits regelmäßiger und dekorativer aufgefasst als in Campagnolas „ersten“ Blättern um 1516. Die zeichnerische Sicherheit, mit der die Landschaftselemente in ihrer bildmäßigen Eigenständigkeit arrangiert werden, zeugt von einer verblüffend frühen Perfektion des Künstlers.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Dieser Besitzverweis blieb bisher unentdeckt, da die Ordnungszahl „35“ mit Feder in Braun in der rechten unteren Ecke bisher übersehen wurde. Sie entspricht eindeutig jener Handschrift, die unter Lugt 3612 verzeichnet ist. – Siehe den Eintrag von 2010 zu Pierre Crozat in der Lugt-Datenbank der Fondation Custodia:  
<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/11120/total/1>

<sup>2</sup> Walker listete das Blatt bereits unter Domenico Campagnola und merkte dazu die Uffizien-Landschaft Inv. Nr. 1406 E (Kat. Nr. 47) vergleichend an. In seinen ausführlichen Beobachtungen wird es jedoch nicht berücksichtigt. – Walker

1941, Anhang S. 13, Nr. 76. – Godefroy sah in der Pariser Darstellung eine Studie für den Hintergrund des Tizian-Holzchnitts „Büßender hl. Hieronymus in der Wildnis“. – Godefroy 1925, S. 50. – Godefroys Zuordnung lehnten nicht nur die Tietzes ab, sondern auch Frits Lugt selbst. – Tietze und Tietze-Conrat 1936, S. 178, Anm. 74. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 328-329, Nr. 1990.

<sup>3</sup> Im Sammlungskatalog sah Byam Shaw das Werk in stilistischer Nähe zu einer der signierten Landschaften Campagnolas (London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.836, **Kat. Nr. 21**) und einer damals nicht näher bekannten Darstellung aus der Sammlung Dr. Robert Landolt (**Kat. Nr. 58**). – „Such drawings are frequently attributed to Titian, but the signature on the British Museum drawing is conclusive: they are in fact by Campagnola at the moment of his career when he was closest to the master, much better and less mannered in style than the later, more conventional and common type of landscape.“ – Kat. Slg. Paris 1983, Bd. I, S. 238, unter Nr. 232. – Das Blatt aus der Sammlung Landolt wurde in den letzten Jahren erstmals ausführlicher besprochen und um 1517/1518 datiert: Kat. Ausst. Zürich 2013, S. 88-89, Nr. 36, m. Farbabb.

<sup>4</sup> Das Lugt-Waldstück (238 x 362 mm) teilt mit den drei zeichnerisch verwandten Landschaften aus den Uffizien Inv. Nr. 1404 E (224 x 368 mm, **Kat. Nr. 48**), 1406 E (225 x 353 mm, **Kat. Nr. 47**) und 1407 E (262 x 389 mm, **Kat. Nr. 4**) auch ähnliche Maße.

<sup>5</sup> Graphische Anregungen für die Gelände- und Felsdetails würden Dürers Kupferstiche „Büßender hl. Hieronymus in der Wildnis“ (um 1496, 320 x 224 mm) oder „Die Buße des hl. Chrysostomus“ (um 1496, 179 x 118 mm) bieten.

<sup>6</sup> Brouard steuerte für die Landschaft aus der Fondation Custodia die letzte größere Katalognummer bei und war der Ansicht, dass das Geburtsjahr Domenicos aufgrund der technischen Meisterschaft früher als 1500 angenommen werden muss. Auch die Stiche von 1517/18 traute er dem jungen Künstler nicht zu. – Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 100-101, 104, Nr. 36, m. Farbabb.

## 11

### Büßender hl. Hieronymus mit dem Löwen nahe einer Stadt

**Ehemals London, Christie's, 02.07.1991, Nr. 75.**

**Technik:** Feder in Braun und schwarze Kreide auf Papier.

**Maße:** 247 x 189 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Adolf Glüenstein (1849–um 1917), Hamburg (Lugt 123); Freiherr Max von Heyl zu Herrnsheim (1844-1925), Worms u. Darmstadt (Lugt 2879); Ian Woodner (1903-1990), New York; Verkauf durch dessen Erben bei Christie's London, 02.07.1991.

**Literatur:** Auktionskatalog Christie, Manson & Woods Ltd., *Old master drawings from the Woodner collection*, London, 02.07.1991, S. 23, Nr. 75, m. Abb. (S. 22); Kat. Ausst. Washington 1995, S. 188, Anm. 6.

Die Hieronymus-Darstellung gehörte ehemals zur Sammlung Ian Woodner, die nach dessen Tod 1991 in Teilen versteigert oder der National Gallery of Art in Washington geschenkt und verkauft wurde. Bisher erwähnte nur Saccomani das Blatt im Ausstellungskatalog zu den Meisterzeichnungen der Sammlung Woodner (1995) und datierte es in Campagnolas Frühwerk um 1517.<sup>1</sup> Ansonsten blieb die Zeichnung bisher im Campagnola-Kontext unbeachtet. Im Auktionskatalog wurde sie bereits unter seinem Namen geführt und ganzseitig abgebildet. Nach der Reproduktion zu urteilen, dürfte das Werk sehr gut erhalten sein und erlaubt daher präzise Stilvergleiche mit verwandten Zeichnungen und der gesicherten Druckgraphik der Jahre 1517 bis 1518:

Im Hochformat sieht man den hl. Hieronymus als Halbakt zuvorderst am Rande eines Waldstücks auf einem Baumstumpf sitzen. In seiner Bußübung beugt der Bärtige seinen Oberkörper etwas, während er im Profil das Kruzifix in seiner Linke betrachtet und sich den Stein mit der rechten Hand an seine Brust schlagen wird. Ebenfalls in sich versunken sitzt der Löwe als treuer Begleiter zu Füßen des Eremiten, der für sein asketisches Leben die Abgeschiedenheit sucht – fern der menschlichen Zivilisation, die rechts am Waldrand vorbei im Hintergrund zu sehen ist. Eine Stadt mit Mühle und einem großen Turm liegt dort als detailreiche Architekturkulisse am Fuße eines Berges und verbindet sich mit der Erzählung der Vordergrundszene.

Aufschlussreich ist zunächst der Heilige als großer und fast schon jugendlicher muskulöser Halbakt. Seine Figur wird ähnlich unmittelbar im Landschaftsvordergrund geschildert wie in dem querformatigen Pergamentblatt aus dem Frankfurter Stadel (Inv. Nr. 13567, Kat. Nr. 3), wo

die Figurenbildung noch etwas athletischer ausfiel. Analog zu den Aposteln aus der „Berufung der Söhne des Zebedäus“ (Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K IX 13)<sup>2</sup> besitzt der Eremit gelängte Körperproportionen mit einem vergleichsweise kleinen Haupt. Das Gesichtspröfil mit seinem spitzen langen Vollbart findet sich als beliebter Typus in Domenicos Kupferstichen „Hirte und alter Krieger“ (Abb. 27)<sup>3</sup> und „Der hl. Petrus heilt einen Krüppel“<sup>4</sup> von 1517 wieder.

In der wahrscheinlich früher entstandenen Frankfurter Version ist die Physiognomie dagegen noch subtiler differenziert und weniger typisiert. Beide Hieronymi lassen aber in der zeichnerischen Umsetzung erkennen, dass Campagnola die Rückenpartie anatomisch etwas unbeholfen modellierte. Die gebogene Wirbelsäule wird nämlich nicht in einer verkürzten Ansicht angedeutet, sondern verläuft fast parallel zur Rückenkontur. Diese Schwäche im Detail kennzeichnet öfters Domenicos frühe Figuren, deren eigentümliche Formen besonders gut in den Haarlemer Zeichnungen zu beobachten sind.<sup>5</sup> Den schlüssigsten Stilvergleich liefert schließlich Johannes der Täufer im Sacra Conversazione-Holzschnitt von 1517 (Abb. 34).<sup>6</sup> Für diese Heiligenfigur wird nicht nur das Sitzmotiv auf einem Baumstumpf sehr ähnlich wiederverwendet, sondern auch die gedruckten Binnenflächen des halbnackten Täufers sind engstens mit dem gezeichneten Körper des Hieronymus verwandt. Anhand dieser Details zeigt sich auch, wie komplett bereits die vorliegende Zeichnung als mögliche Druckgraphik wirkt und wie vergleichsweise wenig sich das Lineament im Holzschnitt verändert. Dabei ist zu vermuten, dass Domenico Campagnola einige seiner frühen Holzschnitte selbst geschnitten hat, dabei aber auch an die Grenzen der graphischen Ausdrucksmöglichkeit gestoßen ist. Denn sowohl das gezeichnete als auch das gedruckte Blatt sind gleichsam mit linearen Strukturen überladen und vermitteln teilweise eine unausgewogene Lichtverteilung.

Die stilistische Entsprechung zum Sacra Conversazione-Holzschnitt gilt auch für die Landschaftsdarstellung, besonders für die vorderste Naturkulisse: Das gezeichnete Geäst, das sich belaubt und dürr gegen den Himmel abhebt, fungiert als dekorative Raumschicht. Wie in der Druckgraphik verdeckt die nahsichtige Baumreihe die entfernten Geländeabschnitte zu einem großen Teil und suggeriert dadurch eine forcierte Raumstaffelung bis zum Dorf im Hintergrund. Doch in der Gesamtansicht entwickeln die Hell-Dunkel-Kontraste in der Zeichnung eine stimmigere Tiefenräumlichkeit und Atmosphäre als die unklare Lichtgebung des Holzschnitts.

Innerhalb Campagnolas erster Schaffensphase fungiert die vorliegende Zeichnung als wichtiges Bindeglied zwischen Figuren- und eigenständiger Landschaftskomposition. Denn auch bei dieser zweiten Fassung des asketischen Eremiten sind die Naturschilderung und die religiöse Szene kompositorisch ebenbürtig. Die Ikonographie ist zweifellos eine konventionelle Wahl, doch nimmt sie Campagnola erneut als willkommenen Anlass für eine voralpine Hintergrundszenerie, deren Charakter auf die nachfolgenden Exemplare der frühen reinen Landschaften verweist.

Vermutlich hat sich Domenico auch bei der vorliegenden Darstellung an den Bildlösungen der Druckgraphik von nördlich der Alpen orientiert. Die zeichnerische Sorgfalt, der Detailreichtum und die tiefenräumliche Lichtführung bis hin zur entfernten Stadtarchitektur spricht für den Einfluss durch Albrecht Dürer und seine Landschaftsauffassung wie beispielsweise in den hochformatigen Kupferstichen des „Hl. Eustachius“ oder des „Meerwunders“.<sup>7</sup> Besonders der 1516 entstandene Kupferstich von Lucas van Leyden mit dem „Büßenden hl. Hieronymus“ (Kat. Nr. 11a)<sup>8</sup> wäre ein geeignetes und unmittelbar vorausgehendes Vorbild für Domenico, der in der Manier eines Stechers zeichnet und darin noch seine Ausbildung bei Giulio erkennen lässt.

Die technisch sorgfältige Umsetzung und die dichte Linienführung lassen vermuten, dass Domenico Campagnola mit diesem Blatt einen weiteren Entwurf für einen Holzschnitt schuf. Aufgrund seiner Qualität könnte man es aber ebenso als autonome Zeichnung sehen, die aufgrund ihrer engen Verwandtschaft mit der Druckgraphik um 1517 zu datieren ist.

<sup>1</sup> Saccomani erwähnt das ehemalige Woodner-Blatt als möglichen Entwurf für einen Holzschnitt um 1517 – ebenso wie die „Berufung der Söhne des Zebedäus“ (Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K IX 13) oder „Die Flucht nach Ägypten“ (New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV 60). – Kat. Ausst. Washington 1995, S. 188, Anm. 6.

<sup>2</sup> Tuyll van Serooskerken 2000, S. 405, Nr. 423, m. Abb. – Zusammen mit anderen Blättern schloss sich Tuyll der Datierung Saccomanis um 1517 an. – Vgl. Saccomani 1978, S. 110, Anm. 9; 1982, S. 88, Anm. 57.

<sup>3</sup> Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 426-427, Nr. 155, m. Abb.

<sup>4</sup> Der seltene Kupferstich ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1354849&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1354849&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>5</sup> Neben der „Berufung der Söhne des Zebeäus“ ist das Figurenideal auch in der Darstellung mit „Madonna und Kind und den Heiligen Petrus, Paulus und Bernhard von Siena“ (Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K II 34, 259 x 152 mm) auffällig. – Tuyl van Serooskerken 2000, S. 404, Nr. 422, m. Abb. – Ein weiteres Beispiel wäre noch die ebenfalls hochformatige Darstellung mit „Abraham und Isaak“ auf dem Weg zur Opferung (London, Courtauld Gallery, Inv. Nr. D.1952.RW.4085, **Abb. 43**), die Saccomani publizierte. – Saccomani 1977, S. 72-75.

<sup>6</sup> Dreyer 1971, S. 57, Nr. 32, m. Abb. – Rosand-Muraro 1976, S. 132-133, Nr. 18, m. Abb.

<sup>7</sup> Zu den beiden Kupferstichen siehe: Kat. Ausst. Wien 2003, S. 244-245, Nr. 58, m. Abb. u. S. 276-277, Nr. 74, m. Abb.

<sup>8</sup> Kat. Slg. Zürich 2000, S. 114, Nr. 86, m. Abb.

## 12

### Landschaft mit Häusern auf einem Hügel

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 1324 E.

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, vereinzelt fleckig; Verso: Architektonische Skizzen mit schwarzer Kreide.

**Maße:** 279 x 213 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit schwarzem Stift (Handschrift 19. Jh.): „516“; auf dem Verso links oben mit schwarzem Stift (Handschrift 19. Jh.): „Ignoto“, darunter: „Dom Campagnola“ (gelöscht) und von der Hand P.N. Ferris „già Tiziano (gelöscht) / ora Campagnola / Domen.“

**Provenienz:** Fondo Mediceo Lorenese (?); R. Galleria degli Uffizi (Lugt 930).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Piccoli IV., Universale V., Nr. 21; Ferri 1890, S. 223, 1323, Kategorie I; Hadeln 1911, S. 451; Walker 1941, S. 141, Anm. 1, S. 142, 145, Abb. 14 u. Anhang S. 3, Nr. 15 u. S. 21, unter Nr. 127; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, Nr. 466; Klauner 1958, S. 139, Abb. 151; Rearick 1976, S. 88-89, Nr. 49; Saccomani 1982, S. 81, 85, Abb. 4, Anm. 10, 32; Kat. Slg. Florenz 1987, S. 549-550, Nr. 1324 E, m. Abb.; Rearick 2001, S. 54, 213, Anm. 70; Saccomani 2004, S. 206, unter Anm. 17; Diefenthaler 2006, S. 23, Abb. 10; Petrioli Tofani 2014, Bd. 1, S. 199, 1324 E.

Die hochformatige figurenlose Landschaft aus den Uffizien dürfte bereits von Pelli Bencivenni unter Campagnola inventarisiert worden sein (Petrioli Tofani 2014).<sup>1</sup> Ferri publizierte sie im Bestandskatalog von 1890 zusammen mit einem weiteren Blatt aus der Sammlung (Inv. Nr. 1323 E, Kat. Nr. 13) als Zeichnung von Domenico Campagnola. Später wurde sie auch von Hadeln (1911) und Walker (1941) als solche erwähnt und Tietze und Tietze-Conrat schlugen eine Datierung in die „early period“ vor – offenbar ohne Kenntnis des verwandten Uffizien-Blattes Inv. Nr. 1323 E. Rearick besprach die beiden Zeichnungen 1976 erstmals ausführlich und hielt sie für Kopien Domenicos nach seinem Vater Giulio, die nicht viel später als 1515 entstanden sein dürften. Auch in Rearicks neueren Studien (2001) werden die zwei Werke als „*copie più elaborate dei lavori di Giulio*“ bezeichnet.<sup>2</sup> Saccomani (1982, 2004) war von Domenicos Autorschaft überzeugt und datierte das Werk ebenfalls sehr früh um 1514/1515.<sup>3</sup>

Die Federzeichnung (279 x 213 mm) ist nur in der Höhe unwesentlich größer als die „Landschaft mit Dorf am Ufer eines Flusses“ (Uffizien, Inv. Nr. 1323 E, 266 x 213 mm), zeigt allerdings eine einfachere Komposition: Drei größere Bäume verstreben die Bildfläche vertikal und markieren als natürliche Elemente das vorderen Gelände. Fast im Zentrum des nahen Mittelgrunds zeigt sich eine monumentale „Fels- oder Erdknolle“, vor der etliche Steine verstreut liegen. Diese bizarre Terrainform suggeriert einerseits Tiefenräumlichkeit im Vordergrund, der rechts noch mit einem ähnlichen Motiv ausgeschmückt ist; andererseits leitet die „Knolle“ den Blick in den Hintergrund. Dort stehen einige Bauernhäuser als pittoreske Siedlung, die von den Bäumen als bildwürdiges Sujet gerahmt wird. Wie die Vegetation hebt sich der Weiler klar vom strukturlosen Himmel ab und lässt nicht auf einen möglichen fernen Horizont blicken.

Tiefenräumlich sind ab der „Knolle“ gewisse Unstimmigkeiten in den Übergängen spürbar; ebenso am rechten Rand des eigenwilligen Motivs, wo sich ein anderes helleres Bodenstück anlagert und offensichtlich in den Landschaftshintergrund führen soll. Die Schichtung des Geländes folgt sehr abrupt und vermittelt keine überzeugende Distanz zum Betrachter. In der

Gesamtansicht wirkt die Komposition daher etwas additiv und stärker an die Bildfläche gebunden als das andere Blatt aus den Uffizien (Inv. Nr. 1323 E). Neben dem schichtenhaften Aufbau liegt dies auch an der zeichnerischen Umsetzung der Darstellung, die in der Linienführung dicht und sorgfältig gehalten ist und mit etlichen Kreuzlagen einzelne Helldunkel-Kontraste vermittelt. Ebenso sind in den Landschaftselmenten auch geschwungene Parallellagen mit dekorativem Charakter auszumachen. Insgesamt wirkt die Vegetation wenig atmosphärisch und scheint eher aus einzelnen flachen Silhouetten zu bestehen, die hinterlegt wurden.

Das vorliegende Blatt ist wie die Uffizien-Zeichnung Inv. Nr. 1323 E stark von Giulios Formenvokabular und Zeichenstil beeinflusst und besitzt durchaus die Kennzeichen einer Kopie. Die Ausführung steht dennoch dem jungen Domenicos am nächsten und die etwas unausgewogene Komposition lässt vermuten, dass er im vorliegenden Fall ein Werk seines Adoptivvaters frei nachahmte. Das Werk gibt einen wichtigen Einblick in die unterschiedlichen stilistischen Facetten der beiden Künstler und zeigt bereits Kompositionsvorlieben Domenicos wie beispielweise das Verwenden von einfachen Bäumen als Repousoirmotive und eigenwilligen „Terrainknollen“. Die Landschaft ist aufgrund der engen Verwandtschaft mit den frühen Darstellungen aus Florenz (Inv. Nr. 1323 E) und Rotterdam (Inv. Nr. I 339, Kat. Nr. 35) wahrscheinlich nicht viel später als 1516 entstanden.

Wie eine kleinere querformatige Variante der vorliegenden Komposition wirkt ein anonymer Stich (125 x 170 mm, Abb. 164)<sup>4</sup>, bei dem man zwischen zwei Bäumen im Vordergrund auf ein Dorf blickt, das dicht gedrängt und etwas aufgetürmt den Hintergrund abschließt und sich mit den Laubkronen sehr ähnlich vom weiß belassenen Himmel abhebt.<sup>5</sup> Nachdem sich die motivische und zeichnerische Auffassung der Landschaftselemente eng mit Domenicos frühem Stil verbindet, könnte es sich um einen Stich aus seinen „Lehrjahren“ vor 1517 handeln.

---

<sup>1</sup> Nach den Angaben des neueren Inventars von 1987 wurden noch beide Zeichnungen Inv. Nr. 1323 E und 1324 E bei Pelli Bencivenni unter den „*Venti Paesi di varie qualità (...)*“ im *Volume dei Grandi III.* unter Tiziano Vecellio vermutet. Im kommentierten Inventar Bencivennis führte Petrioli Tofani die beiden Werke jedoch unter Domenico Campagnola im *Volume dei Piccoli IV.*

<sup>2</sup> In diesem Zusammenhang sah Rearick die Darstellung mit dem „Dorf am Ufer eines Sees“ aus einer Pariser Privatsammlung (**Kat. Nr. 34**) als Domenicos Erfindung und selbst den nicht bezeichneten Kupferstich mit der Dorfansicht zwischen zwei Bäumen (**Abb. 164**) gab er dem jungen Künstler, weil Domenico sich in diesen Werken nur geringfügig vom Vorbild seines Vaters löst:

„È evidente che aveva esordito eseguendo copie più elaborate dei lavori di Giulio (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, nn. 1323 E e 1324 E) e che un disegno giovanile di sua invenzione, come il „Villaggio sulla riva di un lago“ (Parigi, collezione privata), era sfociato nella primissima incisione che conosciamo di lui – „Villaggio con alberi in primo piano“ –, dove l'esempio del padre adottivo si allenta solo in minima parte.“ – Rearick 2001, S. 54, Anm. 70.

<sup>3</sup> Saccomani akzeptierte zwar Domenicos Autorschaft für die zwei Uffizien-Blätter – und anfänglich auch für die Landschaft in der Pariser Privatsammlung. Letztere und die Zeichnung aus Rotterdam (**Kat. Nr. 35**) schrieb sie jedoch seit jüngerer Zeit Giulio Campagnola zu. – Vgl. Saccomani 1982, S. 84-85, Anm. 30, 31, 32, Abb. 3, 4. – Kat. Ausst. Washington 1995, S. 150, unter Nr. 31, Anm. 3. – Saccomani 2004, S. 203-204, Anm. 9, 10. – Ergänzend dazu: Oberhuber 1976, S. 116, Nr. 59, m. Abb. – Oberhuber 1993, S. 496-497, Abb. 16. – Kat. Ausst. Maastricht–Brügge 2002, S. 84, Nr. II.12, m. Abb.

<sup>4</sup> Einen sehr guten Abzug der seltenen Druckgraphik besitzt das Museum Boijmans-van Beuningen in Rotterdam (Inv. Nr. D.N. 639/201). Weitere Exemplare haben sich in den Graphischen Sammlungen von Berlin, Boston, Frankfurt, London oder Paris erhalten.

<sup>5</sup> Der Kupferstich wurde bereits von Galichon (1864, S. 542-543, Nr. 14) und später von Hind sowohl im Entwurf als auch in der Ausführung Domenico Campagnola zugeschrieben. – Hind 1938-1948, Bd. V, S. 214, Nr. 14, Bd. VII, Tafel 796. – Die spätere Forschung schloss sich dem an: Kat. Ausst. London 1983, S. 324; Nr. P20, m. Abb. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 527, Nr. 134, m. Abb. (S. 137). – Kat. Ausst. Maastricht–Brügge 2002, S. 85, Nr. II.13, m. Abb.

## 13 Landschaft mit Dorf am Ufer eines Flusses

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 1323 E.

**Technik:** Feder in Braun und vereinzelt Spuren eines dunkleren Tintentons auf weißem Papier, größere Flecken (Tinte) im Bereich der Häusergruppe und im oberen und unteren Randbereich, Gebrauchsspuren.

**Maße:** 266 x 213 mm (vermutlich an beiden Seiten und am unteren Rand geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit schwarzem Stift (Handschrift 19. Jh.): „515“; auf dem Verso oben mit schwarzem Stift (Handschrift 19. Jh.): „Ignoto“, darunter: „Dom Campagnola“ (gelöscht) und von der Hand P.N. Ferris „già Tiziano (gelöscht) adesso / Domen. Campagnola“.

**Provenienz:** Fondo Mediceo Lorenese (?); R. Galleria degli Uffizi (Lugt 930).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Piccoli IV., Universale V., Nr. 19; Ferri 1890, S. 222, Nr. 1323, Kategorie I; Walker 1941, S. 141, Anm. 1, S. 142, Abb. 13 u. Anhang S. 3, Nr. 14 u. S. 21, unter Nr. 127; Rearick 1976, S. 87-88, Nr. 48, Abb. 51; Saccomani 1982, S. 81, 84-85, Anm. 10, 31; Kat. Slg. Florenz 1987, S. 549, Nr. 1323 E, m. Abb.; Rearick 2001, S. 54, 213, Anm. 70; Saccomani 2004, S. 206, unter Anm. 17; Diefenthaler 2006, S. 22, Abb. 9; Petrioli Tofani 2014, Bd. 1, S. 198, 1323 E.

Die zweite hochformatige Landschaftsdarstellung aus den Uffizien dürfte bereits von Pelli Bencivenni mit der Beschreibung „*Veduta di Campagnola Con / Casamenti: Bello Finito, Simile.*“ unter Campagnola inventarisiert worden sein (Petrioli Tofani 2014). Ferri publizierte sie im Bestandskatalog von 1890 – zusammen mit dem vorangegangenen Blatt aus der Sammlung (Inv. Nr. 1324 E, Kat. Nr. 12) – als Zeichnung von Domenico Campagnola. Obwohl das Blatt später von Walker (1941) angeführt wurde, findet es sich nicht im Verzeichnis von Tietze und Tietze-Conrat. Rearick (1976) besprach die beiden verwandten Uffizien-Zeichnungen erstmals ausführlich und sah in ihnen Kopien nach Giulio Campagnola, die vom jungen Domenico stammten und nicht viel später als 1515 entstanden. Saccomani (1982, 2004) schrieb die Landschaft Domenico ohne größere Zweifel zu und schloss sich der frühen Datierung vor 1516 an. Auch in Rearicks neueren Studien (2001) wurden die zwei Werke als „*copie più elaborate dei lavori di Giulio*“ bezeichnet.<sup>1</sup>

Das Blatt zeigt eine verstreute Dorfsiedlung, die teilweise auf einem großen bizarren Felsen (?) liegt, der von einem Fluss umspült wird. Die einzelnen Gebäude schmiegen sich in das abwechslungsreiche Gelände und bilden mit einem Turm eine architektonische Silhouette, die mit den Felsen, Büschen und Bäumen durchsetzt ist. Beim tiefenräumlichen Aufbau im Hochformat verblüfft es, dass kein natürliches Repousoirmotiv den Vordergrund markiert; lediglich mit einer sanften, spärlich bewachsenen Bodenwelle wird dem Betrachter das nahe Gelände angedeutet. Dahinter leiten die Strukturen der Flussbiegung harmonisch zum bizarr geformten Mittelgrund über, der die Komposition dominiert. Dieser folgt links dem Flusslauf und setzt sich rechts in einem muldenartigen Hang fort, wo die ersten Gebäude angesiedelt sind. Der Großteil der Dorfkulisse befindet sich etwas versteckt im Hintergrund; sie schließt die Landschaft ab und gibt keinen Ausblick in die Ferne frei. Insgesamt entsteht somit der Eindruck, dass Landschaft und Architektur eine bildwürdige pittoreske Sujet bilden.

Das Lineament ist von feinen und dicht gesetzten Strichlagen geprägt, die für die plastische Modellierung der Häuser parallel verkreuzt werden; mit verschiedenen langen und elastisch geschwungenen Federzügen werden hingegen die Felsformen differenziert, die jene membranartige Oberflächenerscheinung suggerieren, wie sie bereits sehr ähnlich in Giulios Landschaft aus den Uffizien (Inv. Nr. 463 P, Abb. 21) zu beobachten ist.<sup>2</sup> Der Zeichenstil besticht außerdem durch penible Binnenstrukturen für die „grüne“ Vegetation und bestimmte Geländepartien. Letztere werden noch zusätzlich mit subtilen Punktierungen differenziert. Durch die sorgfältige Verteilung von Licht und Schatten entsteht schließlich eine ruhige Landschaftsstimmung von gleichsam kühl-kristalliner Qualität ohne jegliche Himmelsatmosphäre.

Insgesamt sind die zeichnerischen Mittel und das Formenvokabular noch etwas enger mit Giulio Campagnolas Stil verwandt als im zuvor besprochenen Uffizien-Blatt (Inv. Nr. 1324 E). Besonders einige Geländedetails und das grundsätzliche Arrangieren der menschenleeren

Landschaftsidylle erinnern – unabhängig vom Format – an Giulios oben erwähnte Zeichnung. Ein Vergleich mit diesem Werk offenbart, dass in der vorliegenden Darstellung eine gewisse Unsicherheit bei der Integration und Verbindung von Motiven zu spüren ist. Gleichzeitig suggeriert das Liniensystem weniger atmosphärische Werte, dafür aber mehr Dekorativität als Giulios delikate Auffassung. Zeichnerisch lässt sich die hochformatige Komposition mit der „Bergigen Landschaft mit Dörfern an einem See“ (Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, Inv. Nr. I 339, Kat. Nr. 35) und dem „Dorf am Ufer eines Sees“ (Paris, Privatsammlung, Kat. Nr. 34) verbinden, die sehr ähnlich ausgeführt und ebenfalls unmittelbar an Giulios Auffassung orientiert sind.<sup>3</sup>

Aufgrund der angeführten Merkmale stammt die Uffizien-Zeichnung höchstwahrscheinlich von Domenico Campagnola und ist als bemerkenswertes Jugendwerk um 1515/1516 zu datieren. Insgesamt wirkt die giorgioneske Landschaftsschilderung wie die Kopie einer Bildlösung Giulio Campagnolas. Demnach wäre es denkbar, dass Domenico in seinen Anfängen mit diesem Blatt sein künstlerisches Repertoire ausbildete und erweiterte. Dabei sind jedoch gestalterische Ungereimtheiten im Zusammenführen der Landschaftselemente zu beobachten wie beispielsweise beim Flusslauf, der etwas unnatürlich im Fels verschwindet.<sup>4</sup> – Ob die mögliche Kopiervorlage von Giulio, die Rearick zwischen 1510 und 1515 vermutete<sup>5</sup>, eine ebenso große Darstellung war, bleibt zweifelhaft; denn seine heute erhaltenen Werke sind überwiegend von kleinerem Format. Innerhalb der Gruppe von Domenicos reinen Landschaftszeichnungen zählen die beiden Uffizien-Blätter Inv. Nr. 1323 E und 1324 E jedenfalls zu den frühesten erhaltenen Kompositionen. Auf das ungewöhnliche Hochformat griff Domenico nachfolgend nur vereinzelt zurück. Bei seinen Zeitgenossen war es ab dem späten fünften Jahrzehnt vor allem Girolamo Muziano, der sich zu einem großen Teil auf hochformatige Landschaftsdarstellungen spezialisierte.

<sup>1</sup> Zu Rearicks Ausführungen siehe die Anmerkung in der Besprechung des Uffizien-Blattes Inv. Nr. 1324 E (**Kat. Nr. 12**).

<sup>2</sup> Nachdem Ferri die Zeichnung noch für ein Werk Marco Basaitis hielt, schrieb sie Paul Kristeller (1907, S. 14, Tafel XXVI) erstmals Giulio Campagnola zu und verband sie mit der Vorzeichnung (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4648, **Abb. 18**) für Giulios unvollendeten Kupferstich – den Domenico mit einer Gruppe musizierender Hirten fertigstellte. Kristellers Bestimmung überzeugte seitdem die Forschung. Oberhuber gab die feine Landschaft zunächst auch Giulio, unternahm jedoch rund zwei Jahrzehnte später den ehrgeizigen Versuch, das zeichnerische Œuvre Giorgiones mit diesem und anderen Blättern erheblich zu erweitern. – Oberhuber 1976, S. 54, Nr. 4. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 453, Nr. 90, m. Farbabb. (S. 103) und Oberhuber 1993, S. 485, 488, 490, 494, Abb. 5. – In der jüngsten Ausstellung datierte man die Uffizien-Zeichnung (Inv. Nr. 463 P) um 1510. Siehe dazu: Kat. Ausst. Oxford 2015, S. 74, Nr. 8, m. Farbabb.

<sup>3</sup> Saccomani akzeptierte zwar die Autorschaft Domenicos für die zwei Uffizien-Blätter Inv. Nr. 1323 E und 1324 E – und anfänglich auch für die Landschaft in der Pariser Privatsammlung. Letztere und die Zeichnung aus Rotterdam (Inv. Nr. I 339) schrieb sie jedoch seit jüngerer Zeit Giulio Campagnola zu. Siehe dazu die Anmerkung in der Katalognummer für das Uffizien-Blatt Inv. Nr. 1324 E.

<sup>4</sup> Rearick kommentierte das vorliegende Blatt – zusammen mit dem anderen Hochformat – wie folgt: „*Assieme al disegno analogo qui esposto al n. 49, esso denota tutte le caratteristiche di una copia, sia nell'uso cauto ed elaborato della penna, sia nella mancanza di sicurezza formale sintomatica di un disegnatore il quale, nella riproduzione ad esempio degli edifici, sta seguendo più le caratteristiche superficiali che non una esatta comprensione del loro naturale ordine interno. Il foglio è, nonostante ciò, interessante e importante, poiché si colloca direttamente sulla linea di divisione tra Giulio e Domenico Campagnola.*“ – Rearick 1976, S. 88, Nr. 48.

<sup>5</sup> Rearick 1976, S. 88, Nr. 48.

## 14

### Bergige Landschaft mit befestigter Stadt vor Sonnenaufgang

Privatsammlung, U.S.A.

**Technik:** Feder in Braun und Spuren von schwarzer Kreide auf ehemals weißem Papier, vereinzelt fleckig, Spuren einer alten Einfassungslinie, schwarze Einfassungslinien auf der Montierung.

**Maße:** 353 x 233 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso der Montierung ungefähr mittig mit Feder in Braun (Handschrift 18. Jh.): „*Domenico Campagnola*“ und unten in einer anderen Handschrift „*ex-coll. Henrici Hamal Leod*“.

**Provenienz:** Henry Hamal (2. H. 18. Jh.), Liège (Lugt 1231); Privatsammlung; Sotheby's London, 13.03.1975, Nr. 246; Antichita' Pietro Scarpa di Pietro Scarpa e C. Snc, Venedig, 1975; Privatsammlung, Europa; Phillips, London, 07.07.1993, Nr. 125; Privatsammlung, London; Christie's, New York, 22.01.2004, Nr. 9; Thomas Williams Fine Art. Ltd., London, 2004.

**Literatur:** Auktionskatalog Sotheby' London, *Old master and continental watercolours and drawings*, 13.03.1975, Nr. 246; Verkaufskatalog Pietro Scarpa, *Disegni e quadri antichi*, Venedig, Herbst 1975, s.p., Nr. 11, m. Abb.; Saccomani 1982, S. 85, Anm. 34; Auktionskatalog Phillips London, *Old Master Drawings*, 07.07.1993, S. 49, Nr. 125, m. Abb.; Auktionskatalog Christie's New York, *Old Master and 19th Century Drawings*, 22.01.2004, S. 16, Nr. 9, m. Farbabb.; Saccomani 2004, S. 204 u. Anm. 11, Abb. 2; Kat. Ausst. New York 2007, S. 10-11, Nr. 3, m. Farbabb.; Brouard 2010, S. 115-116, Anm. 375, Abb. 63.

Vermutlich wurde die Zeichnung bereits früh Campagnola zugeordnet – wie man aus der rückseitigen Bezeichnung schließen kann. Unter seinem Namen tauchte sie erst 1975 im Auktionshandel auf und gelangte nach weiteren Verkäufen in eine amerikanische Privatsammlung, die man vor wenigen Jahren ausstellte.<sup>1</sup> Zuvor fand die Zeichnung nur bei Saccomani (1982, 2004) Erwähnung, die sie erstmals im Kontext der Campagnola-Landschaften besprach und eine sehr frühe Datierung um 1514-1515 vorschlug.

Das hochformatige Blatt wird in seiner Größe genützt, um eine kleine Stadt in leichter Untersicht auf einem Hügel zu zeigen, der sich am Fuße eines Gebirges befindet. Hierfür wird der Vordergrund verhältnismäßig flach gehalten und nur wenig strukturiert. Zügige parallele Federstriche deuten ein helles Geländestück an, das mit Gras und wenigen Pflanzen bedeckt ist. Ungleich steiler und bizarrer verhält sich dazu der zweite Landschaftsgrund: dort ist ein felsiges Terrain zu sehen – leicht bewaldet und von einem Bach durchdrungen – und erhebt sich zu der turmbekrönten Stadt, die etwas tiefer im Bildraum dargestellt ist. Zusammen bilden diese Motive das zentrale Bildsujet, das von einem Sonnenaufgang über dem fernen Gebirgskamm hinterfangen wird. Dabei sollen die Sonnenstrahlen den Prospekt in ein gewisses Gegenlicht tauchen, wenngleich die Lichtführung nicht konsequent berücksichtigt wird. Der Himmel ist mit ruhigen Wolkenformen atmosphärisch strukturiert, um die Tiefenwirkung der außergewöhnlichen Komposition abzurunden.

Entsprechend der überwiegend peniblen Ausführung besitzen die größtenteils abgeschattierten Häuser eine dichte Binnenzeichnung; ihre Struktur aus feinen Kreuzlagen entwickelt nur wenige Lichthöhungen und suggeriert ein ähnlich kristallines Äußeres wie in anderen frühen Zeichnungen Domenicos.<sup>2</sup> Die kontrastierenden hellen Landschaftspartien finden sich vor allem in den wenigen kleinteiligen Laubkronen der Bäume und besonders im Felsgelände des steilen Mittelgrunds. Die Felsen erscheinen erneut wie mit einer Art Membran überzogen, die entweder Falten wirft oder glatt ausgespannt ist.<sup>3</sup> Dafür werden dichte dunkle Kreuzlagen und eher summarische Striche in engen geschwungenen Folgen neben die hell belassenen Partien gesetzt. Diesem phantastisch gewachsenen Naturgebilde entspringt ein Gewässer, das den Hang hinabströmt. Doch es bleibt unklar wohin, da der Bach im Vordergrund nicht wieder auftaucht. Dieses Landschaftselement wird also dekorativ geschildert und entspricht nur bedingt einer natürlichen Erscheinung. Zeichnerisch ist ein solches Phänomen nicht mehr so stark mit Giulios Auffassung verbunden. Dafür ergeben sich stilistische Parallelen zu einer der frühen hochformatigen Landschaften aus den Uffizien (Inv. Nr. 1323 E, Kat. Nr. 13) und zur „Häusergruppe an einem Berghang“ aus der Sammlung Dr. Robert Landolt (Kat. Nr. 58).

In Domenicos zeichnerischer Entwicklung ist das vorliegende Blatt ungefähr gleichzeitig mit den frühen Landschaftszeichnungen aus den Uffizien und der Sammlung Lugt zu verorten, die eng verwandte Fels- und Geländemodellierungen besitzen und in ähnlichen Größen entworfen wurden. Dabei gehört die Darstellung zu den größten Hochformaten<sup>4</sup> in Campagnolas Frühwerk und darf in ihrer vollständigen Ausführung als eine der frühesten eigenständigen Landschaftszeichnungen angesehen werden, die für ein interessiertes Sammlerpublikum gedacht waren und das druckgraphische Sortiment Campagnolas als exklusive Unikate ergänzten.

Die Stilmerkmale vermitteln noch eine gewisse Abhängigkeit von Giulios Formen- und Liniensprache, erscheinen aber in ihrer Gesamtwirkung spürbar dekorativer. Von Seiten der Motivik besitzt das Werk keine eindeutig giorgionesken Qualitäten; vielmehr wird das

Phantastische und Bizarre der Felsformationen sowie das dekorative Motiv der strahlenden Sonne stärker betont. Diese Art der Darstellung ist möglicherweise auf Domenico Campagnola selbst zurückzuführen, der hier bereits eigene Bildlösungen entwickelt, deren Entstehung um 1516/1517 denkbar ist.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt William O'Reilly für das zur Verfügung gestellte Fotomaterial und den abgedruckten Beitrag im Christie's Auktionskatalog vom 22.01.2004. Ebenfalls sei Kathleen Stuart für die Zusammenarbeit gedankt während ihrer Ausarbeitung der Katalognummer zum Blatt für die Ausstellung „*Private treasures: four centuries of European master drawings*“ (2007) in der Pierpont Morgan Library von New York und in der National Gallery of Art von Washington D.C.

<sup>2</sup> Vgl. die Zeichnungen: London, Christie's, 02.07.1991, Nr. 75 (**Kat. Nr. 11**); Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1324 E (**Kat. Nr. 12**); Paris, Privatsammlung (**Kat. Nr. 34**); Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, Inv. Nr. I 339 (**Kat. Nr. 35**); London, Sotheby's, 28.06.1979, Nr. 99 (**Kat. Nr. 38**); Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. PD.118-1961 (**Kat. Nr. 49**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5531 (**Kat. Nr. 60**).

<sup>3</sup> Saccomani verglich das hochformatige Blatt mit den ebenfalls vertikal komponierten Uffizien-Zeichnungen Inv. Nr. 1323 E und 1324 E (**Kat. Nr. 13, 12**) und sah das Strichsystem und die Terrinauffassung bereits ähnlich. Sie bezeichnete die minuziöse Auffassung insgesamt als: „(...) modo di „vedere“ il paesaggio alquanto cerebrale.“ – Saccomani 1982, S. 85.

<sup>4</sup> Weitere frühe hochformatigen Landschaften (ohne Figuren) finden sich in: Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 4 (**Kat. Nr. 5**) und Inv. Nr. K VI 123 (**Kat. Nr. 42**); Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1323 E (**Kat. Nr. 13**), Inv. Nr. 1324 E (**Kat. Nr. 12**) und Inv. Nr. 475 P (**Kat. Nr. 40**) sowie ehemals im Auktionshandel: London, Sotheby's, 15.06.1983, Nr. 24 (**Kat. Nr. 41**).

## 15

### Berge Landschaft mit Häusern, Bäumen und einem Felsen

New York, The Metropolitan Museum of Art, The Robert Lehmann Collection, Inv. Nr. 1975.1.290.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, vereinzelt fleckig, restaurierte Rissspur am unteren Rand, mehrere Einfassungslinien und -bordüren auf dem Karton der alten Montierung (John Skippe?).

**Maße:** 175 x 147 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf der Montierung in Graphit mit der alten Zuschreibung (an Domenico Campagnola) nicht mehr lesbar.

**Provenienz:** John Skippe (1741-1812), the Upper Hall, Ledbury, England; dessen Schwester, Penelope Skippe, ab 1774 verheiratet mit James Martin, Overbury Court, Worcestershire; Sohn von James Martin, Old Colwall, Malvern; durch seine Mutter an Edward Holland; dessen Schwester, A.C. Rayner-Wood; dessen Neffe, Edward Holland-Martin; Christie's, Manson & Woods Ltd., London, 20.11.1958, Nr. 47, Tafel 7; in dieser Auktion erworben von Robert Lehmann (1892-1969), New York; nach dessen Tod dem Metropolitan Museum of Art vermacht.

**Literatur:** Skippe ca. 1800-1812, Bd. II, Nr. 44; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 129, Nr. 499; Kat. Ausst. London 1953, S. 27, Nr. 84; Aukt. Kat. Christie's 1958, S. 38, Nr. 47, Tafel 7; Kat. Ausst. New York 1979, Nr. 22, m. Abb.; Szabo 1983, S. 41, Abb. 52; Rearick 1976, S. 90, unter Nr. 50; Kat. Ausst. Evanston 1988, S. 60, 61, Nr. 6, m. Abb.; Tempesti 1991, S. 93-95, Nr. 29, m. Abb.; Brouard 2010, S. 115, Anm. 374.

Die Zeichnung stammt ursprünglich aus der Sammlung des englischen Künstlers John Skippe, befand sich lange Zeit im Besitz von dessen Nachfahren (Skippe, Holland-Martin, Rayner-Wood) und wurde schließlich 1958 bei Christie's versteigert. Das Blatt, das bereits Skippe unter Campagnola inventarisierte, wurde von Robert Lehmann erworben und gelangte nach dessen Tod ins Metropolitan Museum of Art.<sup>1</sup> Bereits Tietze und Tietze-Conrat (1944)<sup>2</sup> ordneten es als „Fragment“ der „*early period*“ zu und Rearick (1976) ging von einer Entstehung um 1515 aus. Tempesti (1991) griff später Rearicks Überlegungen nicht auf und tendierte zu einer Datierung zwischen 1518 und 1520.

Ursprünglich war das Werk wohl eine eher querformatige Landschaftszeichnung, die später beschnitten wurde; das lassen die leicht fragmentierten Bäume vorne rechts vermuten. Die Komposition wird durch ein knollenartiges Felsmotiv im mit Steinchen bedeckten Vordergrund dominiert, von dem aus der Landschaftsraum in wenigen Abschnitten aufgebaut ist. Der Blick wird dabei zu einem Weiler im zentralen Hintergrund geführt, der von schroffen Bergkämmen unter ruhigem Himmel hinterlegt wird.

Das eigenwillige Knollenmotiv – als Ersatz für eine Vordergrundfigur – steht bei Domenico in einer Entwicklungslinie mit der signierten Landschaft mit Reiterschar (Kat. Nr. 6) oder seinen Zeichnungen nach Giulio (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1324 E (Kat. Nr. 12); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 59, Kat. Nr. 59). In der „Stigmatisation des hl. Franziskus“ (Weimar, Graphische Sammlungen, Inv. Nr. KK 9177, Kat. Nr. 23) ist es als Domenicos bevorzugtes Bildelement bereits etabliert: Denn für sein einfaches Kompositionsschema dient es stets als nahsichtiger Bezugspunkt in der Abfolge weniger Landschaftsgründe, in denen die gestaffelten Geländewellen einen kontinuierlichen Bildraum überspielen und damit die Tiefenwirkung steigern.<sup>3</sup>

Betrachtet man den Zeichenduktus, so zeigen sich relative freie parallele Strichlagen in den hellen Himmels- und Geländepartien, die mit den dunkel schraffierten Häusern, dem Baumpaar und dem sorgfältig differenzierten Vordergrund reizvoll kontrastieren. Das etwas phantastische Knollenmotiv wirkt dabei wie ein willkommener Vorwand für zeichnerische Verspieltheit mit dekorativen Parallel- und Kreuzlagen, die sich in ihrer meist regelmäßigen Struktur nur in wenigen Stellen zu dunklen, gleichsam lavierten Valeurs verdichten. Sehr ähnlich verhält es sich auch in der eng verwandten Landschaft mit einer Dorfansicht aus den Uffizien (Inv. Nr. 476 P, Kat. Nr. 16), wo der Vordergrundhügel mit einem ebenso dichten Liniengeflecht überzogen wird. Die übrigen Geländestrukturen des vorliegenden Werks erinnern dagegen an die Hintergrundkulisse für die schwer zu deutende Figurenszene aus der Pariser Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Inv. Nr. E.B.A. n. 59, Kat. Nr. 17).

Insgesamt zeigt sich also teilweise noch das penible dekorative Gestalten, wie es für Domenicos Zeichnungen und Druckgraphiken um 1517 charakteristisch war; doch gleichzeitig lässt seine Federtechnik in manchen Partien eine gewisse Freiheit und Dynamik erahnen, die möglicherweise den wachsenden Einfluss Tizians ankündigt.

<sup>1</sup> Zur Sammlung und Montierung von John Skippe, dessen künstlerischer Geschmack der venezianischen Zeichnung galt: Einführung von A.E. Popham im Christie's Auktionskatalog von 1958 (S. 3-5) sowie Cohn 1997, S. 27-28, Nr. I.3.7., Anm. 66. Cohn zitiert Pophams harschen Kommentar zu Skippes eigenem Inventar in der Einführung des Katalogs: „His ambitious attempt to prepare a sort of illustrated history of art in the two volumes of *Disegni...* is almost grotesque in its naiveté.“ – Außerdem zur Biographie und Sammlung Skippes: Fleming-Williams 1965 – Borean 2014 – Siehe ergänzend das *Verzeichnis von Campagnolas Landschaften in historischen Sammlungen*.

<sup>2</sup> Tietze und Tietze-Conrat vermuteten zwar zu Recht, dass es sich um ein beschnittenes Blatt („fragment?“) handelt, dürften aber keine korrekte Kenntnis der Maße gehabt haben. Ihre Angaben sind: „147 x 117 mm“ anstatt 175 x 147 mm.

<sup>3</sup> Das motivische Vorbild für die markante Terrainerhebung, die teilweise knollenartige Form annimmt, könnte von Landschaften Giulios stammen, von denen sich beispielsweise eine in den Uffizien (Inv. Nr. 463 P, **Abb. 21**) erhalten hat.

## 16

### Kleines Dorf zwischen Bäumen in einer Hügellandschaft

**Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 476 P.**

**Technik:** Feder in Braun und Schwarzbraun auf leicht vergilbtem Papier, Fleck rechts unten, teilweise knittrig, sonst guter Erhaltungszustand.

**Maße:** 234 x 217 mm (zumindest rechte Seite beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit blauem Stift: „476“; auf dem Verso mit Feder (Handschrift 16. Jh.?) bezeichnet: „di mano di marco Vivarino“.

**Provenienz:** Fondo Mediceo-Lorenese (?); R. Galleria degli Uffizi (Lugt 930).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Grandi III., Universale III., unter Nr. 48-67(?); Ferri 1890, S. 257, unter Nr. 469-481, Kategorie V.; Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 318 (m. Abb.); Walker 1941, S. 142, Anm. 1, S. 147, Abb. 15 u. Anhang S. 3, Nr. 16; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, Nr. 462; Rearick 1976, S. 89-90, 91, 92, 96, Nr. 50, Abb. 52; Saccomani 1978, S. 107, Anm. 9; Saccomani 1982, S. 81, Anm. 10; Tempesti 1991, S. 95, Anm. 4, Abb. 29.1; Petrioli Tofani 2014, Bd. 2, S. 784, 476 P (?).

Es lässt sich nicht zweifelsfrei bestimmen, ob bereits Pelli Bencivenni das vorliegende Blatt unter einer Sammelposition von „*Venti paesi di varie qualità (...)*“ inventarisierte, die man Tizian zuschrieb. Zumindest Ferri (1890) führte sie unter gleichem Künstler ebenfalls in einer Gruppe von „*tredici paesaggi diversi*“. Tietze und Tietze-Conrat (1939) publizierten die Zeichnung erstmals und ordneten sie Campagnolas „*early period*“ zu, dem sich die spätere Forschung anschloss.<sup>1</sup> Die Datierungsvorschläge reichten jedoch von „*in prossimità del 1515*“ (Rearick 1976) über 1517 (Saccomani 1978) bis 1518/1520 (Tempesti 1991).

In nahezu quadratischem Format sieht man ein kleines Dorf, das versteckt zwischen Laubbäumen in einer Hügellandschaft liegt. Ihre Geländewellen dominieren mehrfach geschichtet die Komposition und lassen Vorder- und Mittelgrund miteinander verschmelzen. Am höher gelegten Horizont heben sich die Häuser mit den Bäumen vom weiß belassenen Himmel markant ab und vermittelt eine natürlich gewachsene, kleinteilige Kulisse. Die gesamte menschenleere Ansicht wirkt daher unspektakulär und gewinnt vor allem aus den ineinandergreifenden Hügelfolgen seine reizvolle zeichnerische Optik:

Meist geschwungene Parallelschraffuren kennzeichnen die Gelände-Binnenflächen, wobei besonders das vorderste Terrain durch dynamische Kreuzlagen betont wird, die sich zu einer schattigen knollenartigen Erhebung verdichten. Zudem tragen kleinteilige Strich- oder Punktreihen in den hellen Bodenwellen subtil zur Tiefenwirkung bei und verstreute Steinchen dekorieren die Landschaftsoberfläche im Mittelgrund. Dies entspricht den zeichnerischen Vorlieben Campagnolas wie sie bereits in der Hieronymus-Darstellung aus dem Frankfurter Stadel (Inv. Nr. 13567, Kat. Nr. 3) auffielen und im Vordergrund der signierten Reiter-Landschaft (London, British Museum, Inv. Nr. 1848,1125.10, Kat. Nr. 6) zu beobachten waren. Das Detail der verkreuzt-verschlungenen Strichlagen, deren Struktur die Zeichenfläche im nahen Gelände geradezu überfrachtet, ist auch für Campagnolas Stil nach 1516 typisch. Eng verwandt ist die Federführung in der Dorfdarstellung aus der Robert Lehmann Collection (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1975.1.290, Kat. Nr. 15)<sup>2</sup> und in der Landschaft der Figurenszene aus der Pariser Ecole (Inv. Nr. E.B.A. n. 59, Kat. Nr. 17), die beide um 1517 entstanden. Ungewöhnlich ist jedoch in der Uffizien-Zeichnung der Einsatz von zwei Tintenfarben, einer braunen und einer schwarzbraunen. Mit letzterer wurden besonders die dunklen Geländeflächen energisch modelliert. Eine Erklärung dafür wäre vielleicht, dass der Künstler im vorliegenden Werk zeichnerisch experimentierte und sich dabei selbst korrigierte.<sup>3</sup> Das Endresultat vermittelt eine zügige Ausführung, bei der das penibel verdichtete Lineament weiterhin dominiert und nur ein geringer Bereich von hell belassener Papierfläche als Licht- und Strukturwert zur Wirkung kommt; gleichzeitig zeigen sich in einigen Partien auch ungewöhnlich kraftvolle und freie Schraffuren.

Das Blatt gehört zum Typus der giorgionesken Dorfdarstellungen in einer Hügellandschaft, die Domenico bis ins frühe dritte Jahrzehnt als Hintergrundszenerie oder selbständiges Sujets entwirft.<sup>4</sup> Aufgrund dieser Beobachtungen darf die Zeichnung als eigenhändige Arbeit gelten und ist wahrscheinlich vor 1518 entstanden.

<sup>1</sup> Walker war der Ansicht, dass die Darstellung aus den Uffizien zeichnerisch beinahe identisch mit der signierten Reiter-Landschaft ist, deren Entstehung er nach 1517 vermutet. – Walker 1941, S. 142.

<sup>2</sup> Rearick (1976) verglich die Ausarbeitung des Vordergrunds mit dem beschnittenen Blatt aus der Robert Lehmann Collection (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1975.1.290, **Kat. Nr. 15**) oder auch mit dem Felsdetail in einer Landschaft aus Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 434) sowie die Laubpartien mit einem Werk aus Besançon (Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. Nr. D. 3148) (?) – vermutlich Inv. Nr. D 3149 gemeint! – bei der es sich allerdings um eine Rötzelzeichnung handelt, in der das schlecht erhaltene Original im Louvre (Inv. Nr. 5538, **Kat. Nr. 75**) gleichzeitig kopiert wurde. Außerdem sah Rearick eine Verwandtschaft mit einem Blatt aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 747 (748), **Kat. Nr. X-28**), das im vorliegenden Katalog Domenico Campagnola abgeschrieben wird. – Rearick 1976, S. 90. – Tempesti 1991, S. 93-95, Nr. 29, m. Abb.

<sup>3</sup> Rearick dachte bei den zwei verschiedenen Tinten zunächst an zwei verschiedene Hände bei der Ausführung, vermutete jedoch dann abschließend, dass sich hier Domenico am Beispiel Tizians orientiert, der eine ihm zugeschriebene Zeichnung (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 937 P) technisch ähnlich ausgearbeitet aber ungleich subtiler verfeinert hat. – Rearick 1976, S. 41, Nr. 18 u. S. 90.

<sup>4</sup> Varianten des Typus wären: Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. E.B.A. n. 59 (**Kat. Nr. 17**); London, British Museum, Inv. Cracherode Ff,1.65 (**Kat. Nr. 19**); Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-T-1958-132

(**Kat. Nr. 18**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 434 (**Kat. Nr. 25**); London, Sotheby's, 01.07.1971, Nr. 8 (**Kat. Nr. 28**).

## 17

### David und Bathseba (?) vor einer Landschaft (recto) - Studien zur Enthauptung der hl. Katherina (verso)

Paris, Bibliothèque de L'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. E.B.A. n. 59.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, hellbräunliche Flecken auf den gesamten Blatt, vereinzelte Einrisse an den Rändern, Gebrauchsspuren, Beschädigung des Papiers am linken und oberen Rand, teilweise Feuchtigkeitsschäden (?), aufgezogen (?).

**Maße:** 227 x 198 mm (zumindest oberer Rand beschnitten).

**Provenienz:** Sir Thomas Lawrence (1769-1830), London (Lugt 2445); William Esdaile (1758-1837), London (Lugt 2617); Reverend Dr. Henry Wellesley (1791-1866), Oxford (Lugt 1384); Verkauf London 25.06.1866, Nr. 2372; Alfred Armand (1805-1888), dessen Neffe Prosper Valton (gest. 1907) (Slg. Armand-Valton); dessen Frau, Mme. Valton; Schenkung an die École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Lugt 829) im Jahr 1908.

**Literatur:** Lavallée 1917, S. 274, m. Abb. (S. 273); Hourticq 1919, S. 90, Nr. 2; Fröhlich-Bum 1928, S. 198, Nr. 34-35, Abb. 265-266 (S. 196); Fröhlich-Bum 1929, S. 76, Tafel K; Lavallée – Huteau 1935, S. 11, Nr. 41, m. Abb. (S. 9); Suida 1935-1936, S. 287; Tietze und Tietze-Conrat 1936, S. 158-159; Tietze und Tietze-Conrat 1937, S. 80; Fröhlich-Bum 1938, S. 446; Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 319-321; Walker 1941, S. 151-152, Anm. 1, S. 169, Abb. 22 u. Anhang S. 9, Nr. 58; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 122-124, 128, 131, Nr. 548, Tafel LXXVIII, 1 und 3; Hind 1938-1948, Bd. V, S. 210-211, unter Nr. 2; Châtelet 1956, S. 258; Kat. Ausst. Wien 1966, S. 72 (unter Nr. 69); Levenson – Oberhuber – Sheehan 1973, S. 432, unter Nr. 157, Abb. 20-10, 20-11; Meijer 1974, S. 77; Oberhuber 1976, S. 119-120, Nr. 64, m. Abb. u. S. 122, unter Nr. 66; Gibbons 1977, Bd. I, S. 49; Saccomani 1977, S. 73, Saccomani 1978, S. 107, Anm. 9; Santagiustina Poniz 1979, S. 313, unter Nr. 13; Kat. Ausst. Paris 1981, S. 28-30, Nr. 13, m. Abb.; Valcanover 1981(1), S. 100-101; Saccomani 1982, S. 87-88, Anm. 4, 10, 47; Châtelet 1984, S. 331, 332, Anm. 14, Abb. 2; Brugerolles 1984, S. 71, Nr. 27, m. Abb.; Zucker 1984, S. 505, unter Nr. 007; Kat. Ausst. Venedig 1988, S. 26-27, Nr. 6, m. Abb.; Kat. Ausst. Paris 1990, S. 14-15, Nr. 6, m. Abb. u. S. 18, unter Nr. 8; Tempesti 1991, S. 95, Anm. 5; Kat. Ausst. Paris 1993, S. 515, Nr. 109, m. Farbb. (S. 115); Oberhuber 1993, S. 497, 501; Tuyl van Serooskerken 2000, S. 406, unter Nr. 424; Rearick 2001, S. 55; Kat. Ausst. Edinburgh 2004, S. 284, unter Nr. 129; Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 102-103, Nr. 37, m. Farbb.; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 140, unter Nr. 40, S. 142, unter Nr. 41.

Trotz der berühmten englischen Provenienzen ist die frühere Zuschreibung des Blattes leider nicht bekannt – vermutlich galt sie Tizian. Als spätes Werk des Meisters wurde das Blatt von Lavallée 1917 publiziert, bis er und sein Mitarbeiter Huteau im Rahmen einer Ausstellung 1935 die Rückseite mit verschiedenen Studien einer knienden Frau der „Enthauptung der hl. Katherina“ zuordnen konnten, die Domenico 1517 gestochen hat. Tietze und Tietze-Conrat (1936) stellten bald darauf treffend fest: „Diese Zeichnung ist ein sicherer Domenico Campagnola, ein wichtiger Ausgangspunkt für die Datierung seiner frühen Blätter.“<sup>1</sup> Nachfolgend lieferten sie – angesichts der noch vorhandenen Tizian-Befürworter<sup>2</sup> – weitere Argumente für die Bedeutung des Blattes im Frühwerk Campagnolas (1939, 1944), denen auch Hind (1948) zustimmte. Seitdem ist für das Werk die Eigenhändigkeit Campagnolas anerkannt; stattdessen stellte man eher ikonographische Fragen hinsichtlich der ebenfalls skizzenhaften Vorderseite. Das Recto zeigt zwei Figuren bei einem Haus links im Vordergrund, das vor einer giorgionesken Landschaft mit fernem Weiler liegt. Ein Mann beugt sich aus einem Fenster des Gebäudes und dürfte die Frau beobachten, die weiter unten als Rückenakt zu sehen ist. Scheinbar hat sie seine Anwesenheit bemerkt und bedeckt erschrocken ihre Scham mit den Händen. Allerdings verrät die Kopfhaltung des Mannes, dass er eher auf einen unbestimmten Punkt außerhalb des Bildfeldes blickt. – Während Tietze und Tietze-Conrat in der Szene Susanna und den beiden(?) Alten<sup>3</sup> sahen, bestimmte Huteau die skizzenhaften Figuren als David, der von seinem Palast aus Bathseba beim Baden beobachtet. Letztere Deutung hat sich mittlerweile durchgesetzt, wenngleich für beide Themen jegliches Detail eines Bades fehlt.<sup>4</sup>

Die Zeichnung aus der Pariser École liefert auf dem Verso die einzige Vorstudie zu einem heute noch erhaltenen Kupferstich Domenicos, zur „Enthauptung einer hl. Katherina“ von 1517. Zu seinen Holzschnitten sind bis heute keine Entwürfe oder Vorstudien bekannt.

Zunächst sei das Verso mit den Figurenstudien besprochen, mit denen sich – wie bereits erwähnt – die Zeichnung genauer datieren lässt. Damit können wiederum stilistische wie zeitliche Rückschlüsse auf das Recto gezogen werden, das als wertvoller „Eckstein“ in der Chronologie der frühen Landschaftszeichnungen Campagnolas fungiert.

Auf der Rückseite sind insgesamt sechs Figurenskizzen auszumachen: ein männlicher Körper, von dem sich nur die Beinstellung erhalten hat und fünf variierende Studien einer knienden Frau. Auf den ersten Blick scheinen es nur drei Einzelstudien derselben Figur zu sein, doch auch die zwei anderen Skizzen zeigen das Knien schemenhaft als gemeinsame Körperhaltung.<sup>5</sup> Erst wenn man diese flüchtigen Darstellungen mit Campagnolas Kupferstich vergleicht, wird klar, welche erzählerische Dramatik die Heilige durch ihre Haltung suggerieren soll. Für ihre Schlüsselposition zwischen König und Henker variierte Campagnola vor allem die Arm- und Händehaltung der Heiligen, um unterschiedliche Ausdrucksformen zu erproben. Die nahezu frontale Figurenansicht mit dem Kopf im Profil ist dabei schon weitgehend festgelegt. Die endgültige Version für den Kupferstich findet sich glücklicherweise auch auf dem Pariser Blatt, im unteren rechten Eck. Hier zeigt sich in exemplarischer Form ein äußerst schwungvoller und schöpferischer Zeichenstil: Die Konturen sind meist nur angedeutet und werden mit lockerem freiem Federstrich ergänzt, um etwas Plastizität anzudeuten. Dabei sind die Strichlagen dicht parallel geschwungen und vereinen sich teilweise zu dunklen Schattenpartien, die nur wenige Kreuzschraffuren erkennen lassen. Während die rechte Kniende als endgültige Fassung gelten kann und relativ komplett erscheint, sind die übrigen Darstellungen weitaus skizzenhafter und vermitteln umso eindrucksvoller das zeichnerische Verinnerlichen der dramatischen Körperhaltung.

Das Pariser Blatt liefert einerseits Ideenskizzen zum Heiligenthema des Kupferstichs andererseits zeigt es auch das fertige Figurenmodell für die Übertragung ins druckgraphische Medium. Für diese Form der Werkvorbereitung waren vermutlich noch weitere Studienblätter nötig, die sich aber nicht erhalten haben. Ebenso ist bei anderen zentralen Motiven der Druckgraphiken von 1517/1518 von vorbereitenden Studien auszugehen.<sup>6</sup> Für die Entstehungszeit der vorliegenden Federzeichnung liefert der mit 1517 datierte Kupferstich den *terminus ante quem*. In dieser Entstehungszeit zeigt sich eine überraschend freie und fast schon expressive Stilsprache, die bereits von einiger künstlerischer Erfahrung zeugt und Campagnolas Loslösung von Giulio dokumentiert. Gleichzeitig dürfte sich in Domenicos Duktus Tizian als weiteres Vorbild im Frühwerk ankündigen.<sup>7</sup>

Die Vorderseite mit der Szene von „David und Bathseba“ zeigt in der flüchtigen Ausführung dieselben zeichnerischen Merkmale und das gleiche weibliche Figurenideal wie auf dem Verso. Beide Papierseiten sind demnach in der gleichen Schaffensperiode um 1517 entstanden<sup>8</sup>, womit sich auch für den landschaftlichen Anteil der Zeichnung zusätzliche Erkenntnisse gewinnen lassen. Der Ausblick auf einen Weiler, der zwischen einzelnen Bäumen auf einer Anhöhe in einem hügeligen Gelände liegt, zeigt einerseits eine etwas lose Gestaltung im vorderen Bereich, vergleichbar mit der Figurenszene; andererseits weist die Landschaft auch die am genauesten ausgearbeiteten Partien des gesamten Blattes auf.

Der Ausschnitt dient der Szene als ruhiger Stimmungshintergrund und behauptet sich auch als eigener Bildteil. Der Landschaftsaufbau entspricht dem Typus der Dorfdarstellungen, die Campagnola mit oder ohne Vordergrundfiguren in seinen frühen Jahren variantenreich erprobte. In der Ausführung klingt allerdings das penible Lineament an, das Domenico noch mit Giulios Stil verbindet. Im Gesamteindruck überwiegt jedoch der kraftvolle Strich und seine kalligraphischen Ausdruckswerte. Darin ist das Blatt den nahezu quadratischen Landschaften aus den Uffizien (Inv. Nr. 476 P, Kat. Nr. 16) und dem Metropolitan Museum of Art (Robert Lehmann Collection, Inv. Nr. 1975.1.290, Kat. Nr. 15) unmittelbar verwandt. Gemeinsam kündigen sie eine größere zeichnerische Freiheit des jungen Künstlers an, die noch klarer in einzelnen Landschaften aus dem British Museum (Inv. Nr. 1895,0915.836, Kat. Nr. 21 und Cracherode Ff,1.65, Kat. Nr. 19) dem Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 434, Kat. Nr. 25) oder aus der Wiener Albertina (Inv. Nr. 24364, Kat. Nr. 20) sichtbar wird.<sup>9</sup>

<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1936, S. 159.

<sup>2</sup> Obwohl Lavallée und Huteau ihre eigene Zuschreibung durch die neuen Beobachtungen 1935 korrigierten, hielt neben Suida vor allem Fröhlich-Bum an der Autorschaft Tizians fest und dachte an eine Entstehung um 1540 (!). Selbst nachdem Suida den vorbereitenden Charakter nicht bestreiten konnte und annahm, dass die Pariser Zeichnung ein Entwurf von Tizian um 1517 oder früher sei und von Domenico Campagnola für seine Zwecke benützt worden war, blieb Fröhlich-Bum weiterhin bei ihrer Zuschreibung an Tizian. – Suida 1935-1936, S. 287. – Fröhlich-Bum 1928, S. 198. – Fröhlich-Bum 1929, S. 76. – Fröhlich-Bum 1938, S. 446.

Tietze und Tietze-Conrat merken dazu an verschiedenen Stellen an: „*This drawing is by no means our discovery, and the history of its fluctuating attributions is a good example of how compulsory the erroneous connection of a work of art with a great name proves, even if the originator of the mistake long since withdrew it.*“ – Zu Suidas Festhalten an Tizian mit einer nun „vorgezogenen“ Datierung stellen sie bissig fest: „*A drawing by Titian can simply be shifted from 1540 to 1517, the difference of a quarter of a century apparently being irrelevant in the evolution of an artist of Titian's rank!*“ Und auch Fröhlich-Bums letzten Aufsatz mit dem beidseitigen Studienblatt entgegneten die beiden bemerkenswert kritisch: „*Fröhlich-Bum (...) maintains the attribution to Titian without giving new reasons and without explaining how a drawing which she first thought typical of Titian about 1540 can now be an example of his style before 1517.*“ – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 122-123, S. 131, unter Nr. 548.

<sup>3</sup> Bei Rearick fand die Pariser Zeichnung bis in jüngere Zeit keine Berücksichtigung. In seiner letzten großen Studie zum *Disegno veneziano* bezeichnete er die Kompositionsidee auf dem Recto als „*molto tizianesca*“ und dachte ebenfalls an eine Darstellung mit Susanna und den beiden Alten. Für Rearick dokumentierte dieses Werk – neben anderen – dass Domenico freien Zugang zu Tizians Atelier gehabt haben muss. – Rearick 2001, S. 55.

<sup>4</sup> Bei der letzten Ausstellung des Blattes 2005 machte Brouard nochmals auf die schwer lesbare Szene und die unzulängliche Deutungsmöglichkeit aufmerksam, blieb aber letztlich auch bei der Ikonografie mit David und Bathseba. – Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 102.

<sup>5</sup> Eine fragmentierte Beinstudie eines Mannes ist noch am oberen Rand zu sehen. Das Stellungsmotiv versuchte man anfänglich auf Tizian und sein Gemälde mit „Johannes dem Täufer vor einer Landschaft“ (Venedig, Gallerie dell'Accademia) zu beziehen, wurde später aber nicht mehr beachtet. Nachdem das Blatt ursprünglich größer gewesen sein muss und vielleicht nicht ausschließlich Studien zum Kupferstich zeigte, könnte man die Beinstudie möglicherweise mit dem Standmotiv des Mannes neben dem Henker in Verbindung bringen.

<sup>6</sup> Rearick sah in der „Apostelgruppe“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5516, **Abb. 44**) eine weitere Studie für einen Kupferstich Campagnolas, die von Tizians „Assunta“ inspiriert ist und für die Vorbereitung des mit 1518 datierten „Pfungstwunders“ diente. – Rearick 2001, S. 55.

<sup>7</sup> Siehe dazu das Unterkapitel *Druckgraphische Werke in der Nachfolge Giulio Campagnolas und im Dunstkreis Tizians*.

<sup>8</sup> Arthur Hind vermutete bereits, dass die nahezu kreisrunde Platte (187 x 174 cm) mit der „Enthauptung der hl. Katharina“ mit der Rückseite vermutlich nochmals für den identisch großen Kupferstich mit dem „Pfungstwunder“ verwendet wurde, der als einziger 1518 entstand. – Hind 1938-1948, Bd. V, S. 210-211. – Zucker hielt die „Enthauptung“ für einen der letzten Stiche im Jahr 1517 und dachte ebenfalls an eine Wiederverwendung der Druckplatte. – Zucker 1984, S. 503.

<sup>9</sup> Oberhuber ordnete die Blätter in London (British Museum, Inv. Nr. Cracherode Ff,1.65, **Kat. Nr. 19**) und Wien (Albertina, Inv. Nr. 24364, **Kat. Nr. 20**) ebenfalls später in dieser Periode ein. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 515, Nr. 109. – Brouard verband jüngst die Zeichnung aus der Pariser École mit den beiden Blättern Inv. Nr. KdZ 434 (**Kat. Nr. 25**) und KdZ 437 (**Kat. Nr. 30**) aus dem Berliner Kupferstichkabinett, die er um 1516/1517 und um 1518 datierte. – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 140, unter Nr. 40 (dort mit falscher Inv. Nr.), S. 142, unter Nr. 41.

## 18

### Hügellandschaft mit Häusergruppe und Bäumen

Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-T-1958-132.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, vereinzelt fleckig, Fehlstellen am oberen rechten und mittleren Rand mit Papier ergänzt, aufgezogen (?) – Verso: Skizzen von dekorativen Formen (Knäufe? Kapitelle?) mit Röteln und schwarzer Kreide, Spuren von Pinsel und Feder in Braun.

**Maße:** 169 x 250 mm (vermutlich an beiden Seiten beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto oben rechts bei der ergänzten Fehlstelle fragmentiert und unleserlich mit Feder in Braun; und in der unteren rechten Ecke mit Feder in Braun: „*Tiziano*“ (nur fragmentiert leserlich) sowie auf dem Verso, auf einem Fragment der alten Montierung mit Feder in Braun: „*D.T. no. 5*“ (Ordnungsbezeichnung des Sagredo-Borghese Albums?).

**Provenienz:** Zaccaria Sagredo? (1653-1729), Venedig; Maurice Marignane (geb. 1879), Paris (Lugt 1872); Sammlermarke „LF“ (?) (eingekreist) (nicht bei Lugt); Leo Franklyn (1889-1972), London; 1958 erworben für das Museum mit Unterstützung des F.G. Waller-Fonds.

**Literatur:** Kat. Ausst. Amsterdam 1981, S. 29, Nr. 51, Abb. 63, 64; Saccomani 1982, S. 88, Anm. 50, Abb. 14; Kat. Ausst. Florenz 1995, S. 134, Nr. 48, Tafel L (in Farbe); Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 102; Brouard 2010, S. 433, unter Anm. 433; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 140, unter Nr. 40; Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. 256, Anm. 3.

Nach der fast verschwundenen Bezeichnung „*Tiziano*“ (Recto) dürfte die frühere Zuschreibung mit dem großen Meister in Verbindung gebracht worden sein. Auch die Ordnungsbezeichnung „*D.T. no. 5*“ (möglicherweise „*di Tiziano*“?) auf einem Montierungsfragment (Verso) lässt darauf schließen und könnte gleichzeitig auf das „Sagredo-Borghese Album“ als berühmte Provenienz hinweisen.<sup>1</sup> Der älteren Forschung war das Blatt offensichtlich nicht bekannt und selbst nach dem Ankauf durch das Rijksmuseum im Jahr 1958 dauerte es noch fast 25 Jahre bis man das Werk in die Campagnola-Forschung einführte. Im Amsterdamer Ausstellungskatalog von 1981 wurde es bereits dem Frühwerk des Künstlers zugeordnet und mit einer Zeichnung aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 434, Kat. Nr. 25) verglichen.<sup>2</sup> Saccomani datierte die beiden um 1517 und ergänzte den Vergleich mit den „Zwei lagernden Hirten“ aus dem British Museum (Inv. Nr. Cracherode Ff,1.65, Kat. Nr. 19), dem sich Brouard im Wesentlichen anschloss (Kat. Ausst. Bordeaux 2005; Kat. Ausst. Berlin 2014). Jüngst zählte Jacoby das Amsterdamer Blatt zu einer Werkgruppe, deren Entstehungszeit er etwas weiter „mit den Jahren um 1520“ ansetzte (Kat. Ausst. Frankfurt 2014).<sup>3</sup>

Motivisch gehört das Werk zur Gruppe der Dorfansichten vor weiß belassenem Himmel, die Domenico in seinem ersten Jahrzehnt mehrmals zeichnete und teilweise mit Vordergrundfiguren kombinierte. Das allgemeine Kompositionsschema hat seinen Ursprung – aus heutiger Sicht – in der hochformatigen Zeichnung einer „Landschaft mit Häusern auf einem Hügel“ (Florenz, Uffizien, Inv. 1324 E, Kat. Nr. 12), die vermutlich eine Komposition von Giulio Campagnola nachahmt. In einer gedachten Entwicklungslinie schließt die vorliegende Darstellung an die vorangegangenen Werke aus Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 476 P, Kat. Nr. 16) und New York (Metropolitan Museum of Art, Robert Lehmann Collection, Inv. Nr. 1975.1.290, Kat. Nr. 15) an; das Sujet wird jedoch etwas nahsichtiger in einem Querformat gezeigt. Dabei fällt auf, daß der Bildaufbau stark vereinfacht – um nicht zu sagen – routiniert entwickelt ist. Von künstlerischem Interesse dürften die Gebäudegruppe und die Bäume auf der linken Seite gewesen sein. Doch insgesamt wirken die Landschaftselemente und die verbindenden Hügelformen eigentümlich zusammengeschoben. Ihre Schichtung suggeriert dennoch Tiefenräumlichkeit, die in einer nach rechts führenden Diagonale zur Wirkung kommt.

Die etwas unausgewogene Komposition spiegelt sich auch in der Ausführung wieder, die einen zügig kontrollierten Zeichenduktus verrät: Das Schraffurensystem erzielt einerseits atmosphärische Qualitäten in der Baumgruppe durch Verdichten und Aussparen sowie eine relativ feste Modellierung der Holzhäuser; andererseits wird der hügelige Vordergrund durch hastige und etwas eintönige Strichlagen gekennzeichnet, die im Frühwerk Domenicos nur selten auszumachen sind und eigentlich erst in späteren Darstellungen seine künstlerische Routine und Nachlässigkeit illustrieren.

Die Amsterdamer Zeichnung lässt sich in den reizvollen Partien des Laubwerks mit drei der signierten Landschaften<sup>4</sup> verbinden und fügt sich – wie bereits oben erwähnt – harmonisch in die zeichnerische Produktion, die Campagnola parallel zu seiner Druckgraphik der Jahre 1517/1518 schuf. Die Einflüsse von Giulio Campagnola und Tizian scheinen gleichermaßen vorhanden. Allerdings dürften einige Bildelemente auch zum Standard des giorgionesken Vokabulars gehören, das Domenico beherrschte und vermutlich nicht ausschließlich von einem der beiden Künstler übernahm. Von Tizian dürfte aber Domenicos Einführung der freieren Linienführung ausgegangen sein, die vom jungen Zeichner zudem dekorativer verstanden wurde.<sup>5</sup> Hinsichtlich der Gesamtausführung liegt die Vermutung nahe, dass es sich hier bereits um ein frühes routiniertes Werk in Domenicos Spezialdisziplin als Landschaftszeichner handelt, das für den Verkauf bestimmt war.

<sup>1</sup> Kat. Ausst. Florenz 1995, S. 134.

<sup>2</sup> Kat. Ausst. Amsterdam 1981, S. 29, Nr. 51.

<sup>3</sup> Zu dieser Gruppe zählte Jacoby neben dem Amsterdamer Blatt die Zeichnungen: London, British Museum, Inv. Nr. 1848,1125.10 (Kat. Nr. 6); 1895,0915.836 (Kat. Nr. 21) und Cracherode Ff,1.65 (Kat. Nr. 19); Washington D.C.,

National Gallery of Art, Inv. Nr. 1950.20.1 (**Kat. Nr. 22**); Weimar, Graphische Sammlungen, Inv. Nr. KK 9177 (**Kat. Nr. 23**). – Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. 256, Anm. 3.

<sup>4</sup> Die engsten zeichnerischen Parallelen ergeben sich zu den ähnlich nah gesetzten Bäumen im „Fischenden Jungen“ (Washington D.C.) und zur „Stigmatisation des hl. Franziskus“ (Weimar). Selbst die Ausführung der entfernteren Baum- und Buschmotive hinter den „Zwei jungen Männern“ (London) entspricht der gleichen Auffassung. Aufgrund stilistischer Aspekte wird die signierte „Landschaft mit Reiterschar“ (London) im vorliegenden Verzeichnis früher als die anderen drei erhaltenen Exemplare datiert, die zusammen – primär wegen der authentischen Signatur – eine kleine Werkgruppe bilden.

<sup>5</sup> Bei der Frage nach den künstlerischen Einflüssen durch Giulio Campagnola oder Tizian in der Amsterdamer Zeichnung und den verwandten Werken stellte man ehrlicher Weise fest: *„Such works demonstrate the increasing influence on the artist of Titian, supplanting that of his first master and adoptive father Giulio Campagnola, who had died shortly before. It is extremely difficult, however, to determine from the various compositional elements of his drawings precisely where Campagnola's interest in the Giorgionesque tradition ended and his attraction to Titian began.“* – Kat. Ausst. Florenz 1995, S. 134.

## 19

### Zwei lagernde Hirten in einer Hügellandschaft

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. Nr. Cracherode Ff,1.65.

**Technik:** Feder in Braun und Spuren von Dunkelgrau auf cremefarbenem Papier, etwas stockfleckig, Reste einer Einfassungslinie in Schwarz, aufgezo-

**Maße:** 194 x 289 mm (an den beiden seitlichen Rändern geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto, unten links mit Feder in Schwarz: „Titian“; und links davon in der Ecke vermutlich mit gleicher Feder: „n<sup>o</sup>. 89. G.“ sowie unten rechts nummeriert mit Feder in Schwarz: „82“ (Bezeichnungen der Sammlung Crozat?).

**Provenienz:** Pierre Crozat? (1661-1740), Paris; Clayton Mordaunt Cracherode (1730-1799), London (Lugt 607 [1787]); 1799 dem Museum vermacht.

**Literatur:** Morelli 1880, S. 227; Morelli 1891, S. 377; Braun 1896, S. 670, Nr. 138; Tietze und Tietze-Conrat 1936, S. 172-173, 190, Nr. 2, Abb. 151; Fröhlich-Bum 1938, S. 446; Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 456 (m. Abb.), 457, 459; Walker 1941, S. 148, Anm. 1, S. 149-150, 169, S. 196, Anm. 1, Abb. 19 u. Anhang S. 6, Nr. 40; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 123, 307, 320, 325, Nr. 1932, Tafel LX,2; Tietze 1949, S. 181; Koschatzky – Oberhuber – Knab 1971, s.p., unter Nr. 61; Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 415, Anm. 4; Kat. Ausst. Wien 1975, S. 98, unter Nr. 53; Rearick 1976, S. 114; Oberhuber 1976, S. 121-122, 123, 124, Nr. 66, m. Abb.; Saccomani 1978, S. 107, Anm. 11; Kat. Ausst. Adelaide 1980, S. 24, Nr. 12, m. Abb.; Kat. Ausst. Spilimbergo 1982, S. 22; Saccomani 1982, S. 88, Anm. 48; Kat. Ausst. London 1984, s.p., Nr. 7; Châtelet 1984, S. 331, Abb. 4, Anm. 16; Wethey 1987, S. 190, Nr. A-23, Abb. 180; Chiari 1988, S. 80, Nr. X-84; Rearick 1992, S. (148), 149, Abb. 13, Anm. 31; Kat. Ausst. Paris 1993, S. 514, unter Nr. 107, S. 515, unter Nr. 109; S. 516, unter Nr. 111; Kat. Ausst. Florenz 1995, S. 134, Anm. 2; Rearick 2001, S. 56, Anm. 74; Saccomani 2004, S. 205, Anm. 15; Diefenthaler 2006, S. 36, Abb. 19; Brouard 2010, S. 433, Anm. 1628; Campbell 2010, S. 136, Abb. 5.12; Brouard 2014, S. 134, Abb. 7.3, Anm. 18; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 140-141, unter Nr. 40; Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. 256, Anm. 3.

Die Provenienz der Zeichnung vor Cracherode bleibt bis heute unbekannt. Einzelne Bezeichnungen auf dem Recto deuten darauf hin, dass sie möglicherweise zur Sammlung Crozat gehörte. Die ältere englische Bezeichnung dokumentiert zumindest die frühe traditionelle Tizian-Zuschreibung.<sup>1</sup> Das Werk gehört mit einigen anderen zum Nukleus der Zeichnungen der kritischen Tizian-Forschung, die einige Zeit lang um die Zuschreibung an Domenico Campagnola rang. Wurde das Blatt doch lange im Corpus Tizians geführt und gehörte nach der sogenannten „Mordszene“ (auch betitelt als „Eifersüchtiger Ehemann“) aus der Pariser École (Inv. Nr. E.B.A. n. 401, Abb. 45)<sup>2</sup> und den beiden „Knienden Knaben in einer Landschaft“ in der Albertina (Inv. Nr. 24364, Kat. Nr. 20) zu seinen am meisten bewunderten Zeichnungen.

Morelli (1880, 1891) gab bei seinem „Kahlschlag“ in Sachen Tizian-Abschreibungen das Londoner Blatt erstmals Domenico Campagnola, was aber erstaunlicherweise nicht weiter beachtet wurde. Bei der Sensibilisierung in Bezug auf Stilverwandtschaften kam Tietze und Tietze-Conrat eine Vorreiterrolle zu, wobei die Autoren aber zu keiner klaren Position fanden. Im Jahre 1936 bildeten sie die vorliegende Zeichnung zum ersten Mal ab und besprachen sie stilkritisch als ein Werk Tizians um 1511.<sup>3</sup> Ihre leisen Vorbehalte gegenüber dessen Autorschaft

wiederholten sie wenige Jahre später und zogen Domenico Campagnola etwas näher in Betracht, was aber letztlich nichts an ihrem alten Standpunkt änderte.<sup>4</sup> Eher unabhängig davon plädierten bereits Walker (1941) und Fröhlich-Bum (1938) für Domenico ohne jedoch dabei die Verbindungen zu den beiden bereits genannten Werken in Wien und Paris erklären zu können. Bis in neuere Zeit blieb das Dilemma bestehen, dass die Forschung die enge Stilverwandtschaft des Trios nicht mit einer einheitlichen Zuschreibung an einen der beiden Künstler vereinbaren konnte. Denn zu sehr dominierte die große Bewunderung für Tizian und man hielt vor allem beharrlich an der Eigenhändigkeit des Meisters bezüglich der Albertina-Zeichnung fest. Gleichzeitig unterschätzte man Campagnolas künstlerische Leistung, obwohl sein zeichnerisches Werk bereits durch das Ehepaar Tietze relativ umfassend erfasst worden war.

Erst Rearick griff in einer heute nicht mehr auffindbaren Studie (1959/1960)<sup>5</sup> die leisen Zweifel des Ehepaars Tietze an der Zuschreibung der Blätter aus London und Paris wieder auf und formulierte die radikale These, dass es sich bei allen drei Zeichnungen (und anderen) um Tizian-Nachahmungen von Domenico Campagnola handle. In den frühen 1970er Jahren, als die beiden Forscher im wissenschaftlichen Austausch standen, übernahm Oberhuber die These von Rearick.<sup>6</sup> Die nun etablierten Neuzuschreibungen stellte man schließlich im Tizian-Jahr 1976 einer breiten Öffentlichkeit vor. Seitdem blieben sie bei Campagnola und werden einhellig um 1517/1518 datiert.<sup>7</sup>

Überprüft man diese Zuschreibung, so gilt es, folgende Stilphänomene nachzuvollziehen: Ausgehend von Campagnolas penibel ausgeführten Zeichnungen um 1517 existiert streng genommen nur ein weiteres Blatt, das ein ähnlich freies Strichbild zeigt wie das vorliegende Werk aus London und in dem Landschaft und Figuren gleichermaßen betont werden. Es ist die flott ausgeführte Szene aus der Pariser École (Inv. Nr. E.B.A. n. 59, Kat. Nr. 17), die zudem durch eine vergleichbar dynamische Figurenmodellierung und eng verwandte Landschaftspartien gekennzeichnet wird.<sup>8</sup> Gemeinsam ist beiden Darstellungen auch das reizvolle Nebeneinander von sorgfältig schraffierten Holzhäusern und zarten Laubkronen als Hintergrundkulisse vor weiß belassenem Himmel.

Insgesamt zeigt das Londoner Blatt jedoch etwas mehr Atmosphäre in den Landschaftselementen und eine aufgelockerte Binnenzeichnung der Geländeabschnitte. Dabei kontrastiert nicht nur das Helldunkel der Landschaftsgründe stärker sondern auch die Modellierungen der zwei lagernden Hirten fallen kräftiger aus. Die beiden sind recht ähnlich skizzenhaft empfunden wie die Figurenszene im Pariser Blatt, aber in einem ungleich vehementeren Strichduktus als beispielsweise die zwei jungen Männer in der signierten Landschaft aus London (Inv. Nr. 1895,0915.836, Kat. Nr. 21). An beiden Paaren lässt sich jedoch durch eng gesetzte Federschwünge oder deren klares Aussparen ein dynamisches Licht-Schatten-Spiel beobachten wie es auch für Campagnolas Kupferstiche typisch ist. Dabei werden jeweils die Konturlinien betont und öfters nachgezogen; in einzelnen Disproportionen offenbart sich eine gewisse Schwäche Campagnolas in der Körperauffassung.

Insgesamt vermittelt das Londoner Blatt eine sichere dynamische Linienführung, die den atmosphärischen Werten des Blattes zugute kommt. Die dekorative Auffassung mancher Terrainpassagen bleibt allerdings als typisches Merkmal erhalten. Der teilweise vehemente und freiere Einsatz der Zeichenfeder kündigt sich bereits in dem beidseitig gestalteten Blatt aus der Pariser École (um 1517) an und wurde vermutlich um 1518-1520 noch klarer definiert, was vor allem bei einigen Figurendarstellungen zu beobachten ist. Domenicos Zeichenstil scheint sich aus dem Spektrum kontrollierter Ausdruckswerte nach dem Vorbild Giulios zu lösen und zeigt sich hier überraschend vielseitig. Vor allem der gleichsam improvisierte Anteil an den lagernden Figuren lässt vermuten, dass Domenicos grafischer Ausdruck vor allem an Tizian orientiert ist und daher auch eine Entstehung um 1517/1518 naheliegt.<sup>9</sup>

Hinsichtlich der Ikonographie sah Rearick in der vorliegenden Szene die beiden Hirten Thyrsis und Corydon bei ihrem musikalischen Wettkampf in der 7. Ekloge von Vergils Hirtengedichten (*Bucolica*), in dem Corydon den Sieg davontragen wird. Zwei weitere Zeichnungen hielt Rearick ebenfalls für Illustrationen der Eklogen Vergils mit denselben Figuren.<sup>10</sup> Zweifellos ist das pastorale Sujet der Lagernden, von denen zumindest der Linke eine Flöte wie einen Phallus hält, rätselhaft - wie auch die anderen beiden Darstellungen in London und Wien.<sup>11</sup> Mangels eindeutiger Attribute bleibt die Bestimmung des Inhaltes schwierig. Daher dürften sich diese

homoerotischen Szenen auch weiterhin einer klaren Deutung entziehen, wengleich auch in jüngerer Zeit weitere Interpretationen angestrengt wurden.<sup>12</sup>

<sup>1</sup> Wethey vermutete bereits aufgrund der Bezeichnungen eine frühere französische Sammlung. – Wethey 1987, S. 190, Nr. A-23. – Ebenso das British Museum in seiner Datenbank, wo man auf Crozat als möglichen Besitzer des Blattes im 18. Jahrhundert spekuliert. Link:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716541&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716541&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

Bei Walker findet sich sogar der Hinweis „Mariette (?)“; der Autor bleibt jedoch weitere Ausführungen dazu schuldig. – Walker 1941, Anhang S. 6, Nr. 40.

<sup>2</sup> Zu diesem Blatt: Kat. Ausst. Paris 1990, S. 16-17, Nr. 7, m. Abb. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 515-516; Nr. 110, m. Farbabb. (S. 116).

<sup>3</sup> Das Ehepaar Tietze merkte an, dass die Wichtigkeit des Blattes eine Erörterung verlangt. Eine neuerliche Überprüfung war ihnen jedoch nicht möglich. Das Figurenmotiv verbanden sie mit dem von Giulio begonnen Kupferstich mit den Musizierenden in einer Landschaft, den Domenico vollendete. Aufgrund dieses Vergleichs und Domenicos Zeichenstils von 1517 führte für die Tietzes „*keinerlei Brücke zu den frühen bezeichneten Blätter*“ des Künstlers. Offenbar waren sie irritiert vom „*lockeren bis gewaltsamen Temperament*“ und der „*gelassenen Kraft*“ des Londoner Blattes, das sie im Vergleich mit Tizians „*bestbeglaubigtem Frühblatt in der École des Beaux-Arts*“ zwangsläufig auch dem Meister aus Cadore zuschrieben und es damit in die Zeit seiner Fresken in der Scuola del Santo von 1511 datierten. – Tietze und Tietze-Conrat 1936, S. 172-173.

<sup>4</sup> In ihrem Verzeichnis von 1944 merkten sie an: „*Not having been able to re-examine the original we expressed our opinion with reservations.*“ (...) „*In our article on Do. Campagnola's woodcuts, in P.C.Q. 1939, December, p. 457ff, independent of Fröhlich-Bum's review, we admitted the very close resemblance to Domenico Campagnola and, at the same time, emphasized the difficulty of separating the drawing from No. 1961.* (Gemeint ist die „Mordszene“ in der Pariser École, **Abb. 45**) *Both are either by Titian or by D. Campagnola.* (...) *Having decided in favor of Titian's authorship for the drawing in the École des Beaux Arts in spite of serious doubts, we cannot but maintain our attribution of the Cracherode drawing to Titian, especially since the style of its figures is so strikingly different from the childish No. 567* (Gemeint ist **Kat. Nr. 22**), *one of the very best established early Campagnolas.*“ – Tietze und Tietze-Conrat 1994, S. 320, Nr. 1932.

<sup>5</sup> Siehe dazu ergänzend das Kapitel *Quellen, Historiographie und Forschung*.

<sup>6</sup> Rearick bezeichnete die beiden „Knaben in einer Landschaft“ aus der Albertina (Nr. 24364, **Kat. Nr. 20**), die „Mordszene“ aus der Pariser École (Inv. Nr. E.B.A. 401, **Abb. 45**) und das „Paris-Urteil“ im Louvre (Inv. Nr. 5519, **Kat. Nr. 63**) als „*tre liberamente derivati da prototipi di Tiziano*“ und merkte an: „*Così come alcuni altri, erano stati quasi unanimemente attribuiti a Tiziano, fin quando lo scrivente, in uno studio non pubblicato del 1960, li ha descritti come studi di Campagnola in imitazione di Tiziano.*“ – Rearick 2001, S. 55, Anm. 72.

<sup>7</sup> Saccomani und Oberhuber bevorzugten eine Datierung um 1517. – Saccomani 1982, S. 88, Anm. 48. – Oberhuber 1976, S. 121-122, Nr. 66. – Wethey setzte die Entstehung um 1518 an. – Wethey 1987, S. 190, Nr. A-23, Abb. 180. – In jüngster Zeit zählte Jacoby das Blatt zu einer Gruppe mit den signierten Landschaften und anderen, die er in enger Parallele zum Frankfurter Hieronymus sah (**Kat. Nr. 3**). Ihre Entstehungszeit vermutete er – angesichts der stilistischen Anhaltspunkte im dichten Frühwerk – etwas unscharf „*in den Jahren um 1520*“. – Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. 256, Anm. 3.

<sup>8</sup> Oberhuber stellte ebenfalls diesen Vergleich an: „*È indiscutibile che il modo di disegnare gli edifici e le figure di questo nostro foglio è identico a quello di un altro disegno dell'École des Beaux-Arts*“ (Gemeint ist **Kat. Nr. 17**) „*(...) mentre i particolari del terreno sono descritti proprio come foglio firmato del British Museum* (Gemeint ist **Kat. Nr. 21**) „*(...) che rappresenta ugualmente un paesaggio con due pastori. Lo stretto legame che unisce tutti questi disegni non lascia dubbi: essi sono tutti della stessa mano e quindi di Domenico.*“

<sup>9</sup> Für Oberhuber hat Domenico in dieser Phase etwas von Tizians nuancierten Schattierungen und atmosphärischen Werten verinnerlicht, wie sie in dessen Landschaftszeichnung mit der Ziege vor einem Dorf (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5539) zum Ausdruck kommen. – Oberhuber 1976, S. 122, unter Nr. 66.

<sup>10</sup> Nach Rearick diente das Blatt aus der Cracherode Sammlung der Vorbereitung für eine autonome Zeichnung, wie sie Domenico anfertigte: „*(...) un esempio di foglio preparatorio, non firmato, per uno di questi disegni finiti.*“ – Rearick 2001, S. 56. – Ikonographisch bestimmte Rearick noch zwei weitere Darstellungen mit den beiden Hirten, die sich heute in der Albertina (Inv. Nr. 24364, **Kat. Nr. 20**) und im British Museum (Inv. Nr. 1895,0915.836, **Kat. Nr. 21**) befinden: „*One rapidly improvisational pen sketch surely represents Thyrasis, who crowns Corydon victor in the singing contest in the seventh eclogue.* (Gemeint ist das Exemplar in der Albertina.)“ – „*In a quite elaborately finished pen sheet (fig. 14) the sheperds discard poetic implication for a direct kiss.*“ (Gemeint ist das Exemplar im British Museum.) – Rearick 1992, S. 149, Anm. 30, 32, Abb. 14.

<sup>11</sup> Vgl. Rearick, der zwei Pfeifen im Blatt aus der Sammlung Cracherode sah: „*(...) two sheperds directly engaged in the musical contest, the phallic implications of the pipes here made explicit.*“ – Rearick 1992, S. 149.

<sup>12</sup> Campbell 2010, S. 135-139. – Brouard 2010, S. 431-434. – sowie Brouards letzter Aufsatz in diesem Kontext: Brouard 2014, S. 133-154.

## 20

### Zwei kniende Knaben in einer Landschaft

Wien, Albertina, Inv. Nr. 24364.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, untere rechte Ecke alt ergänzt; am oberen Rand kleinere restaurierte Stellen, Einfassungslinie in Schwarzbraun (?) sowie weitere goldene Rahmenbordüre, alt montiert.

**Maße:** 236 x 213 mm (vermutlich an den seitlichen Rändern geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Pierre Crozat? (1661-1740), Paris; Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Auktion, Paris, 15.11.1775, unter Nr. 779; Pierre Remy (2. H. 18. Jh.), Paris; Benjamin West (1738-1820), London; Auktion, London 1820 (Lugt 419); Sir Thomas Lawrence (1769-1830), London (Lugt 2445); Auktion, London, 1830, Nr. 57; William Esdaile (1758-1837), London (Lugt 2617); Christie's & Manson, London, 30.06.1840, Nr. 105; Henry Wellesly (1791-1866), Oxford (Lugt 1384); Verkauf Wellesly, Sotheby's London, 1866; Edmund Hodgson; Leihgabe von Frederick Locker (1821-1895), Rowfant (Lugt 1692), an die Grosvenor Gallery im Jahr 1877, Nr. 534; Verkauf Locker, Christie's London, 11.04.1919; Thomas Agnew, London; erworben von Frits Lugt im Jahr 1923.

**Weitere Fassung:**

Antoine Watteau (1684-1721), Rötel auf cremefarbenem Papier, 235 x 232 mm, um 1715, Paris, Louvre, Inv. Nr. 33374 (Kat. Nr. 20a).

**Literatur:** Basan 1775, S. 121, Nr. 779; Venturi 1922, S. 112; Constable 1923, S. 192, 197, m. Abb.; Fröhlich-Bum 1923, S. 33; Hadeln 1924, S. 28, 53-54, Tafel 4; Leporini 1925, Tafel 6; Stix 1925, S. 8, Tafel 16; Stix und Fröhlich-Bum 1926, S. 29, Nr. 38; Fröhlich-Bum 1928, S. 195, Nr. 4, Abb. 16; Fröhlich-Bum 1929, S. 72-73, Abb. b u. S. 259; Kat. Ausst. Venedig 1935, S. 209, Nr. III, m. Abb.; Tietze 1936, Bd. II, S. 320, Tafel 6; Tietze und Tietze-Conrat 1936, S. 190, Nr. 3; Walker 1941, S. 148, Anm. 5, S. 149-150, 163, Abb. 20; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 307, 323, 326, Nr. 1970, Tafel LIX,3; Morassi 1954, S. 184, Abb. 203, Anm. 2; Baldass 1957, S. 154, Abb. 191; Valcanover 1960, Bd. I, S. 49; Kat. Ausst. Venedig 1961, S. 20-21, Nr. 9, m. Abb.; Benesch 1964, S. 323, Nr. 17, m. Abb.; Pallucchini 1969, S. 330, Tafel 553; Valcanover 1969, S. 93; Koschatzky-Oberhuber-Knab 1971, s.p., Nr. 61, m. Abb.; Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 415, Anm. 4; Pignatti 1973, S. 268; Pignatti 1973 (2), Nr. 12; Kat. Ausst. Paris 1975, S. 122, Nr. 53, m. Abb.; Kat. Ausst. Wien 1975, S. 98-99, Nr. 53, m. Abb.; Rearick 1976, S. 6, 114; Oberhuber 1976, S. 27, 122-123, 124, 133, Nr. 67, m. Abb.; Rearick 1976 (1977), S. 35, Nr. 20, Tafel 20; Rearick 1977, S. 174; Pignatti 1977, S. 268; Saccomani 1982, S. 89, Abb. 18, Anm. 62; Kat. Ausst. Florenz 1983, S. 98, unter Nr. 37; Wethey 1987, S. 189-190, S. 209, Nr. A-22, Abb. 182; Chiari 1988 (1), S. 87, Nr. X-165; Kat. Ausst. Washington 1988, S. 39, Abb. 25 u. S. 51, 158 sowie Anm. 44, S. 259, Nr. 31; Kat. Ausst. 1990 (2), S. 88, unter Nr. 97; Birke 1991, S. 101, Abb. 121; Rearick 1992, S. 149, Anm. 30; Kat. Ausst. Paris 1993, S. 117, 501, 514, 516, Nr. 111, m. Farbabb. (S. 117); Kat. Slg. Wien 1992 – 1997, Bd. IV, S. 2360-2361, Inv. 24364, m. Abb.; Lucco 1996, Bd. I, S. 206, Abb. 247 (S. 199); Rosenberg – Prat 1996, Bd. 1, S. 548, unter Nr. 342, Abb. 342b; Kat. Ausst. Pordenone 2000, S. 104; Rearick 2001, S. 55-56, Anm. 72; Saccomani 2004, S. 205, Anm. 15; Diefenthaler 2006, S. 34, Abb. 21; Brouard 2010, S. 342, 433, Anm. 1310, Abb. 208; Kat. Ausst. London 2011, S. 96, unter Nr. 35, Abb. 22; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 140-141, unter Nr. 40.

Das Werk aus der Albertina geht – wie die vier signierten Zeichnungen – auf die Sammlung Mariette zurück<sup>1</sup> und zählte ehemals zum Kern der frühen Federzeichnungen Tizians. Stilistisch gründete sich dies auf die engen Verbindungen zur „Mordszene“ (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. E.B.A. n. 401, Abb. 45)<sup>2</sup> und den „Zwei lagernden Hirten in einer Hügellandschaft“ (London, British Museum, Inv. Nr. Ff,1.65, Kat. Nr. 19). Trotzdem hatten einige Forscher bereits früh gewisse Vorbehalte bei dieser traditionellen Zuschreibung, weil sie zuweilen von der unterschiedlichen Ausführungsqualität der beiden Bildhälften irritiert waren: Die knienden Figuren im Vordergrund sind so skizzenhaft ausgeführt, dass sie nicht eindeutig als Hirten- oder Liebespaar identifiziert werden können. Im Gegensatz dazu zeichnet sich die giorgioneske Hintergrundlandschaft mit ihren Häusern durch ein feines und sorgfältiges Strichbild aus, das eine subtile Beleuchtung vermittelt. Diesen augenscheinlichen Kontrast erklärte man sich damit, dass nur die Figuren des Vordergrundes die Handschrift Tizians trügen, die Landschaft hingegen von einem anderen Künstler stamme.<sup>3</sup> Den Unstimmigkeiten im Blatt wurde auch mit der These begegnet, Tizian habe die Zeichnung alleine und zur Gänze geschaffen, daran jedoch zu unterschiedlichen Zeiten gearbeitet (Stix-Fröhlich-Bum 1926). Nachdem Fröhlich-Bum (1928 und 1929) das Albertina-Blatt allein Tizian zugeschrieben und es zu seinen frühesten Landschaftszeichnungen (um 1510) gezählt hatte, schloss sich auch das Ehepaar Tietze dieser Ansicht an (1936 und 1944). Obwohl Walker (1941) Ähnlichkeiten mit den bereits angeführten „lagernden Hirten“ erkannte – die er aufgrund der stilistischen Verbindung mit den signierten Zeichnungen Campagnola gab – konnte man das Albertina-Blatt

nicht von Tizian trennen. Die Autorschaft wurde erst wieder 1959/60 von Rearick in einer nicht publizierten Studie hinterfragt. Er bezeichnete die Darstellung (neben anderen) als Tizian-Nachahmung und schlug Campagnola als Ausführenden vor.<sup>4</sup> Rearick leitete damit eine grundlegende Wende in der Stildefinition zwischen Tizian und Campagnola ein. Seiner neuen Sichtweise schloss sich auch später Oberhuber an, der das Blatt 1971 schließlich erstmals als Werk Domenicos publizierte.<sup>5</sup>

Die Zeichnung mit den „Zwei knienden Knaben in einer Landschaft“ ist – wie bereits erwähnt – skizzenhaft-kräftig und sorgfältig-nuanciert zugleich ausgeführt. Die Figuren zeigen bewegte Haltungen, die mit flüchtigem Strich umrissen und mit wenigen Schraffuren modelliert werden, wie es ähnlich in der „Landschaft mit zwei Figuren“ (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. E.B.A. n. 59, Kat. Nr. 17) zu beobachten ist. Dabei veranschaulichen besonders die Köpfe und Schulterpartien das nervöse Skizzieren der Motive. So schöpferisch und gleichsam virtuos dort wenige Federstriche wirken, so unstimmig sind die Bein- und Fußpositionen und vor allem das Gesäß des linken Knaben geraten. Diese gestalterische Schwäche ist ähnlich in der „Mordszene“ (Paris, École) zu bemerken und entspricht Domenicos jugendlichem Empfinden als Zeichner.

Abschließend lassen sich noch die Hintergründe miteinander vergleichen: Sie zeigen beide sehr ähnliche fein differenzierte Häuser, die Plastizität und Atmosphäre suggerieren und sich harmonisch mit dem Lineament des summarischen Geländes und der zarten Bäume verbinden. In den wesentlichen Stilmerkmalen sind die „zwei lagernden Hirten in einer Hügellandschaft“ (London, British Museum) dem Albertina-Blatt sehr ähnlich. Ergänzend ist noch das signierte Londoner Blatt mit den zwei jungen Männern (British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.836, Kat. Nr. 21) zu berücksichtigen, das trotz der sorgfältigen Ausführung stilistisch verwandt ist und motivisch den Albertina-Knaben am nächsten kommt. Aufgrund dieser Aspekte ist für die Zeichnung aus der Albertina eine Entstehungszeit um 1518-1520 zu vermuten.

Motivisch betrachtet geht Domenicos Pastorale vielleicht auf eine Bilderfindung Tizians zurück. Ein konkretes Vorbild lässt sich allerdings nicht benennen, was auch durch die skizzenhafte Ausführung der Figuren erschwert wird. Sie ist jedoch zweifellos in der arkadischen Bilderwelt anzusiedeln, die Giorgione und Tizian prägten. Auch in diesem Fall hatte Rearick eine Deutung mit einer weiteren Szene aus der 7. Ekloge von Vergils Hirtengedichten vorgeschlagen, in der Thyrsis Corydon zum Sieger ihres gemeinsamen Gesangswettkampfes krönt.<sup>6</sup> Ist mit dieser Episode aber tatsächlich die Armhaltung des linken Knienden, dem der rechte seinen Rücken zuwendet, zu erklären – oder auch die Bewegung der linken Hand des linken Knaben, die nach dem Gewand des rechten zu greifen scheint, während beide eine seltsam zweideutige, kauern-d-hockende Position einnehmen? Die Erzählung des Figurenpaars bleibt letztlich rätselhaft, obwohl in jüngster Zeit weitere ikonografische Betrachtungen angestrengt wurden.<sup>7</sup>

Von Antoine Watteau hat sich eine Kopie in Rötel nach der vorliegenden Zeichnung erhalten, die sich heute im Pariser Louvre (Inv. Nr. 33374, Abb. 20a) befindet und um 1715 datiert wird.<sup>8</sup> Watteau hegte große Bewunderung für die Meister der vorangegangenen Jahrhunderte und wollte deren Gemälde und Zeichnungen – trotz weniger Reisen – durch die Praxis kennenlernen. So entstanden auch etliche Kopien nach venezianischen Zeichnungen, die man früher für Werke Tizians gehalten hatte. Watteau wählte für seine Kopien stets die Rötelkreide – niemals die Feder wie die Zeichner seiner Vorlagen – und übertrug die Komposition wie im vorliegenden Fall sehr getreu in sein technisches Medium, das durch die variierende Strichstärke und seine Körnung ganz dem Geschmack des 18. Jahrhunderts entsprach.<sup>9</sup> Nicht nur die Maße des Originals (236 x 213 mm) wurden vom Künstler fast identisch übernommen (235 x 232 mm) sondern auch die gesamte Bildanlage in gleicher Ausrichtung. Die bedrängende Konturlinie über den Köpfen der Knaben wurde zurückgenommen, der Baumstrunk am rechten Bildrand stärker betont. Insgesamt erreichte Watteau somit eine harmonischere Verbindung zwischen Figurenszene und landschaftlicher Kulisse. Die meisten von Watteau kopierten Zeichnungen, die nach heutiger Erkenntnis auf Campagnola zurückgehen, dürften sich ursprünglich in der Sammlung Crozat befunden haben. Watteau hatte Zutritt zu diesen damals berühmten Kunstbeständen des französischen Bankiers, da er ihn nachweislich kannte und von ihm gefördert wurde. Rosenberg vermutete daher, dass Crozat beide Blätter besaß, die

wahrscheinlich auch eine Zeit lang gemeinsam montiert waren.<sup>10</sup> Es besteht somit eine gewisse Wahrscheinlichkeit, dass Mariette die Albertina-Zeichnung aus der Sammlung Crozat – nach dem Tod des Mäzens – erworben hatte.

<sup>1</sup> Nicht nur die Sammlermarke Mariettes bestätigt die berühmte Provenienz. Ein Exemplar des Auktionskatalogs von Mariettes Sammlung, den Pierre François Basan (1775) verfasste, illustrierte der Künstler Gabriel de Saint-Aubin mit 1.352 Skizzen der Werke an den Rändern von 281 Seiten. Darunter findet man auch eine begleitende Skizze mit dem knienden Figurenpaar im oberen linken Eck der Seite 121, neben dem Los 779, das insgesamt 7 Zeichnungen unter Tizian zusammenfasste und dabei auch Kopien Watteaus mit Röteln nennt. – Saint-Aubin 2011, S. 121. – Kat. Ausst. London 2011, S. 96, Abb. 23. – Zum illustrierte Katalog, der heute im Museum of Fine Arts in Boston aufbewahrt wird, siehe den Abschnitt zu Pierre-Jean Mariette im Kapitel *Campagnolas Landschaften in historischen Sammlungen: Eine Auswahl*.

<sup>2</sup> Zu diesem Blatt: Kat. Ausst. Paris 1990, S. 16-17, Nr. 7, m. Abb. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 515-516; Nr. 110, m. Farbabb. (S. 116).

<sup>3</sup> Constable veröffentlichte die Zeichnung und hatte bereits bezweifelt, dass Figuren und Landschaft von derselben Hand stammten und verwies dabei auf Campagnolas Landschaftszeichnungen: „*More probably we have here one of the drawings dished up by pupils or assistants for sale to meet current expenses while Titian was waiting payment from his imperial and princely patrons.*“ Auch Hadeln dachte eher bei den skizzenhaften Knaben an Tizian als Ausführenden. – Constable 1923, S. 192. – Hadeln 1924, S. 28, 53-54. – Ebenso Fröhlich-Bum trennte zunächst den Landschaftsanteil von der damaligen Tizian-Zuschreibung. – Fröhlich-Bum 1923, S. 33.

<sup>4</sup> Rearick 2001, S. 55, Anm. 72. – Oberhuber 1976, S. 124, unter Nr. 68.

<sup>5</sup> Nach Oberhubers Einschätzung dürfte der Vordergrund mit den Figuren und dem unvollständigen Baumstrunk am rechten Rand früher begonnen sein; vermutlich etwas später ergänzte man die skizzenhafte Szene mit einem Landschaftshintergrund und verband sie mit einer Bodenwelle – bei der man den Konturverlauf eher als störend empfindet. – Koschatzky-Oberhuber-Knab 1971, s.p., Nr. 61. – Kat. Ausst. Wien 1975, S. 98.

<sup>6</sup> Rearick sah in dem Blatt aus der Albertina: „*One rapidly improvisational pen sketch surely represents Thyrsis, who crowns Corydon victor in the singing contest in the seventh eclogue.*“ Rearick bestimmte noch zwei weitere Darstellungen mit den beiden Hirten, die sich heute im British Museum (Inv. Nr. Ff,1.65 (**Kat. Nr. 19**) und 1895,0915.836, **Kat. Nr. 21**) befinden: „*Another more studied pen drawing (fig. 13) shows two shepherds directly engaged in the musical contest, the phallic implications of the pipes here made explicit.*“ (betreffen: Inv. Nr. Ff,1.65) – „*In a quite elaborately finished pen sheet (fig. 14) the sheperds discard poetic implication for a direct kiss.*“ (betreffend: Inv. Nr. 1895,0915.836). – Rearick 1992, S. 149, Anm. 30, 32, Abb. 14. – sowie bereits früher: Rearick 1976 (1977), S. 35, Nr. 20.

<sup>7</sup> Siehe beispielsweise: Campbell 2010, S. 135-138

<sup>8</sup> Rosenberg – Prat 1996, Bd. 1, S. 548-549, Nr. 342, m. Abb. – Außerdem: Kat. Ausst. London 2011, S. 96-97, Nr. 35, m. Farbabb. – Kat. Ausst. Washington 1988, S. 153, 261, Abb. 142 (in Farbe). – Die Rötelseichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/210762-Deux-jeunes-garcons-agenouilles-dans-un-paysage>

<sup>9</sup> Rosenberg – Prat 1996, Bd. 1, S. 548.

<sup>10</sup> Kat. Ausst. London 2011, S. 96. – Rosenberg–Prat 1996, Bd. 1, S. 548: Rosenberg zitierte den Verkauf der Sammlung des Marquis de Sabran. Die Auktion fand am 2. Dezember 1782 statt und der Katalog enthielt offenbar beide Blätter, die unter dem Los 115 wie folgt beschrieben wurden: „*un paysage pittoresque à la plume par le Titien; et le même copié à la sanguine par Watteau, tous deux sont collés sur la même feuille, et viennent du cabinet Mariette.*“

## 21

### Zwei junge Männer in einer Landschaft

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. Nr. 1895,0915.836.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, etwas stockfleckig, schwärzliche Flecken über dem Dorf, Einfassungslinie in Schwarz teilweise vorhanden, fehlt am oberen Rand oder beschnitten.

**Maße:** 182 x 272 mm (zumindest an den Seitenrändern vermutlich geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto oben links signiert mit Feder und derselben Tinte:

„*Dominicus / Campagnola*“; sowie in der linken oberen Ecke mit Feder in Braun (jüngere Handschrift?) bezeichnet: „76“.

**Provenienz:** Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Antonio Cesare Poggi (1769-1836?), London (Lugt 617); Graf Moritz von Fries (1777-1826), Wien u. Paris (Lugt 2903); Edmé-Antoine Durand? (1768-1835), Paris; Sir Thomas Lawrence (1769-1830), London (Lugt 2445); Samuel Woodburn (1786-1853), London; Christie's London, 04.06.1860, Nr. 187; Sir John Charles Robinson (1824-1913), London (Lugt 1433); John Malcolm of Poltalloch (1805-1893) (Lugt 1489, auf Verso); von dessen Sohn, John Wingfield Malcolm 1895 an das Museum verkauft.

**Literatur:** Robinson 1876, Nr. 388; Morelli 1891, S. 376; Morelli 1892-93, II, S. 292; Hadeln 1911, S. 450; Hadeln 1924, S. 40, 56, Tafel 42; Fröhlich-Bum 1929, S. 258-259, Abb. 19; Hourticq 1930, S. 98-100; Tietze und Tietze-Conrat 1936, S. 172; Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 329, m. Abb. (S. 322); Popham 1939, S. 322 (m. Abb.); Walker 1941, S. 107, Anm. 1, S. 108-109, 135, 149, 151, Abb. 5 u. Anhang S. 7-8, Nr. 47; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 128, Nr. 487 und S. 122, 123, 132, 320, Tafel LXXVII, 2; Châtelet 1956, S. 258; Pignatti 1970, S. 82, Tafel 9 (in Farbe); Kat. Ausst. Paris 1967, S. 52, unter Nr. 20; Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 414-415, Anm. 4; Kat. Ausst. Wien 1975, S. 98, unter Nr. 53; Oberhuber 1976, S. 119, Nr. 63, m. Abb. u. S. 118, unter Nr. 62, S. 122, unter Nr. 66, S. 123, unter Nr. 67; Gibbons 1977, Bd. I, S. 49; Saccomani 1978, S. 106, 107-108, Anm. 2, 16; Saccomani 1982, S. 81, 82, 86, 87, Abb. 12, Anm. 4, 44; Kat. Slg. Paris 1983, Bd. I, S. 237-238, unter Nr. 232, Anm. 2; Kat. Ausst. London 1983, S. 249, Nr. D7 (m. Abb.); Châtelet 1984, S. 331, Abb. 1, Anm. 4, 12; Wethey 1987, S. 183, 189, 209, Nr. A-21, Abb. 179; Rearick 1992, S. 147-149, Abb. 13, 14; Kat. Ausst. Paris 1993, S. 514, Nr. 107, m. Farbabb. (S. 112); Oberhuber 1993, S. 497, 501; Kat. Ausst. Florenz 1995, S. 134, Anm. 3; Rosenberg – Prat 1996, Bd. 1, S. 548, unter Nr. 342, Abb. 342c; Kat. Ausst. Paris 1996, S. 27, unter Nr. 40; Kat. Ausst. Weimar 1999, S. 100; Rearick 2001, S. 58, Abb. 23, S. 213, Anm. 75; Saccomani 2004, S. 204, 205, Anm. 13 und 15; Diefenthaler 2006, S. 31, Abb. 18; Kat. Ausst. New York 2007, S. 10, Anm. 3; Kat. Slg. Weimar 2008, S. 102, unter Nr. 194; Ruffini 2008, S. 40, unter Anm. 11; Brouard 2010, S. 428, 431, Anm. 1613, Abb. 250; Campbell 2010, S. 135, Abb. 5.11; Kat. Ausst. Caen 2011, S. 122, unter Nr. 32, Anm. 14; Fuccia – Brouard 2012, S. 112, Abb. 11, Anm. 42; Kat. Ausst. Mailand 2012, S. 164, unter Nr. 31; Kat. Ausst. Zürich 2013, S. 88, unter Nr. 36, Anm. 1; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 158-159, unter Nr. 49, S. 176-177, Anm. 8, unter Nr. 56; Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. 256, Anm. 3; Kat. Ausst. London 2016, S. 95, Nr. 26, m. Farbabb.

Die Sammlermarke Mariettes dokumentiert, dass der französische Connaisseur alle vier erhaltenen, von Domenico Campagnola signierten Zeichnungen besaß (Kat. Nr. 6, 21-23). Zumindest ein Exemplar des Quartetts wurde im Versteigerungskatalog seiner Sammlung genannt.<sup>1</sup> Das außergewöhnliche Merkmal einer Signatur ließ die Forschung berechtigterweise nicht an der Authentizität der Bezeichnung zweifeln und erleichterte die Zuschreibung allgemein.<sup>2</sup> So wird das vorliegende Blatt in einem Christie's Auktionskatalog von 1860 bereits unter Domenico als „*Landscape and buildings, with two figures in the foreground*“<sup>3</sup> beschrieben. Morelli (1891) bestätigte später die korrekte Zuordnung, die sich ob der Signatur einer Verwechslung mit Tizian entzog. Fröhlich-Bum (1929) publizierte die Zeichnung und verglich sie mit den Albertina-Knaben (Kat. Nr. 20), die sie für ein Werk Tizians hielt. Tietze und Tietze-Conrat (1939) erwähnten bereits die signierten Blätter als Werke Campagnolas – ausgenommen die „Landschaft mit Reitern“. Walker (1941) führte das erhaltene Quartett erstmals komplett an und auch Tietze und Tietze-Conrat berücksichtigten die vier Blätter schließlich in ihrem Verzeichnis zur venezianischen Zeichnung (1944) und datierten sie vor Campagnolas druckgraphischer Produktion um 1515/1516. Größere Aufmerksamkeit erhielt das Blatt des British Museum im Zuge der Tizian-Ausstellung von 1976 und den nachfolgenden Studien in diesem Kontext. Dabei standen meist unterschiedliche Datierungen im Mittelpunkt, da die Eigenhändigkeit nicht hinterfragt werden musste. Die Entstehungszeit des gesamten Quartetts setzte man dabei entweder vor den Kupferstichen und Holzschnitten von 1517/1518 an oder etwas später, gegen 1520.<sup>4</sup> In jüngster Zeit wurde das signierte Blatt des British Museum zum Thema „In the age of Giorgione“ ausgestellt und nach der bisherigen Forschung in die Jahre zwischen 1515 und 1520 datiert (Kat. Ausst. London 2016).

Die Landschaft mit den zwei jungen Männern ist die größte der vier signierten Zeichnungen und steht aufgrund ihrer giorgionesk-idyllischen Grundstimmung der Darstellung mit dem fischenden Jungen (Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1950.20.1, Kat. Nr. 22) am nächsten. Motivisch ist sie grundsätzlich in die arkadische Tradition der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts einzureihen und wirkt ikonografisch rätselhaft-verschlossen, wie es in nur wenigen Zeichnungen Campagnolas der Fall ist.

Die Forschung tendierte überwiegend dazu, in den beiden jungen Männern zwei Hirten zu sehen, die sich ihres Lebens in einer idyllischen Umgebung erfreuen. Ihr unbeschwertes Dasein und das einiger anderer Hirten in den abgeschiedenen Hügeln kontrastiert mit der entfernten Stadt an einem Fluss, hinter der die Sonne aufgeht.<sup>5</sup> Es ist eine verklärte Gegenüberstellung von Stadt und Land, die beispielsweise auch in dem Kupferstich „Musizierende Hirten in einer Landschaft“ (Abb. 20) von Vater und Sohn Campagnola vermittelt wird. Ikonografisch gab es aber auch konkrete Deutungsversuche, die das männliche Figurenpaar mit Coridon und Thyrsis gleichsetzen. Ihr Zusammenspiel wurde mit Vergils 7. Ekloge der *Bucolica* und dem musikalischen Wettstreit der beiden in Verbindung gebracht.<sup>6</sup> Vor allem Rearick vermutete, dass die eng aufeinander bezogenen Körperhaltungen der jungen Männer auf einen Kuss

anspielen und die Szene möglicherweise homoerotisch konnotiert ist.<sup>7</sup> Eine solche Interpretation bleibt ob der mangelnden Anhaltspunkte eher vage; denn alles, was zu erkennen ist, bleibt rätselhaft, zumindest zweideutig: zwei junge Männer, die sich scheinbar Dinge ins Ohr flüstern, aber sonst ihre Gesinnung und ihre Gesichter vor dem Betrachter verbergen. Möglicherweise gilt ihre Aufmerksamkeit auch den Hirten in den entfernteren Hügeln, wofür aber ihre Blickrichtung nicht stimmig ist.<sup>8</sup>

Die Komposition zeigt das bewegte Figuren paar auf einer schmalen Anhöhe im Vordergrund, der zusätzlich mit der Silhouette eines Baumstumpfs betont wird. Dieses Motiv findet sich bereits in Campagnolas frühen Zeichnungen und gehört selbst in den reifen und späten Werken zu seinem bevorzugten „landschaftlichen Inventar“. Das natürliche Repoussoirmotiv lenkt den Blick im Londoner Blatt über die gestaffelten Geländehügel, die ineinander verschränkt sind. Die Tiefenwirkung wird somit gesteigert und der Landschaftsraum optisch zusammengefasst. Gleichzeitig entwickelt sich durch die Hügelfolgen eine deutliche Raumdiagonale zur Stadtansicht links im Hintergrund, während am schmalen Horizont die Sonne strahlt.

Für diesen optischen Effekt wird die rechte Bildhälfte umso geschlossener komponiert. Dort wird der Hintergrund durch kleinere Baumgruppen und eine Hütte verdeckt und ist nur als weiß belassener Himmel gedacht. Ein solches Dynamisieren der Geländeformen und der Tiefenräumlichkeit lässt sich bereits in Giorgiones und Tizians früher Malerei beobachten; besonders die Tizian zugeschriebene Darstellung mit „Orpheus und Eurydike“ (Abb. 158) zeigt ein verwandtes Kompositionsschema.<sup>9</sup>

Die stilistisch charakteristischen Merkmale finden sich im Motiv des Hirtenpaares: Schwungvoll gekrümmte, dichte Federstriche modellieren die bewegten Körperhaltungen plastisch und vermitteln relativ starke Lichtkontraste im Gewand, das atmosphärisch gestaltete Schattenpartien besitzt. Eine kontrolliertere Strichführung zeigt sich hingegen im welligen Kopfhair der beiden. Das lebhaftes Lineament in der Manier eines Kupferstechers charakterisiert auch den „Fischenden Jungen“ in Washington (Kat. Nr. 22) und die Zeichnung mit „Moses, der die Gesetzestafeln von Gottvater erhält“ (ehemals Sammlung Wolfgang Ratjen u. London, Colnaghi / Katrin Bellinger).<sup>10</sup> Darüber hinaus erinnern die Figurenbildung und das kräftige Helldunkel auch an den Kupferstich mit den „Musizierenden Hirten“.

Die Landschaftselemente zeigen auf der anderen Seite einen weiterentwickelten, flotten und teilweise summarischen Zeichenstil, der an Tizians graphischen Ausdrucksmitteln der Holzschnitte orientiert ist. Sein Riesenholzschnitt mit dem „Opfer Abrahams“ (Abb. 40) könnte dafür als wichtiges Vorbild fungiert haben.<sup>11</sup> Wie bereits in einer Zeichnung aus der Londoner Courtauld Gallery mit „Abraham und Isaak“ angedeutet (Inv. Nr. D.1952.RW.4085, Abb. 43)<sup>12</sup>, interessierte Campagnola speziell die Differenzierung der Gelände flächen, die Tizian in seinem Holzschnitt revolutionierte.<sup>13</sup> Domenico lässt nun verbreitet den geschwungenen Federstrich als einzelne dekorative Linie wirken, die sich unterschiedlich lang in variierten Reihen lagert, um summarisch die grasbewachsenen Bodenwellen anzudeuten. Als Zeichner entdeckt er dabei auch verstärkt ausgesparte Partien als „Licht- und Farbwerte“. Mit dem hellen Papierton entstehen auch im Laubwerk atmosphärische Strukturen. Trotzdem gelingen dem jungen Künstler nur ungelenke Kreuzschraffuren in den abschattierten Geländepartien der rechten Bildhälfte, die besonders im Vordergrund hastig und flächig erscheinen. Ein besonders sensibles Gespür mit der Feder offenbart Domenico hingegen – wie auch beim „fischenden Jungen“ – im Bereich der Stadtansicht, die in ihrer genauen Auffassung wohl noch auf Giulios oder Dürers Darstellungen zurückzuführen ist. Ihre Modellierung vermittelt ein subtiles Licht-Schatten-Spiel, das einem Kupferstich ähnlich ist; allerdings herrscht in der Darstellung keine gesamtheitliche Lichtsituation.

Zusammenfassend betrachtet sind die „Zwei jungen Männer in einer Landschaft“ ähnlich lebendig gezeichnet und arrangiert wie das signierte Washingtoner Blatt. Auch in der giorgionesken Grundstimmung sind sich diese beiden Darstellungen recht ähnlich. Die gesamte Bildlösung ist neben der „Landschaft mit Reitern“ (British Museum, Inv. Nr. 1848,1125.10, Kat. Nr. 6) zu den fortschrittlichsten in Domenicos Frühwerk zu zählen. Zeichnerisch ist das zweite signierte Londoner Blatt am entwickeltsten und setzt sich in stilistischen Details bereits von Campagnolas Druckgraphiken ab. Tizians graphische Errungenschaften dürften den Künstler zu einer gelösteren und teilweise dynamischeren Federführung inspiriert haben, die eine neue

Vitalität in seinem Frühwerk dokumentiert. Aus diesen Gründen ist die vorliegende Zeichnung – zusammen mit dem „Fischenden Jungen“ und der „Stigmatisation des hl. Franziskus“ – später als die „Landschaft mit Reitern“ zu datieren. Die Entstehungszeit liegt vermutlich um 1518 und somit noch innerhalb des 2. Jahrzehnts. Nicht zuletzt wegen der Signatur war die Darstellung als autonomes Kunstwerk gedacht, gleichsam als exklusive Alternative zu Campagnolas Stichen. Da er wahrscheinlich seine „Marke“ einem breiteren Sammlerpublikum bekannt machen wollte, ist davon auszugehen, dass es früher weit mehr als vier signierte Exemplare gab. Das vorliegende Werk ist ein herausragendes Beispiel für Campagnolas zeichnerische Begabung als junger Künstler, der sich in dieser Zeit zunehmend an Tizian orientierte und vielleicht eine besondere Kenntnis von dessen Werken hatte.

<sup>1</sup> Washington D.C., National Gallery of Art, Rosenwald Collection, Inv. Nr. 1950.20.1 (Kat. Nr. 22).

<sup>2</sup> Hourticq zweifelte die Authentizität der Signatur an und schrieb das Blatt Tizian zu. – Hourticq 1930, S. 98-100. – In jüngerer Zeit war auch Ruffini nicht von der Eigenhändigkeit überzeugt: Ruffini 2008, S. 24, Abb. 10-12 u. S. 40, Anm. 11.

<sup>3</sup> Die Datenbank des Museum führt diese Nennung im Auktionskatalog an:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716536&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716536&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>4</sup> Saccomani erörterte die Gruppe in den nachfolgenden Jahrzehnten mehrmals und vermutete ihre Entstehung vor Campagnolas üppiger Stichproduktion von 1517/18 obwohl diese ein penibleres und wenig gelockertes Strichbild auszeichnet. – Saccomani 2004, S. 204, 205, Anm. 13, 15.

Zu einer späteren Datierung um 1518 tendierte hingegen Wethey, der unter anderem anmerkte: „*The signature, which does not seem open to doubt, makes this sheet a touchstone by which to judge Domenico Campagnola's early style. The kind of background seen here – with mounds of earth and trees, delicately sketched, and parallel lines to indicate a rise in the ground – occurs repeatedly in his early drawings. In this instance the two boys, kneeling and facing inward as in a conversation, are fully rendered in painterly technique.*“ – Wethey 1987, S. 189, Nr. A-21.

Oberhuber besprach das Londoner Blatt in der Ausstellung 1976 und lehnte – wie später Wethey – die sehr frühe Datierung um 1515/1516 von Tietze und Tietze-Conrat (oder auch später Saccomani) ab. Im Rahmen der großen Tizian-Ausstellung 1993 in Paris präzisierte Oberhuber seine stilistischen Beobachtungen und sah vielmehr die Verbindung zu Domenicos gesicherter Druckgraphik. – Oberhuber 1976, S. 119, Nr. 63; derselbe in: Kat. Ausst. Paris 1993, S. 514, Nr. 107.

Von einer ähnlichen stilistischen Entwicklung ging auch Rearick aus, der jedoch eine etwas spätere Entstehung um 1520 vorschlug. – Rearick 2001, S. 55-58. – Ebenso Brouard in seinen Studien: Brouard 2010, S. 431-433. – Fuccia-Brouard 2012, S. 112, Abb. 11, Anm. 42. – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 158-159, unter Nr. 49. – Dem schloss sich in jüngster Zeit Joachim Jacoby an, der für die signierten Landschaften (und andere) relativ offen eine Ausführung „in den Jahren um 1520“ annahm. – Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. 256, Anm. 3.

<sup>5</sup> Für Oberhuber ist das Blatt ein reines Produkt der arkadischen Tradition mit idyllischem Charakter, zu der auch das Motiv zweier spielender Hirten gehört, die sich ihres Lebens freuen und ihre Umgebung genießen. Dabei kontrastiert die ländliche Gegend mit den bäuerlichen Häusern zur Stadt im Hintergrund. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. S. 514, Nr. 107.

<sup>6</sup> Rearick 1992, S. 149, Anm. 32. – Außerdem Konrad Oberhuber in: Kat. Ausst. Paris 1993, S. 514, Nr. 107. – In der jüngsten Ausstellung des Blattes fasste man die bisherigen Beobachtungen zur Ikonographie (und Signatur) zusammen, schloss sich aber nicht der Identifizierung mit den beiden Figuren aus Vergils Ekloge an. – Kat. Ausst. London 2016, S. 95.

<sup>7</sup> Nach Rearick (1992) und Oberhuber (Kat. Ausst. Paris 1993) vertiefte Brouard die ikonografischen Möglichkeiten dieser Szene: Fuccia-Brouard 2012, S. 112, Abb. 11, Anm. 42. – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 158-159, unter Nr. 49. – Siehe ergänzend die Beobachtungen von Campbell, der von Rearicks Deutung nicht überzeugt war: Campbell 2010, S. 135.

<sup>8</sup> Nach Oberhuber ist es nicht klar, ob sich die beiden Männer unterhalten oder die anderen Gestalten in der Landschaft beobachten. Angesichts von Rearicks Deutungsversuch vermutete Oberhuber, dass der Künstler hier eher das Spielerische zwischen den Hirten betonen wollte. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. S. 514, Nr. 107.

<sup>9</sup> Das Vergleichswerk wurde in jüngerer Zeit ausgestellt und von Mauro Lucco besprochen: Kat. Ausst. Mailand 2012, S. 96-99, Nr. 14, m. Farbbabb.

<sup>10</sup> Die Zeichnung (232 x 408 mm) wurde von mir für Colnaghi / Katrin Bellinger vor einigen Jahren besprochen und kam jüngst zur Auktion (Christie's London, 07.07.2015, Nr. 3). – Siehe außerdem: Kat. Ausst. 1977, S. 28-29, Nr. 9, m. Abb.

<sup>11</sup> Zum Holzschnitt: Dreyer 1971, S. 42-43, Nr. 3, m. Falttafel – Rosand-Muraro 1976, S. 55-69, Nr. 3A, 3B, m. Abb.

<sup>12</sup> Die Zeichnung wurde von Saccomani publiziert. – Saccomani 1977, S. 72-75.

<sup>13</sup> Saccomani 1982, S. 87.

## 22

## Landschaft mit einem fischenden Jungen

Washington D.C., National Gallery of Art, Rosenwald Collection, Inv. Nr. 1950.20.1.

**Technik:** Feder in Braun und Graphit auf cremefarbenem Papier, teilweise leicht fleckig gebräunt, Einfassungslinie in Dunkelbraun (in Schwarz nachgezogen?), aufgezogen, alt montiert (Mariette).

**Maße:** 164 x 247 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto am oberen Rand, rechts von der Mitte mit Feder in Braun: „DO · / Campagnola“; auf dem Verso in der unteren Blattmitte mit Graphit (spätere Handschrift): „L8 1/4“ und unten links: „Tie(ra?)n / du Cabt.Borduge“; untere Blattmitte: „no 1360.D“ sowie unten rechts: „Campagnola“.

**Provenienz:** Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Auktion, Paris, Basan, 15.11.1775 und folgende Tage, unter Nr. 256; A. Bourdige (Ende 18. Jh./Anfang 19. Jh.), (Lugt 70); Auktion, Paris, 23.05.1815; Josef Carl Ritter von Klinkosch (1822-1888), Wien; Auktion C. J. Wawra, Wien, 15.04.1889, Nr. 271; Johann Fürst von und zu Liechtenstein, Wien; 20.04.1948 erworben durch Kunsthandel Walter Feilchenfeldt, Zürich von Lessing Julius Rosenwald (1891-1979), Jenkintown (PA); Geschenk an die National Gallery of Art (Lugt 1932d) im Jahr 1950.

**Literatur:** Basan 1775, S. 44, Nr. 256; Schönbrunner – Meder 1896-1908, Bd. 8, Nr. 955; Hadeln 1911, S. 450; Tietze und Tietze-Conrat 1936, S. 172, Abb. 150; Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 329; Walker 1941, S. 109, Anm. 1, S. 110, 151, 167, Abb. 6 u. Anhang S. 18, Nr. 117; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 132, Nr. 567 und S. 122-123, 320; Kat. Ausst. Washington 1950, S. 35, Nr. 61, m. Abb.; Kat. Ausst. New York 1953, S. 16, Nr. 10; Kat. Ausst. Paris 1967, S. 52, Nr. 20, m. Abb.; Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 415-416, Abb. 20-3; Oberhuber 1976, S. 119; Kat. Ausst. Washington 1978, S. 42; Saccomani 1978, S. 107-108, Anm. 16; Saccomani 1982, S. 81, 82, 86-87, Anm. 4, 26, 44; Walker 1984, S. 664, Nr. 1053, m. Farbabb.; Wethey 1987, S. 183, 209, Nr. A-10, Abb. 177; Kat. Ausst. Washington 1988, S. 39, Abb. 26, S. 51, 259, Nr. 34; Kat. Ausst. Weimar 1999, S. 100; Kat. Ausst. Pordenone 2000, S. 11, Abb. 10, S. 12, Anm. 27; Rearick 2001, S. 58, Anm. 76; Saccomani 2004, S. 204-205, Anm. 13, Abb. 4; Kat. Slg. Weimar 2008, S. 102, unter Nr. 194; Ruffini 2008, S. 40, unter Anm. 11; Brouard 2010, S. 428, Anm. 1613, Abb. 249; Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. 256, Anm. 3; Kat. Ausst. Venedig 2014, S. 54-56, Nr. 12, m. Farbabb.

Von den vier heute erhaltenen signierten Zeichnungen Campagnolas, die sich zusammen in der Sammlung Mariette befanden, wird einzig das Exemplar aus Washington im Auktionskatalog von 1775 unter dem Los 256 genannt: „*Cinq moyens Sujets, mêlés de Paysages, faits à la plume, dont un homme qui pêche à la ligne, &c.*“<sup>1</sup> Nachdem bei den zwei anderen mehrteiligen Losen unter Campagnola entweder große Formate oder bergige Landschaften zusammengefasst waren, befanden sich wahrscheinlich auch die übrigen drei Exemplare unter den fünf Blättern dieses erstgenannten Eintrags. Das verbindende Detail der außergewöhnlichen Signatur wird aber im Katalog nicht genannt. Trotzdem könnte man spekulieren, dass die fünfte, heute nicht mehr bekannte Landschaft in dieser Gruppe vielleicht ebenfalls ein signiertes Werk war.

Schönbrunner-Meders (1896-1908) umfangreiches Reproduktionswerk machte das Blatt früh der Forschung bekannt und Hadeln (1911) bezeichnete es bereits als „*gläubwürdig signierte Zeichnung.*“<sup>2</sup> Walker (1941) führte das erhaltene Quartett erstmals komplett an und Tietze und Tietze-Conrat (1936, 1939, 1944) datierten drei der signierten Blätter um 1515/1516 weil sie in ihren Augen zu einer „*primitiveren Stilstufe*“<sup>3</sup> gehören und keine Spur von Tizian verraten würden. In den Jahren um die Tizian-Gedächtnisausstellungen 1976 besprach Oberhuber die signierten Landschaften wieder stärker im Kontext und ging beim „Fischenden Jungen“ von einer späteren Entstehungszeit um 1517-1520 aus (Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973). Saccomani argumentierte hingegen wie die beiden Tietzes für eine Datierung um 1515/1516 aufgrund der stärkeren Nähe zur Kunst Giulios, Giorgiones oder Dürers – wenngleich die kompositionelle Struktur sich von diesen unterscheidet und das großzügigere und dynamischere Strichbild zum jungen Tizian führe (1978, 1982, 2004). Wethey (1987) vermutete das Werk aus Washington um 1518, während Rearick (2001) Campagnolas Signaturen als künstlerischen „*Schritt von epochaler Bedeutung in der Geschichte der venezianischen Zeichnung*“ sah und die Blätter um 1520 ansetzte.<sup>4</sup> Ähnlich urteilte Joachim Jacoby in Bezug auf die signierten Landschaften und andere Zeichnungen (Kat. Ausst. Frankfurt 2014). In der jüngsten Ausstellung folgte Robison (Kat. Ausst. Venedig 2014) dem Urteil der beiden Tietzes und datierte die Zeichnung nun ebenfalls um 1516 – obwohl sie früher von ihm noch um 1520 eingeordnet worden war.<sup>5</sup>

Dargestellt ist das (giorgioneske?) Motiv eines fischenden Jungen oder Hirten. Diese Figur gehört zum festen Bestandteil pastoraler Bilderwelten und im speziellen zur arkadischen Idealwelt, die aus der antiken Literatur überliefert ist und sich besonders im Venedig des frühen 16. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreute. In der vorliegenden Komposition erhebt Campagnola den jungen Hirten zur Hauptfigur, sein Dasein suggeriert eine idyllisch-entrückte Stimmung: man sieht ihn scheinbar sorglos und kontemplativ die Angel an einem Bach auswerfen, über den eine kleine Brücke führt, die Wanderer und Reiter überqueren. Die giorgioneske Landschaft zeigt im Hintergrund eine pittoreske Häusergruppe mit einem größeren Turm, wahrscheinlich von der damaligen *terra ferma* inspiriert.<sup>6</sup>

Motivisch erinnern nur die zwei Reiter bei der Brücke im mittleren Gelände entfernt an die – wohl etwas früher entstandene – signierte Darstellung aus London (Inv. Nr. 1848,1125.10, Kat. Nr. 6). Deutliche stilistische Parallelen ergeben sich zu den „zwei jungen Männern in einer Landschaft“ (London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.836, Kat. Nr. 21) und zur „Stigmatisation des hl. Franziskus“ (Weimar, Graphische Sammlungen, Inv. Nr. KK 9177, Kat. Nr. 23), die ebenfalls große Vordergrundfiguren vor tiefenräumlich variierten Landschaften zeigen: Im vorliegenden Fall formt sich das sonst oft betonte Vordergrundterrain nur mehr zu einer einzelnen „Felsnase“ und ist kaum mit kleinerem Geröll verziert. Bei der Modellierung des Terrains und des Himmels dominieren längere, dynamisch geschwungene Federstriche, die trotz mancher Schattierungen mit Kreuzlagen nur wenig atmosphärisch wirken. In erster Linie erzielt dieser Zeichenduktus dekorative Effekte, gestaltet die Geländeformen summarischer und verschleift dadurch stärker den Bildraum, der in seinem Verlauf einige Brüche aufweist. Mit größerer Sorgfalt differenzierte Campagnola den fischenden Jungen, das Buschwerk auf der linken Seite und die Häuserkulisse vor dem gebirgigen Horizont. Daher tragen diese Bildelemente mit ihrer subtilen atmosphärischen Modellierung und den Helldunkelkontrasten wesentlich zur Landschaftsstimmung bei. Besonders die plastische Auffassung des Jungen lässt sich gut mit Campagnolas Kupferstichen von 1517/1518 verbinden, für die ähnlich starke Licht-Schatten-Partien typisch sind. Typologisch entspricht der „Hauptdarsteller“ am Gewässer den musizierenden Hirten in der linken Hälfte von Giulios Stich, die Domenico um 1517 ausgeführt hat.<sup>7</sup> Seine Figur ist auffällig groß und verbindet sich – wie im bereits erwähnten Londoner Blatt mit den zwei jungen Männern (Kat. Nr. 21) – nicht vollständig mit seiner landschaftlichen Umgebung.

Die reizvollen Laubstrukturen der kleinen Baumgruppe sind von gleicher Qualität wie im Vordergrund der „Stigmatisation“ und bestimmter reiner Landschaftszeichnungen, die vor 1520 entstanden.<sup>8</sup> Eine außergewöhnlich feine Differenzierung erhält die Häusergruppe, die natürlich und fest mit den sanften Hügeln verbunden ist. Zeichnerisch analog und ähnlich atmosphärisch ist auch die Hintergrundstadt im Blatt der „zwei jungen Männer“ dargestellt und derartig nuancenreich nur in wenigen anderen Werken Domenicos auszumachen. Überdies erinnert ein solch detailliertes und stimmungsvolles Erfassen der Architekturkulisse noch am meisten an die Manier Giulios (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 463 P, Abb. 21)<sup>9</sup>. Aufgrund dieser stilistischen und motivischen Beobachtungen sollte die Zeichnung aus Washington um 1518 oder vielleicht sogar etwas später datiert werden.

Die pastorale Ikonographie ist im Allgemeinen Giorgiones Malerei verpflichtet und kaum konkret zu deuten. Sie ist für Campagnola ein geeigneter Anlass, um die Landschaft erneut nahezu gleichberechtigt zur narrativen Figurenszene zu behandeln. Dabei suggeriert seine Schilderung keine rätselhaft-entrückte Grundstimmung wie es oft für die giorgioneske Kunst charakteristisch ist, sondern verleiht den Motiven eine verständliche Unmittelbarkeit. Campagnola versah das Blatt mit seiner Signatur gleichsam als prominent gesetzter Marke für ein Unikat, mit dem Sammler oder spezielle Auftraggeber bedient wurden.<sup>10</sup>

<sup>1</sup> Basan 1775, S. 44, Nr. 256.

<sup>2</sup> Hadeln führte die vierte signierte Zeichnung mit der Reiterschar als einziges Blatt des Quartetts nicht an.

<sup>3</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1936, S. 172.

<sup>4</sup> Rearick kommentierte das Signieren wie folgt: „*In un momento che situerei ipoteticamente verso il 1520 Domenico Campagnola fece un passo di importanza epocale, anche se in sé modesto, per la storia del disegno veneto. Inventò il disegno a penna finito, firmato, datato e concepito come un'opera d'arte autonoma per la delizia dei conoscitori. (...)*“

*Quando tracciava sui suoi fogli la svolazzante scritta „Dominicus / Campagnola“, l'artista più giovane trasformava invece la solita firma apposta sulle incisioni in un prezioso autografo assolutamente unico, e non molto tempo dopo, nell'inventario della collezione Mantova Benavides, i fogli di questo tipo risultavano incorniciati e appesi nel palazzo come esempi di un'arte prestigiosa.“ – Rearick 2011, S. 55-56.*

<sup>5</sup> Kat. Ausst. Washington 1978, S. 42. – Kat. Ausst. Venedig 2014, S. 54-56, Nr. 12.

<sup>6</sup> Rearick lieferte zu dem Blatt eine sehr treffende kurze Beschreibung: *„Vivace e dal contenuto più oscuro, il „Giovane pescatore“ (...) rasenta quasi la scena di genere, ma senza perdere la sua poetica allusività pastorale.“ – Rearick 2001, S. 58.*

<sup>7</sup> Zum „gemeinsamen“ Stich von Giulio und Domenico: Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 158-159, Nr. 49, m. Farbabb. – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 73, Nr. II.6, m. Abb. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 527, Nr. 133, m. Abb. (S. 129). – Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 410-413, Nr. 150, m. Abb.

<sup>8</sup> Vgl. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-T-1958-132 (**Kat. Nr. 18**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 434 (**Kat. Nr. 25**); London, British Museum, Inv. Nr. Ff,1.65 (**Kat. Nr. 19**); London, Sotheby's, 01.07.1971, Nr. 8 (**Kat. Nr. 28**).

<sup>9</sup> Oberhuber 1976, S. 54, Nr. 4. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 453, Nr. 90, m. Farbabb. (S. 103) und Oberhuber 1993, S. 485, 488, 490, 494, Abb. 5. – In der jüngsten Ausstellung datierte man die Uffzien-Zeichnung (Inv. Nr. 463 P) um 1510. Siehe dazu: Kat. Ausst. Oxford 2015, S. 74, Nr. 8, m. Farbabb.

<sup>10</sup> Siehe vorangegangene Anm. 4. – Ergänzend dazu noch Rearicks Fußnote: *„Il fatto che i disegnatori veneziani considerassero i disegni come utilitario gradino verso una pittura o una stampa, è sottolineato dal fatto che prima dei disegni „di presentazione“ di Domenico gli artisti non firmavano i loro studi. Quasi tutte le supposte firme sono iscrizioni di collezionisti più tardi.“ – Rearick, S. 58, Anm. 73 (S. 213).*

## 23

### Die Stigmatisation des hl. Franziskus

**Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv. Nr. KK 9177.**

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, Einfassungslinie mit Feder in Braun und Schwarz, am unteren Rand ein Streifen angefügt und zeichnerisch mit Feder in Schwarzgrau ergänzt (vermutlich von Pierre-Jean Mariette), unterer Rand und rechte untere Ecke beschädigt.

**Maße:** 173 x 249 mm (vermutlich an den seitlichen Ränder geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto in der oberen Blatthälfte mit Feder in Braun: „Do · / Campagnola“.

**Wasserzeichen:** vorhanden.

**Provenienz:** Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Graf Moritz von Fries (1777-1826), Wien (Lugt 2903); Jean-Bapiste-Florentin-Gabriele de Meryan, Marquis de Lagoy (1764-1829), Aix en Provence (Lugt 1710); Großherzogliche Sammlung Weimar (Lugt 1246).

**Literatur:** Hadeln 1911, S. 450; Gabelentz 1912, Nr. 16; Hadeln 1924, S. 55, Tafel 41; Hadeln 1927, S. 24, Tafel 47; Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 329, m. Abb. (S. 320); Walker 1941, S. 110, Anm. 1, S. 111, 114, 149-151, 192-194, S. 196, Anm. 1, Abb. 7 u. Anhang S. 12, Nr. 75; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 122-123, 132, Nr. 570; Kat. Ausst. Paris 1967, S. 52, unter Nr. 20; Oberhuber 1976, S. 119, unter Nr. 63; Rearick 1976, S. 111; Saccomani 1978, S. 107-108, Anm. 16; Saccomani 1982, S. 81, 86, 87, Anm. 4, 44; Kat. Ausst. Weimar 1999, S. 100-101, Nr. 11, m. Farbabb.; Rearick 2001, S. 58, S. 213, Anm. 78; Saccomani 2004, S. 204 und Anm. 13; Kat. Slg. Weimar 2008, S. 102, Nr. 194 und S. 13 m. Farbabb.; Ruffini 2008, S. 40, unter Anm. 11; Brouard 2010, S. 428, Anm. 1612; Kat. Ausst. Zürich 2013, S. 88, unter Nr. 36, Anm. 1; Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. 256, Anm. 3; Kat. Ausst. Venedig 2014, S. 54, unter Nr. 12.

Das Werk aus Weimar gehört zu dem heute erhaltenen Quartett signierter Zeichnungen, das sich früher in der Sammlung Mariette befand und nach dessen Tod höchstwahrscheinlich 1775 versteigert wurde. Hadeln (1911) brachte es zunächst mit dem fischenden Jungen (Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1950.20.1, Kat. Nr. 22) und den zwei jungen Männern (London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.836, Kat. Nr. 21) in Verbindung und sah die Blätter als „glaubwürdig signiert“ an, von denen für andere Zuschreibungen auszugehen ist. Obwohl man das Weimarer Blatt ein Jahr später publizierte (Gabelentz 1912), wurde es von der Forschung – ähnlich wie die Landschaft mit der Reiterschar (London, British Museum, Inv. Nr. 1848,1125.10, Kat. Nr. 6) – weniger beachtet. Walker (1941) führte das Quartett erstmals komplett an und Tietze und Tietze-Conrat (1939, 1944) datierten es vor die druckgraphische Produktion des Künstlers, um 1515/1516.<sup>1</sup> Im großen Tizian-Ausstellungsjahr 1976 fand es bei Oberhuber und Rearick nur kurz Erwähnung. Erst Saccomani (1978, 1982, 2004) rückte die

Zeichnung wieder stärker in den Fokus und schloss sich der von den Tietzes vorgeschlagenen frühen Entstehungszeit an.<sup>2</sup> Das Museum stellte das Werk in jüngerer Zeit erstmals aus, wobei zunächst Saccomanis Einordnung übernommen wurde (Kat. Ausst. Weimar 1999). Im aktuellen Sammlungskatalog schloss man sich dann Rearicks letztem Vorschlag an, das Blatt – entgegen der evidenten stilistischen Gemeinsamkeiten mit zumindest zwei der weiteren Exemplare – in die 1530er Jahre (!) zu datieren, weil Rearick die Komposition mit Boldrini's Holzschnitt gleichen Themas nach Tizian verband.<sup>3</sup> Eine kritische Diskussion dieses problematischen Vorschlags, der bisherigen Einschätzung oder des letzten Kommentars von Saccomani (2004) wurde dort oder auch im Rahmen von zwei Ausstellungen in den letzten Jahren nicht angestrengt (Kat. Ausst. Frankfurt 2014; Kat. Ausst. Venedig 2014).

Die Weimarer Zeichnung stellt die Stigmatisation des hl. Franziskus auf einer mit Büschen bewachsenen Anhöhe dar; einer seiner Ordensbrüder ist Zeuge der göttlichen Erscheinung. Seltsamerweise sieht man im Himmel das gekreuzigte Jesuskind in einer Gloriole von Putti und nicht das sonst übliche Kreuzifix. Auch werden keine Strahlen gezeigt, die üblicherweise die Übertragung der Stigmata auf Hände und Seite des - hier stehenden - Heiligen symbolisieren. Die Verbindung wird durch eine Vielzahl von Strahlen ersetzt, die von der Gloriole ausgehen und Franziskus als überirdisches Licht treffen. Mit den bewegten Hauptfiguren und der Himmelserscheinung kontrastiert eine idyllische Hügellandschaft links im Mittelgrund, die rechts in einen tiefliegenden bergigen Horizont übergeht. Kompositorisch betrachtet fungiert der Vordergrund als „Szenenbühne“ und erste Raumschicht, hinter der das Hügelland in einige Entfernung rückt. Für das Betrachterauge wird dabei erneut die Tiefenwirkung gesteigert, weil der Übergang zum Mittelgrund überspielt wird. Überhaupt wird dieser zweiten Raumschicht wenig Platz eingeräumt. In der Hell-Dunkel-Modellierung wirken atmosphärische Effekte in verschiedenen Landschaftselementen, von denen besonders die Baumformen subtil differenziert sind; dagegen wirkt die visionäre Himmelserscheinung wenig geglückt, was auch die allgemeine Qualität des Blatts etwas mindert. Trotz dieser kleinen Schwäche suggeriert die „Stigmatisation“ eine originelle Mischung aus dramatisch-visionärer und idyllischer Landschaftsstimmung.

Die vorliegende signierte Zeichnung ermöglicht eine klare stilistische Orientierung, weil sie neben einem breiten Terrainvordergrund und einem facettenreichen Buschwerk auch Hauptfiguren miteinander vereint: Der hl. Franziskus ist eine für Campagnola typische Gewandfigur, die sich beispielsweise aus dem mittleren Heiligen in einer Haarlemer Zeichnung (Teylers Museum, Inv. Nr. K II 34)<sup>4</sup> weiterentwickelt hat und analog aufgefasst ist wie die zwei Mönche aus dem British Museum (Inv. Nr. SL,5226.118)<sup>5</sup>, die vermutlich um 1517/1518 entstanden sind. Die Darstellungen verbindet das gleiche Körperideal mit einem etwas steifen, gleichsam geradlinigen Faltenstil, wobei der hl. Franziskus durch seine bewegte Haltung dynamischere Strukturen besitzt und in seiner Körperlichkeit insgesamt natürlicher wirkt.

Hinsichtlich der Differenzierung des Terrains und der Laubbäume ist ebenfalls eine verblüffende Analogie zu den Londoner Mönchen festzustellen: Beide Male verwendete Campagnola seine bevorzugten knollenartigen Erdhügel, deren schütterer Grasbewuchs mit welligen parallelen Strichlagen angedeutet ist. Für die Schattenflächen nahe der zarten Baumstämme setzen dichte gekrümmte Kreuzschraffuren dunkle Akzente. Der helle Papierton wird dabei bewusst als Licht- und Farbwert für die „Erdknolle“ genutzt. Ebenso zeigen die reizvoll beleuchteten Laubkronen analoge Modellierungen, die beispielsweise auch in einer der Landschaften aus dem Rijksmuseum (Inv. Nr. RP-T-1958-132, Kat. Nr. 18) zu beobachten sind. Und schließlich verbinden sich diese Details auch mit zwei der signierten Blätter aus London und Washington (Kat. Nr. 20, 21), was bereits in der frühen Forschung zu einer stilistischen Gruppierung dieser drei Exemplare führte.

Zusammenfassend betrachtet besitzt die Weimarer Zeichnung noch deutlich die Ausdrucksmittel von Campagnolas früher Schaffensperiode bis circa 1520. Das sorgfältige Strichbild ist aber weniger penibel und in manchen Partien gelöster als in der „Landschaft mit Reitern“. Dabei lassen die wichtigsten Motive zweierlei Tendenzen erkennen: der Vordergrund entspricht noch stärker Campagnolas anfänglicher Auffassung, die einem „*horror vacui*“ glich; das Laubwerk und die Häusergruppe sind hingegen mit einer subtileren Federführung geschildert, die stärker zur Atmosphäre beitragen und vermutlich an Tizian orientiert sind. Die beiden Heiligen wirken ähnlich kompakt und ungelent gezeichnet wie in den Vergleichswerken aus Haarlem und

London und entsprechen im Wesentlichen dem Figurenideal der Druckgraphik von 1517/1518. Darüber hinaus dürften sie stilistisch der „Gruppe von Mönchen“ (Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 2383)<sup>6</sup> oder der virtuosen „Apostelgruppe“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5516, Abb. 44)<sup>7</sup> vorausgehen oder mit diesen Blättern bestenfalls zeitlich zusammenfallen – berücksichtigt man deren unterschiedliche Funktionen. Für eine zeichnerische Einordnung in das vierte Jahrzehnt (Rearick 2001) fehlt somit in jeder Hinsicht die Grundlage.

Die Franziskus-Ikonographie ist gegenüber den anderen signierten Blättern eher eine konventionelle Wahl und blieb aus heutiger Sicht ein Einzelfall in Campagnolas Werk – im Gegensatz zu Szenen mit dem hl. Hieronymus, der sich als Vorwand für variantenreiche Landschaftsdarstellungen besser eignete. Im Kontext der italienischen Darstellungstraditionen findet sich die „Stigmatisation“ häufig in der Druckgraphik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts; nach 1530 entstand mit dem Tizian-Holzschnitt eine neue Bildlösung, der Campagnolas Darstellung noch am nächsten kommt.<sup>8</sup> Auch im Norden entstanden Kompositionen wie die von Jan van Scorel (Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Inv. Nr. 1912) oder Albrecht Dürers Holzschnitt<sup>9</sup> von 1503/1504 dürften im Venedig des frühen 16. Jahrhunderts bekannt gewesen sein.<sup>10</sup> Sie zeigen allerdings den hl. Franziskus kniend mit einem schlafenden Mitbruder im Bann der Strahlen, die von einem Kreuzifix mit Seraphim ausgehen. Somit zeigt sich bei Campagnola ein deutlicher Unterschied zu den zeitgenössischen Vorbildern und selbst Tizian dürfte sich an einer Vorlage orientiert haben, die mit der alten Darstellungstradition bricht.

Die Entstehungszeit der Weimarer Zeichnung ist aufgrund der angeführten motivischen und stilistischen Aspekte in der Nähe der signierten Landschaften mit den zwei jungen Männern und dem fischenden Jungen zu vermuten. Bezüglich der anderen Darstellungen des Frühwerks ist sogar eine Datierung nach 1518 nicht auszuschließen, da sich auch in diesem Exemplar eine freiere Federtechnik andeutet und auf den wachsenden Einfluss Tizians schließen lässt.

<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat nannten bereits 1939 alle signierten Werke bis auf die „Landschaft mit den Reitern“. In ihrem Verzeichnis zur venezianischen Zeichnung (1944) berücksichtigten sie schließlich das gesamte Quartett. Allerdings erwähnen sie im einleitenden Text zu Domenico Campagnola wiederum *nur drei* von ihnen – ohne nähere Spezifizierung – und scheinen manche Signatur nicht vollständig zu akzeptieren. Ihre technischen Angaben schwankten zwischen: „*Inscription (signature?)*“ (Weimar, Washington); „*Inscription, possibly signature*“ (London) und „*Signed*“ beim zweiten Londoner Blatt mit den zwei jungen Männern. Ergänzend fällt auf, dass drei Exemplare mit „*About 1515/1516*“, „*Typical, about 1515/1516*“ und „*typical Do. Campagnola shortly before 1517*“ datiert werden und bei der „Reiterschar“ lediglich „*Early period*“ angemerkt wurde. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 128, Nr. 483, Nr. 487 u. S. 132, Nr. 567, 570.

<sup>2</sup> Die Gruppe der vier signierten Zeichnungen erörterte Saccomani 2004 im Kontext der venezianischen Landschaftszeichnung. Nach ihrer Ansicht ist das gesamte Quartett vor den Stichen von 1517/1518 entstanden, was aber hinsichtlich der stilistischen Merkmale und Campagnolas zeichnerischer Anfänge nur im Falle der Londoner Reiter überzeugt. – Saccomani 2004, S. 204-205, Anm. 13.

<sup>3</sup> Rearick beurteilte das Werk aus Weimar wie folgt und nahm es seltsamerweise als angebliches Werk der 1530er Jahre an und als Beispiel für Campagnolas zeichnerische Routine „nach hunderten von Zeichnungen dieser Art“: „*Ma l'intenzione di Domenico è quella di diluire ogni possibile significato tematico di questi disegni fino al punto di trasformarli quasi – ma non proprio del tutto – in puri paesaggi, (...) Come per imporre il proprio contrassegno anche ai soggetti religiosi più convenzionali, Domenico firmò il foglio finito con le „Stimate di san Francesco“ (Weimar, Staatliche Kunstsammlungen), ma si era ormai ben oltre la fine del terzo decennio del secolo. Sebbene cercasse deliberatamente di non copiarne nessun particolare, è evidente che l'artista conosceva la grande silografia di Tiziano di questo tema, intagliata da Boldrini intorno al 1535. Il disegno tradisce la noia di rimaniolare motivi divenuti di routine, dopo che l'artista se ne era servito per comporre centinaia di opere del genere.*“ – Rearick 2001, S. 58.

<sup>4</sup> Tuyl van Serooskerken 2000, S. 404, Nr. 422, m. Abb. – Das Blatt ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

<https://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/kunst/k-ii-034-madonna-en-kind-met-petrus-bernardinus-van-siena-en-paulus>

<sup>5</sup> Oberhuber 1976, S. 121, unter Nr. 65. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 129, Nr. 492. – Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 316 (Abb.), 329.

<sup>6</sup> Dreyer 1982, S. 30, Nr. 40, Tafel 50. – Oberhuber 1976, S. 120-121, Nr. 65, m. Abb.

<sup>7</sup> Kat. Ausst. Paris 1993, S. 516-517, Nr. 112, m. Farbb. (S. 118). – Oberhuber 1976, S. 125-127, Nr. 70, m. Abb.

<sup>8</sup> Rosand–Muraro 1976, S. 150-151, Nr. 23, m. Abb. – Der Holzschnitt wurde von Rosand–Muraro um 1530 datiert. In der Regel nimmt man die Entstehungszeit zwischen 1530 und 1535 an.

<sup>9</sup> Der Holzschnitt (219 x 145 mm) von Albrecht Dürer entstand um 1503/04 und wurde von Marcantonio Raimondi in einem Kupferstich (209 x 142 mm) kopiert. Beide Druckgraphiken sind in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1339146&partId=1&searchText=Albrecht+D%25u00fcrer+Saint+Francis&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1339146&partId=1&searchText=Albrecht+D%25u00fcrer+Saint+Francis&page=1) ;

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1439341&partId=1&searchText=Albrecht+D%25u00fcrer+Saint+Francis&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1439341&partId=1&searchText=Albrecht+D%25u00fcrer+Saint+Francis&page=1)

<sup>10</sup> Nach dem Vorbild Dürers malte Albrecht Altdorfer die „Stigmatisation“ für den rechten Flügel eines kleinen Diptychons (1507), das sich heute in der Berliner Gemäldegalerie befindet (Inv. Nr. 638). – In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert entwickelte Girolamo Muziano einen sehr erfolgreichen Typus mit verschiedenen Eremiten in Landschaften, darunter auch die „Stigmatisation des hl. Franziskus“, der 1568 von Cornelis Cort nachgestochen wurde. Siehe dazu ergänzend das Kapitel *Girolamo Muziano – ein Schüler Campagnolas?*.

## 24

### Landschaft mit büßendem hl. Hieronymus

Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 8504.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun, auf drei zusammengeklebten Papierstücken; horizontale Falte durch die Mitte des Blattes, einige Risse, aufgezoogen auf weißem Papier.

**Maße:** 457 x 326 mm (allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf der Rückseite der Montierung, obere Mitte, mit Feder in Braun (Handschrift 19. Jh.): „*Disegno Originale di francesco Albano*“; und untere Mitte, mit Graphit, in der Handschrift von Erik Fischer: „*formodentlig Titian*“.

**Provenienz:** vom Museum erworben vor dem 1. Oktober 1887.

**Weitere Fassung:**

Italienischer Künstler (16. Jh.), Feder in Braun auf Papier, 405 x 278 mm, Düsseldorf, Galerie Sabrina Förster, 1988 (Kat. Nr. 24a u. Kat. Nr. X-39).

**Literatur:** unpubliziert.

Über die Geschichte des bisher unpublizierten Blattes ist wenig bekannt. Bereits vor 1887 gehörte es zum Bestand des Kopenhagener Museums, zum früheren Verbleib ist allerdings nichts überliefert. Aus dem 19. Jahrhundert dürfte auch die handschriftliche Bezeichnung und die Zuschreibung auf der Rückseite der Montierung „*Disegno Originale di francesco Albano*“ stammen; später tendierte hingegen Erik Fischer (ehemaliger Keeper der Graphischen Sammlung) zu Tizian. Die nachfolgenden Forscher hinterließen keine weiteren Notizen im Museum bzw. auf der Montierung. In jüngster Zeit wurde das Blatt für den Sammlungskatalog der venezianischen Zeichnungen bearbeitet (noch unveröffentlicht), bei dem ich behilflich sein konnte.<sup>1</sup>

Der hl. Hieronymus ist als Büßer vor einer Landschaft im großen Hochformat dargestellt; in der Nähe eines Hügels mit einer mächtigen Baumgruppe sieht man ihn vor dem Kruzifix, das an einen größeren Baumstumpf gebunden ist, während der Löwe nicht von der Seite des Eremiten weicht und gerade seinen Rücken durchstreckt. Hieronymus kniet mit einem Bein am Boden und wendet sich im Profil zum Kreuz Christi; dabei legt er sein rechte Hand ergeben an die Brust, während die linke das Buch offenhält. Der Hintergrund wird neben den dichten Bäumen, die von rechts als natürliche Kulisse eingeschoben sind, mit einem Ausblick auf eine Stadt mit einem Campanile am linken Blattrand erweitert. Insgesamt ist das Gelände einfach gegliedert und einzelne Versatzstücke wie der Felsen beim Heiligen und die kleinen Baumstrünke rechts von ihm tragen etwas zur Harmonisierung der tiefenräumlichen Wirkung bei.

Die nahnachtige Darstellung des büßenden Eremiten in einer Landschaft geht auf die frühe italienische und deutsche Druckgraphik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts zurück. In der niederländischen Malerei wird dieser Typus ebenso variantenreich tradiert. Als geeignete Vorlage für eine Adaption und Weiterentwicklung hätte zum Beispiel ein Holzschnitt (127 x 88

mm, Kat. Nr. 24b)<sup>2</sup> von Hans Baldung Grien dienen können, der mit 1511 datiert ist und auch in einer größeren kompositionellen Variante als Clair-Obscur-Druck (190 x 138 mm) entstand.<sup>3</sup>

Die zeichnerische Umsetzung ist in den Figuren, der Baumgruppe oder dem Felsen durch ein dichtes, gleichsam penibles Strichbild gekennzeichnet, das charakteristisch für den jungen Domenico ist. Das Schraffurennetz imitiert in diesen Bereichen deutlich die Ausdrucksqualitäten eines Kupferstichs, dessen Technik Domenico bei seinem Vater Giulio erlernt hatte. Als Vorläufer für die Eremitenfigur lassen sich heute zwei weitere themengleiche Darstellungen anführen (vgl. Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 13567 (Kat. Nr. 3); Christie's London, 02.07.1991, Nr. 75, Kat. Nr. 11). Von einer nahezu analogen Auffassung und Modellierung ist der Heilige in der „Sacra Conversazione“, die sich ehemals in der amerikanischen Sammlung John J. Steiner befand und 2003 vom Sterling and Francine Clark Art Institute (Williamstown, Inv. Nr. 2003.9.1, Abb. 30)<sup>4</sup> erworben wurde. Auch dieses Werk zeigt, dass Domenico die Extremitäten in manchen Positionen nicht anatomisch korrekt wiedergab.

Im Kopenhagener Blatt sind aber auch zeichnerisch freiere Partien zu beobachten: Der unmittelbare Vordergrund wird nur mehr angedeutet und nicht mit unzähligen Steinen minutiös überzogen wie in einigen Zeichnungen um 1517. Darüber hinaus wird das hügelige Terrain bis in den Hintergrund mit dynamisch schwingenden Federstrichen zusammengefasst. Diese Entwicklungsstufe unter dem Einfluss Tizians charakterisiert auch andere frühe Landschaften im British Museum (Inv. Nr. Cracherode F,f 1.65 (Kat. Nr. 19); Inv. Nr. 1895,0915.836, Kat. Nr. 21) oder im Louvre (Inv. Nr. 5533, Kat. Nr. 26).

Nachdem die Heiligenfigur nicht die präzise Differenzierung vermittelt wie die Bacchanal-Figuren (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 15101 F, Kat. Nr. 1) oder der bereits erwähnte Frankfurter Hieronymus (Inv. Nr. 13567)<sup>5</sup>, wo noch vereinzelt Punktierungen – nach dem Vorbild Giulio Campagnolas – feinste Effekte der Körperoberfläche suggerieren, dürfte die Kopenhagener Zeichnung nicht zu den frühesten erhaltenen Werken gehören, sondern entstand wahrscheinlich um 1517/1518. Angesichts der beachtlichen Größe der Darstellung (457 x 326 mm) liegt es nahe, an ein Sammlerstück zu denken. Doch aufgrund des gestückelten Papiers, das vom Zeichner in Kauf genommen wurde, muss man dem Blatt diese Qualität wieder absprechen. Denkbar wäre allerdings, dass es sich um den sorgfältigen Entwurf eines weiteren Holzschnitts stattlichen Formats handelt.

In der Galerie Sabrina Förster (Düsseldorf) tauchte 1988 ein etwas kleineres und oben rundbogig geschnittenes Blatt auf, in dem die Kopenhagener Zeichnung kopiert wurde (Kat. Nr. 24a u. Kat. Nr. X-39). Neben dem Strichbild dokumentieren auch einige Formverschiebungen, dass der unbekannte Zeichner die Vorlage zwar gut verinnerlicht hatte, aber die Komposition letztlich nicht konsequent ins kleinere Format übertragen konnte. Nichtsdestotrotz ist diese Fassung zeichnerisch qualitativ und wird durch das monochrome Foto nur schlecht wiedergegeben. Zudem ist das Blatt ein seltenes Beispiel für eine zeitgenössische Kopie nach einer frühen Zeichnung Campagnolas.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Seit einigen Jahren entsteht im Statens Museums die Publikation des Sammlungskatalogs „*Venetian Drawings at The Royal Collection of Graphic Arts*“. Mein Dank gilt Chris Fischer (Head of Centre for Advanced Studies in Master Drawings, Statens Museum for Kunst) und Matthias Wivel für den interessierten und hilfsbereiten Austausch vor den Originalen und für die spätere Einsichtnahme in die relevanten und noch unveröffentlichten Katalognummern (März / September 2012).

<sup>2</sup> Der Holzschnitt ist in der Online Datenbank des British Museum vorhanden:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1424873&partId=1&searchText=Hans+Baldung+Grien+Jerome&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1424873&partId=1&searchText=Hans+Baldung+Grien+Jerome&page=1)

<sup>3</sup> Mende 1978, S. 45, Nr. 21 u. Nr. 22, m. Abb..

<sup>4</sup> Die Zeichnung gehörte zu einer hoch eingeschätzten Privatsammlung von Renaissance- und Barockzeichnungen, die John und Alice Steiner ab 1971 aufbauten. Mitte der 1990er Jahre wurden die Bestände zum Großteil dem Clark Art Institute als Leihgabe zu Verfügung gestellt. Das Institute erwarb schließlich 2003 eine Auswahl von 30 Zeichnungen aus dieser Sammlung, darunter auch Campagnolas „Sacra Conversazione“. Das Blatt gehörte früher Sir Peter Lely und Prosper Henry Lankrinck und tauchte erst 1975 bei Sotheby's London auf. Das Sammlerpaar Steiner erwarb es 1976 von Colnaghi (London) und ließ es noch im gleichen Jahr von Oberhuber in der Fondazione Cini ausstellen. Somit wurde es der Forschung besser bekannt und in der Folgezeit mehrmals ausgestellt. Oberhuber datierte es um 1517, was von Saccomani (1978) oder in jüngerer Zeit von Tuyl van Serooskerken (2000) bestätigt wurde; lediglich

Richard Serros (Kat. Ausst. New Haven 1986) schlug eine wenig überzeugende Datierung um 1520-25 vor. Zur Zeichnung siehe: Oberhuber 1976, S.114-115, Nr. 57, m. Abb. – Kat. Ausst. Cambridge 1977, S. 32-35, Nr. 5, m. Abb. – Saccomani 1978, S. 106, Anm. 3, 9. – Kat. Ausst. New Haven 1986, S. 38-39, Nr. 11, m. Abb. – Tuyll van Serooskerken 2000, S. 405, unter Nr. 423.

Mein Dank gilt Genevieve Hulley (Kuratorin, Clark Art Institute) für die zur Verfügung gestellten Unterlagen zum Werk und das digitale Foto (Dezember 2015).

<sup>5</sup> Das kleine Kruzifix, das der Eremit an einen Baumstrunk gebunden hat, wird motivisch sehr ähnlich im Kopenhagener Blatt wiederverwendet.

<sup>6</sup> Konrad Oberhuber sprach das Blatt ohne größere Zweifel Campagnola zu – ganz offensichtlich ohne Kenntnis des Originals in Kopenhagen. Mein Dank gilt Sabrina Förster für die 2001 zur Verfügung gestellten Unterlagen und das analoge Foto.

## 25

### Hügellandschaft mit ländlichen Gebäuden und zwei Figuren

**Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 434.**

**Technik:** Feder in Braun und Dunkelbraun, Spuren von schwarzem Stift auf cremefarbenem Papier, größerer Fleck mittig im Bereich des Dorfes, diagonaler Kratzer (?) ungefähr mittig, auf blaues Papier aufgezogen, sehr gut erhalten.

**Maße:** 198 x 286 mm (seitlich vermutlich unwesentlich beschnitten).

**Provenienz:** Barthold Suermondt (1818-1887), Aachen (Lugt 415, Verso); 1874 für das Kupferstichkabinett erworben (Lugt 1606, Verso).

**Literatur:** Hadeln 1911, S. 451; Fröhlich-Bum 1929, S. 73, Abb. a (S. 70); Walker 1941, S. 150, Anm. 2, S. 151-152, 169, Abb. 21 u. Anhang S. 1, Nr. 5; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 123, 125, Nr. 421, Tafel LXXXI, 1; Arnolds 1949, S. 55; Rearick 1976, S. 90; Kat. Ausst. Amsterdam 1981, S. 29, unter Nr. 51; Saccomani 1982, S. 88, Anm. 49, Abb. 15; Chiari 1988 (1), S. 74, Nr. X-9; Kat. Ausst. Florenz 1995, S. 134, Anm. 1; Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 102; Brouard 2010, S. 433, 435, Anm. 1628, 1631, Abb. 254; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 140-141, Nr. 40, m. Farbabb., S. 142, unter Nr. 41.

Bereits Hadeln (1911) führte das Blatt in einem kleinen Werküberblick an, der Campagnolas Biographie im Thieme-Becker-Lexikon ergänzte. Seitdem gibt es keinen Zweifel hinsichtlich der Autorschaft. Lediglich Fröhlich-Bum (1929) meinte, das Werk zeige „*alle Qualitäten von Tizians Zeichnungsstil*“.<sup>1</sup> Walker (1941) gruppierte die Berliner Zeichnung mit den Landschaften aus der Pariser École (Inv. Nr. E.B.A. n. 59, Kat. Nr. 17) und dem British Museum (Inv. Nr. Cracherode Ff,1.65, Kat. Nr. 19) zu einem Trio, das er stilistisch eng miteinander verknüpfte und um 1517 oder wenig später datierte. Darüber hinaus sah Walker eine Verbindung zu den Albertina-Knaben (Inv. Nr. 24364, Kat. Nr. 20), die er für ein Werk Tizians hielt. Fröhlich-Bums Einschätzung relativierten auch Tietze und Tietze-Conrat (1944), die zwar in dem Blatt „*a very close approach to Titian*“ sahen – auch im Vergleich mit der Zeichnung aus der Cracherode Sammlung – es aber letztlich besser bei Campagnola einfügen konnten. Für eine sehr frühe Entstehungszeit um 1515 argumentierte Rearick (1976), die Saccomani (1982) aber überzeugend auf 1517 korrigierte.<sup>2</sup> Ihrer Einordnung folgte Brouard (Kat. Ausst. Bordeaux 2005), bis er in jüngster Zeit die Datierung auf „*um 1516-1517*“ vorverlegte und damit die Berliner Landschaft zu den ersten Zeichnungen im Werkkatalog Campagnolas zählte – ohne dabei eine schlüssige Stilentwicklung darzulegen (Kat. Ausst. Berlin 2014).<sup>3</sup>

Die ländliche Darstellung aus dem Berliner Kupferstichkabinett verbindet sich motivisch mit dem Werk aus dem Amsterdamer Rijksmuseum (Inv. Nr. RP-T-1958-132, Kat. Nr. 18) und besitzt auch ein vergleichbar einfaches Kompositionsschema. Im vorliegenden Fall ist das hügelige Gelände jedoch etwas schlüssiger entwickelt und zudem durch zwei Staffagefiguren links im Mittelgrund belebt. Solche narrativen Details, die ikonographisch nicht zu identifizieren sind, finden sich nur vereinzelt in Domenicos frühen Landschaftszeichnungen. Eine ähnliche Figurenbildung zeigt sich bereits in der vermutlich vorausgehenden Komposition mit der Reiterschar (London, British Museum, Inv. Nr. 1848,1125.10, Kat. Nr. 6), beim fischenden Jungen (Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1950.20.1, Kat. Nr. 22) oder auch in einer jüngst von Michael Matile entdeckten Landschaft (Privatsammlung, Kat. Nr. 27).<sup>4</sup>

Im stilistischen Gesamteindruck bestimmt ein lockeres dekoratives Lineament aus geschwungenen parallelen Federstrichen die Geländeoberfläche; dabei wirken die zeichnerischen Ausdruckswerte inspirierter als im Amsterdamer Beispiel. Besonders der linke Erdhügel besitzt reizvoll variierte Schraffuren, die den Vordergrund teilweise nur andeuten sowie Partien aussparen oder kontrastreich einbeziehen. Die subtilen Differenzierungen für das Laubwerk fallen nicht nur in der Darstellung aus dem Rijksmuseum nahezu analog aus; dasselbe gilt auch für die „Landschaft mit zwei lagernden Hirten“ (Kat. Nr. 19). Dort sind auch im Gelände und bei den Häusern ähnliche Modellierungen zu beobachten. Die architektonischen Elemente zeigen sich in ihrer zarten Gestaltung mit den Hintergründen der signierten Blätter Campagnolas eng verwandt sowie mit den bereits erwähnten „Knienden Knaben in einer Landschaft“ (Wien, Albertina, Inv. Nr. 24364).

Das gesamte Strichbild ist in der Berliner Landschaft zudem eine Kombination aus einem augenscheinlich hellen Tintenton, mit dem erste lose Konturen und modellierende Schraffuren gesetzt wurden, und einem dunkleren Braun, mit dem Campagnola bestimmte Partien überarbeitete und zeichnerisch verdichtete. Manche dieser Stellen zeigen somit einen farbigen Dreiklang aus den unterschiedlichen Tintentönen und dem hellen Papier, der dekorative und tiefenräumliche Effekte suggeriert.<sup>5</sup>

Insgesamt vereint die giorgionesk-pastorale Landschaftszeichnung aus dem Berliner Kupferstichkabinett charakteristische Merkmale und veranschaulicht eindrucksvoll, wie Campagnola seine Spezialisierung aufgrund seiner frühreifen Routine um 1517/1518 vorantrieb. Dabei dürften manche kompositorisch-motivische Aspekte mit dem zunehmenden Einfluss Tizians zu erklären sein. Hinsichtlich der Funktion war das Blatt vermutlich erneut als fertiges Kunstwerk konzipiert. Es demonstriert bereits einen freien und dynamische Duktus, mit dem sich Domenico ebenfalls an Tizian orientierte.

<sup>1</sup> Fröhlich-Bum 1929, S. 73.

<sup>2</sup> Saccomani gruppierte das Berliner Blatt ebenfalls mit den „zwei lagernden Hirten“ (London, British Museum, Inv. Nr. Cracherode Ff.1.65, **Kat. Nr. 19**) und der Landschaft aus Amsterdam (Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-T-1958-132, **Kat. Nr. 18**). Bei dem Trio vermutete sie bereits eine künstlerische Loslösung von dem signierten Londoner Blatt (British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.836, **Kat. Nr. 21**), das sie bekanntlich mit den anderen Exemplaren des Quartetts vor 1517 datierte. Ein Indiz für die Weiterentwicklung waren in ihren Augen motivisch-kompositionelle Merkmale, die sich Tizians Auffassung annähern. Zur Ausführung der Berliner Landschaft führte sie noch weiter aus: „*Con una tecnica che richiama da vicino i paesaggi di Tiziano, la profondità dello spazio è scandita dal profilo arcuato e netto delle ondulazioni del terreno, suggerite da un tratteggio sommario e incisivo. Sempre dal Vecellio dipende anche il taglio diagonale dello spazio, così marcato ed evidente nel foglio di Berlino.*“ – Saccomani 1982, S. 88. – Zum diagonalen Raumschnitt vergleiche auch die bereits erwähnte Dorfansicht aus dem Amsterdamer Rijksmuseum.

<sup>3</sup> Brouard sah neben den anderen – bereits in der bisherigen Forschung genannten – Vergleichswerken auch die Landschaft mit dem nahen Waldstück aus der Sammlung Lugt (Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1503, **Kat. Nr. 10**) der Berliner Darstellung stilistisch nahestehend. Er spricht dem Pariser Werk „*die gleiche energische Strichführung in den Schraffuren*“ zu, was angesichts der ungleich kontrollierteren Linienführung und der penibleren Ausdruckswerte nicht überzeugt.

Ikonographisch vermutete Brouard bei den beiden fernen, sich unterhaltenden (?) Staffagefiguren das gleiche Thema wie in der Landschaft mit den zwei lagernden Hirten aus dem British Museum (**Kat. Nr. 19**). Auch aufgrund der nahezu identischen Maße sah er in den beiden Blättern Pendants, von denen im Berliner Exemplar „*eine Episode aus Vergils Liebesgeschichte von Corydon und Alexis oder, noch wahrscheinlicher, der Liebesgeschichte von Corfidio und Largio im Gedicht „Amicitia“ von Bastiano di Francesco zu sehen*“ ist. Brouard schien es auch denkbar, dass dieses Gedicht von 1514 einen kleinen Zyklus von Landschaftszeichnungen angeregt haben könnte. So erkläre sich die „*stilistische Homogenität*“ des größten Teils der von ihm angeführten Vergleichswerke zum Berliner Blatt und ihre Ikonographie.

Wie bereits oben angemerkt, ist die „*stilistische Homogenität*“ für die größere Landschaft aus der Sammlung Lugt nicht gegeben; zudem „*verschwinden*“ dort die Staffagefiguren als pastorales Detail im Unterholz, weshalb sie sich auch nur schwerlich mit einer literarischen Vorlage oder konkreten Hirtenfiguren assoziieren oder gar konkret verbinden lassen. Ähnlich verhält es sich mit dem vorüberziehenden Paar im Berliner Blatt, das aufgrund seiner Kleinheit und der Skizzenhaftigkeit keine genaue Bestimmung zulässt. Es wird vielmehr als belebendes Detail ohne tieferen Inhalt verwendet; seine zeichnerische Auffassung entspricht anderen Staffagen in Campagnolas frühen Werken, wo sie als figürliches Kürzel ebenfalls das Gelände ohne literarischen Konnex bereichern. Daher ist Brouards Idee eines Zyklus zwar bereichernd, aber hinsichtlich der Gedichtvorlage und der homoerotischen Deutung wirkt etwas konstruiert. – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 140-141, Nr. 40. – Vgl. ergänzend: Rearick 1992, S. 149.

<sup>4</sup> Weitere Figurenstaffagen verwandter Qualität zeigen: New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 60; Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 766 (247). – Jaffé 1994, S. 62, Nr. 766, m. Abb. – Das Blatt aus New York ist in der Online Datenbank der Library vorhanden: <http://www.themorgan.org/drawings/item/141057>

<sup>5</sup> Die unterschiedlich kombinierten Tintentöne sind auch in der nahezu quadratischen Dorfansicht aus den Uffizien Inv. Nr. 476 P (**Kat. Nr. 16**) zu beobachten, die dem vorliegend Werk zeichnerisch nahesteht.

## 26

### Landschaft mit Böschung und Häusergruppe

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5533.

**Technik:** Feder in Graubraun auf ehemals weißem Papier, laviert (größerer Tintenleck), Spuren von Graphit (?), Spuren von Rötelkreide auf dem Verso, stockfleckig, fleckig.

**Maße:** 135 x 217 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder in Schwarz (spätere Handschrift): „*Titcian Fecit . Venetia.*“

**Provenienz:** Everhard Jabach (1610-1695), Paris; Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean-Charles Garnier d'Isle (1697-1752), Paris (Lugt 2961); unbekannte Marke/Paraphe mit Feder (Recto, links unten); Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Muséum National), (Lugt 1899).

**Reproduktion:**

Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, vor 1728, 142 x 222 mm, nummeriert und bezeichnet in der Platte: „194“ (links oben), „118“ (rechts oben) – „*Titien In. - Cab. du Roy - C\* Sculp.*“ (Kat. Nr. 26a).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 145; Stix – Fröhlich-Bum 1926, S. 34, unter Nr. 44; Fröhlich-Bum 1930, S. 85-86, Tafel 65/I; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130-131, Nr. 541 und S. 324, 331, unter Nr. A 2007; Saccomani 1982, S. 87, Abb. 13, Anm. 46; Chiari 1988 (1), S. 84, Nr. X-128; Kat. Slg. Wien 1992-1997, Bd. II, S. 792, unter Inv. 1481.

Die Zeichnung aus dem Louvre stammt ursprünglich aus der Sammlung Everhard Jabachs<sup>1</sup>, wo sie aber nicht im Inventar nachweisbar ist oder für den „Recueil Jabach“ reproduziert wurde. Nachdem man das Werk für das *Cabinet du Roi* angekauft hatte, wurde es im 18. Jahrhundert von Caylus nachgestochen. Seiner Radierung und der alten Bezeichnung auf dem Blatt kann man entnehmen, dass sie Tizian zugeschrieben war. Stix und Fröhlich-Bum (1926) ordneten die Landschaft zunächst dem Tizian-Kreis im 1. Drittel des 16. Jahrhunderts zu, bis sie von Fröhlich-Bum (1930) als Werk Giorgiones publiziert wurde.<sup>2</sup> Diese Zuschreibung lehnten Tietze und Tietze-Conrat (1944) zu Recht ab. Sie vermuteten stattdessen: „*More likely by Domenico Campagnola*“<sup>3</sup> und verknüpften das Blatt mit „David und Bathseba (?)“ (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. E.B.A. n. 59, Kat. Nr. 17); dieser Einschätzung schloss sich auch Saccomani (1982) an. Sie schlug eine Datierung um 1516/1517 vor und sah die stilistische Nähe vor allem zur signierten Darstellung mit den zwei jungen Männern (London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.836, Kat. Nr. 21) sowie zur bereits genannten Szene aus der Pariser École (Inv. Nr. E.B.A. n. 59). Im Département des Arts Graphiques wird das Werk allerdings aktuell noch im Tizian-Kreis geführt.

Die vorliegende Komposition zeigt eine Landschaft, die im Wesentlichen aus einer markanten Vordergrunds Böschung besteht, die mit dichten Büschen bewachsen ist und als Hügelkulisse nur einen seitlichen Blick auf eine Häusergruppe am linken Rand, vor einem gebirgigen Horizont freigibt. Die Geländeübergänge sind dabei vernachlässigt und ein Mittelgrund wird gänzlich ausgespart. Umso deutlicher entsteht eine reizvolle Tiefenwirkung durch das Nebeneinander von nahem Buschhügel und ferner Dorfansicht. Der Typus entspricht Campagnolas variantenreichen „Landschaften mit Waldstück“ (z.B. Florenz, Uffizien 1406 E, Kat. Nr. 47) und wird in ähnlicher Weise schon von Giulio Campagnola in seinem „Astrologen“ (Abb. 13) von 1509 verwendet.<sup>4</sup> Besonders das Motiv eines Erdhügels mit üppiger Vegetation oder einer „Erdknolle“ gehört zu Domenicos bevorzugten „Requisiten“ seiner frühen Kompositionen. Mit diesem natürlichen Repoussoirmotiv betonte er die vorderen, meist menschenleeren Gründe und steigerte damit die Dynamik des geschichteten Tiefenraums, der oft durch sprunghafte Übergänge gekennzeichnet wird. Diese motivische und zeichnerische Auffassung zeigt sich aber auch abhängig von den Terrainformen Tizians im Holzschnitt des „Opfers Abrahams“ (Abb. 40) und dessen graphischen Ausdruckswerten.<sup>5</sup>

Insgesamt ist die Darstellung aus dem Louvre weniger sorgfältig ausgeführt als jene Blätter Domenicos, die vermutlich als Sammlerstücke angeboten wurden. Die Zeichnung hat mehr Notizcharakter und ist weniger bildhaft durchgestaltet. Umso spontaner und im Detail fast schon skizzenhaft erscheint hier die Federführung des Künstlers. Die Zeichnung kommt besonders der bereits erwähnten signierten Landschaft (Kat. Nr. 21) nicht nur motivisch sondern auch im Strichbild des Laubwerks und der Geländeflächen sehr nahe. Eine weitere enge Verbindung ergibt sich noch zur Vegetations- und Terrainauffassung eines jüngst aufgetauchten Blattes einer Privatsammlung (Kat. Nr. 27).<sup>6</sup> Die verwandte Komposition zeigt ebenfalls die teilweise experimentell-verspielten parallelen Strichfolgen bis hin zu fast tüpfelnden Strukturen im nahen Gelände, die sich an manchen Stellen mit längeren Schraffuren verkreuzen und zu dunklen Stellen verdichten. Aufgrund dieser Verwandtschaften bietet sich eine Datierung um 1517/1518 oder etwas später an.

Die Reproduktion von Caylus (Kat. Nr. 26a)<sup>7</sup> ist gegenseitig gestochen und hält sich – wie in den anderen Stichen für das *Cabinet du Roi* – sowohl in den Maßen als auch in seiner Radiertechnik recht genau an das Original. Mit ebenfalls freiem Strich kopierte er die feinen Modellierungen Campagnolas in der Häusergruppe und der Vegetation, deren Helldunkel-Kontraste noch weiter gesteigert wurden.

<sup>1</sup> Zur Sammlung von Everhard Jabach: <http://82.95.108.205:91/cleanmark/detail.cfm/marque/10304>

<sup>2</sup> Stix und Fröhlich-Bum ordneten das Albertina-Blatt Inv. Nr. 1481 (**Kat. Nr. X-175**) dem gleichen Zeichner zu, den sie sehr nahe bei Tizian vermuteten. – Siehe auch: Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130-131, Nr. 541 und S. 331, Nr. A 2007.

<sup>3</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 131.

<sup>4</sup> Zu Giulio Campagnola und seinem Stich mit dem „Astrologen“ siehe das Kapitel *Campagnola im Überblick*.

<sup>5</sup> Zum Holzschnitt: Dreyer 1971, S. 42-43, Nr. 3, m. Falttafel. – Rosand-Muraro 1976, S. 55-69, Nr. 3A, 3B, m. Abb.

<sup>6</sup> Die unpublizierte Zeichnung wurde von Michael Matile (Kurator, Graphische Sammlung, ETH Zürich) in einer Privatsammlung entdeckt und erstmals Domenico Campagnola zugeschrieben. Matile stellte sie mit allen bekannten Angaben für das vorliegende Werkverzeichnis zur Verfügung, wofür ihm an dieser Stelle gedankt sei (Januar 2016).

<sup>7</sup> In den de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco befindet sich eine größere Auswahl von Stichen des Comte de Caylus, die in einer Online Datenbank zugänglich sind:

<http://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/landscape-seen-through-ruins-landscape-distant> und

<http://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/landscape-distant-village-landscape-sleeping-nymph>

## 27

### Landschaft mit Baumgruppe, einer Figurenszene und Häusern im Hintergrund

#### Privatsammlung.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, auf Unterlage kaschiert, senkrechte Bruchfalte mit kleineren Verlusten, Wurmfraß am linken Rand, weitere Fehlstellen am rechten Rand, teilweise etwas fleckig.

**Maße:** 154 x 216 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Privatsammlung, Deutschland.

**Literatur:** unpubliziert.

Die unpublizierte Zeichnung wurde von Michael Matile (Graphische Sammlung, ETH Zürich) in einer Privatsammlung entdeckt und erstmals Domenico Campagnola zugeschrieben.<sup>1</sup>

Die einfache Landschaftskomposition zeigt zwei dichte kleine Baumgruppen auf einer Böschung im Vordergrund, durch die scheinbar ein Gewässer strömt, das unvermittelt aus einer dunklen Terrainöffnung auftaucht. Auf der rechten Seite lässt die dichte Vegetation einen schmalen Durchblick auf das dahinterliegende hügelige Gelände frei. Eine Gebäudegruppe liegt dort vor klarem Himmel wie auf einer Anhöhe und schließt den Hintergrund hoch ab. Die dörfliche

Architektur deutet ländliche Zivilisation an, deren Vertreter man schließlich am linken Blattrand, leicht verdeckt vom Laubwerk der Bäume entdeckt. Dort ist eine Menschengruppe und ein am Boden Liegender zu sehen. Auch wenn die Figuren als Staffage größer dargestellt sind, lässt sich das Geschehen nicht eindeutig erschließen. Vielmehr verleiht ihre Erscheinung der Landschaft eine giorgioneske, rätselhafte Note.

Die Bildanlage lässt sich von zwei Darstellungen Campagnolas aus Paris (Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1503, Kat. Nr. 10) und Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 1406 E, Kat. Nr. 47) ableiten, bei denen die dichte Vegetation ähnlich nahsichtig als seitliche Kulisse verwendet wird und nur einen schmalen Ausblick auf ein fernes Dorf freilässt. Dieser Typus zeigt im vorliegenden Fall weniger Tiefenräumlichkeit wie auch in anderen verwandten Darstellungen aus dem Louvre zu sehen (Inv. Nr. 5533, 5587, Kat. Nr. 26, 56).<sup>2</sup> Die Auffassung der Baum- oder Buschmotive und der vorderen Terrainfläche liefert stilistische Analogien zu den bereits erwähnten Vergleichswerken in Florenz und Paris (Uffizien, Inv. Nr. 1406 E; Louvre, Inv. Nr. 5533), wo das kontrastreiche Helldunkel gesteigert ist, indem größere Partien in den summarischen Laubflächen weiß belassenen wurden. Insbesondere das Exemplar aus dem Louvre wird – wie das vorliegende Blatt – durch ein recht ähnlich freies oder etwas ungeordnetes Strichbild der Geländeformen charakterisiert. Außerdem lassen sich für das fließende Gewässer eng verwandte Gestaltungsweisen der Flüsse in zwei weiteren frühen Landschaften finden, die Campagnola zuzuschreiben sind (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5586 (Kat. Nr. 53); Christie's Paris, 25.03.2015, Nr. 20, Kat. Nr. 51)<sup>3</sup>. Das gilt auch für das signierte Blatt mit dem fischenden Jungen (Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1950.20, Kat. Nr. 22). Die Ursprünge für diese Modellierungen dürften in den zwei hochformatigen Kompositionen liegen, die sich heute in Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 1323 E, Kat. Nr. 13) und einer amerikanischen Privatsammlung (Kat. Nr. 14) befinden. Sie zeigen diese Details sorgfältiger ausgearbeitet und vermitteln noch stark die kupferstichartigen Qualitäten der künstlerischen Anfänge Campagnolas.

Als typisch darf ebenso die größere Staffage am linken Rand des Blattes gelten. Motivisch und zeichnerisch sind solche Figuren bei Campagnola im Frühwerk verbreitet und in der Regel etwas gelängt. Sie sind in christologischen und profanen Darstellungen auszumachen und lassen auf den ersten Blick einen erzählerischen Moment erahnen. Letztlich bleiben sie aber inhaltlich nicht dechiffrierbar und beleben die Landschaft auf rätselhafte Weise.<sup>4</sup>

Das Blatt ist eine neue Ergänzung zum dichten Frühwerk des Künstlers. Es illustriert eine weitere Facette von Campagnolas intensiver Auseinandersetzung mit einer nahezu reinen Landschaft, deren einfacher und relativ geschlossener Aufbau noch der Malerei Giorgiones verpflichtet ist. Angesichts der stilistischen Bezüge und des teilweise offenen und routinierten Duktus ist die Zeichnung wahrscheinlich um 1517/1518 oder etwas später entstanden.

---

<sup>1</sup> Michael Matile stellte mir das Blatt im Januar 2016 zur Verfügung – in Form eines digitalen Farbfotos und der ihm bekannten Details. Matile gab es als „sehr frühes Werk“ Campagnola und sah eine stilistische Verbindung zur signierten Landschaft mit den zwei jungen Männern (London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.836, **Kat. Nr. 21**). Bei der verdeckten Figurengruppe am linken Rand vermutete er eine Szene mit dem guten Samariter. – Mein Dank gilt Michael Matile für die zur Verfügung gestellten Angaben und das digitale Foto.

<sup>2</sup> Die Zeichnung Inv. Nr. 5587 wird im Louvre unter dem Tizian-Kreis geführt und blieb bisher unpubliziert. Sie gehört als Zuschreibung an Campagnola zum vorliegenden Verzeichnis. Das Blatt ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7952-Paysage-boise-avec-une-ferme-fortifiee-entouree-darbres>

<sup>3</sup> Auch die Louvre-Zeichnung Inv. Nr. 5586 schreibt man im Museum dem Tizian-Kreis zu und sie ist ebenfalls unpubliziert. Sie gehört als Zuschreibung an Campagnola zum vorliegenden Verzeichnis. Das Blatt ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7951-Vue-dune-bourgade-fortifiee-traversee-par-un-ru>

Zum Blatt aus der früheren Sammlung van Regteren Altena: Kat. Ausst. Amsterdam 1970, S. 14, Nr. 18, Abb. 19 – Auktionskatalog, *Dessins anciens et du XIXe siècle incluant la collection I.Q. van Regteren Altena*, Christie's Paris, 25.03.2015, S. 16, Nr. 20, m. Farbab.

<sup>4</sup> Vgl. die Zeichnungen in Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 434 (**Kat. Nr. 25**); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 60 oder Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 766 (247). – Zum Vergleichswerk aus der Pierpont Morgan Library: Saccomani 1982, S. 88, Anm. 58, Abb. 16 – Kat. Ausst. Washington 1995, S. 188, Abb. 2, Anm. 6. – Für die Darstellung aus der Devonshire Collection: Jaffé 1994, S. 62, Nr. 766, m. Abb.

Noch besser versteckt werden die Staffagefiguren in den verwandten Landschaften aus der Collection Frits Lugt (Paris, Fondation Custodia, Inv. Nr. 1503, **Kat. Nr. 10**) oder dem British Museum (Inv. Nr. 1895,0915.836, **Kat. Nr. 21**).

## 28

### Hügellandschaft mit Häusern zwischen Bäumen und Büschen

**Ehemals London, Sotheby's, 01.07.1971, Nr. 8.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, am linken und rechten Rand (jeweils ca. 1 cm) mit Feder in Schwarz erweitert (von einer späteren Hand), am unteren linken Rand größere ergänzte Fehlstelle (zeigt fragmentierte Kritzel mit Feder?), am rechten Rand längerer diagonaler „Kratzer“ (?), Einfassungslinie mit Feder; Verso: Studien eines Baumes, einer Galeere und einer primitiven Bewässerung; Feder in Braun und Röteln.

**Maße:** 164 x 242 mm (seitliche Ränder vermutlich beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten rechts in alter Handschrift: „Tiziano“ und auf der alten Montierung: „...T No. 5“ sowie auf dem alten Untersatz: „S.T.No. 11“ (beides Ordnungsbezeichnungen des Sagredo-Borghese Albums?) und „Titian“.

**Provenienz:** Zaccaria Sagredo? (1653-1729), Venedig.

**Literatur:** Auktionskatalog Sotheby & Co. London, *Old Master Drawings*, 01.07.1971, S. 7, Nr. 8, m. Abb. (S. 6); Saccomani 1982, S. 89, Abb. 19, Anm. 65; Kat. Ausst. New York 2007, S. 10, Anm. 5; Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. 256, Anm. 5.

Entsprechend der alten Bezeichnung „Tiziano“ (Recto) galt die frühere Zuschreibung dem großen Meister. Auch die Ordnungsbezeichnung „S.T.No. 11“ (möglicherweise „Scuola (da) Tiziano“?) auf dem alten Untersatz der Montierung (Verso) lässt darauf schließen und dürfte gleichzeitig auf die venezianische Sammlung Sagredo-Borghese<sup>1</sup> als berühmte Herkunft hinweisen. Der älteren Forschung war die Federzeichnung offensichtlich nicht bekannt, bis sie im Jahr 1971 erstmals als Werk Domenico Campagnolas im Kunsthandel auftauchte und später von Saccomani (1982) im Kontext der Landschaftsblätter des Künstlers publiziert wurde. Sie untermauerte die Zuschreibung und datierte das Werk in Domenicos Schaffenszeit um 1518 bis 1520.<sup>2</sup> In jüngster Zeit erwähnte Jacoby die Zeichnung, der sie zusammen mit den signierten Landschaften in die Jahre um 1520 einordnete (Kat. Ausst. Frankfurt 2014).

Die Darstellung ist zum Typus der Hügellandschaften mit Dorf zu zählen (vgl. z. B. Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 476 P (Kat. Nr. 16); London, British Museum, Inv. Nr. Cracherode Ff.1.65 (Kat. Nr. 19); Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-T-1958-132, Kat. Nr. 18), den Domenico im Frühwerk öfters variierte: Die Dorfansicht wird dabei als bildwürdiges Sujet behandelt, indem die Gebäudegruppe – von einzelnen oder mehreren Bäumen umgeben – pittoresk und idyllisch am Horizont einer Landschaft gezeigt wird; diese ist meist nur in einen Vordergrundstreifen und wenige dahinter geschichtete Bodenwellen gliedert. Der Bildraum ist daher einfach aufgebaut, teilweise abgeschlossen und vermittelt nur wenig Tiefe.

Die vorliegende Komposition besitzt diese typischen Merkmale, obgleich das Dorf relativ nah gezeigt wird und mit dem Baumdickicht stärker zu einer Kulisse verschmilzt, die den Mittelgrund dominiert. Dabei blickt man rechts sogar auf eine Stadt in der Ferne, über der die Sonne strahlt. Das Raumschema ähnelt somit auch Domenicos Landschaften mit Waldstück, bei dem Nah und Fern effektiv kontrastieren.

Zeichnerisch betrachtet, fallen zunächst die markanten Geländeformen auf. Sie suggerieren „bewegte“ Hügelstrukturen durch eine Binnenzeichnung aus unterschiedlichsten Strichfolgen. Insgesamt bilden sie ein kräftiges dichtes Gefüge, das noch an das „Geflecht“ in der Hügellandschaft aus den Uffizien (Inv. Nr. 476 P) erinnert. Das Sotheby's-Blatt ist jedoch freier aufgefasst und zeigt in manchen Bereichen eine gelöstere Linienführung. Während sich die Modellierung der Architektur kaum wandelt, wird das Helldunkel vor allem für die üppigen Laubbäume atmosphärischer und kontrastreicher entwickelt wie man es auch in den Exemplaren aus Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 434, Kat. Nr. 25) und Amsterdam (Rijksmuseum) sehen kann. Das reizvolle Laubwerk ist im Detail einmal mehr Anhaltspunkt für

den facettenreichen Personalstil des jungen Domenico. Das Strichbild verliert an minutiöser Qualität und entwickelt eine größere Spontantität und Dynamik. Dieser Charakter klingt bereits bei einigen der signierten Blätter an und setzt sich bei der Sotheby's-Zeichnung fort. In Folge dieses Wandels zeichnete Domenico die Dinge aber zuweilen etwas nachlässiger, womit sich im vorliegenden Fall das „wilde“ Ineinandergreifen der Landschaftselemente auf Kosten des klaren Raumgefüges erklären lässt.

Aufgrund dieser stilistischen Aspekte ist das Werk vermutlich ab 1518 entstanden und setzt thematisch die Reihe der Hügellandschaften mit Dorfansicht fort. Domenicos Federtechnik dürfte stärker an Tizians Ausdruckswerten orientiert sein und kündigt bereits die wenigen Blätter mit einem Landschaftsanteil im dritten Jahrzehnt an (H. Shickman Gallery, 1968, Nr. 11 (Kat. Nr. 29); Uppsala Universitätsbibliothek, Inv. Nr. 9698 (Kat. Nr. 61); Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 63, Kat. Nr. 62). Daher ist nicht gänzlich ausgeschlossen, dass eine Landschaft dieser Art auch etwas später, um 1520 entstanden sein kann.

<sup>1</sup> Zum Sammler Zaccaria Sagredo siehe den Eintrag von 2010 in der Online Datenbank der Fondation Custodia:

<http://82.95.108.205:91/cleanmark/detail.cfm/marque/8928/total/1>

<sup>2</sup> Saccomani näherte die Sotheby's-Zeichnung den „Zwei Knaben“ aus der Albertina (Inv. Nr. 24364, **Kat. Nr. 20**) an, die sie um 1518-1520 datierte, und attestierte ihr ein geändertes Verständnis für „malerische Werte“ („*ottenuti effetti di intenso pittoricismo*“). Diese Qualität verband Saccomani in der stilistischen Entwicklung mit den beiden späteren Blättern aus Uppsala (Universitätsbibliothek, Inv. Nr. 9698, **Kat. Nr. 61**) und New York (Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 63, **Kat. Nr. 62**), die ihrer Ansicht nach Anfang und um Mitte der 1520er Jahre entstanden sind. – Saccomani 1982, S. 89-90.

## 29

### Phantastische Hügellandschaft mit Häusern an einer Meeresbucht

**Ehemals New York, H. Shickman Gallery, 1968, Nr. 11.**

**Technik:** Feder in Braun und teilweise grau laviert auf Papier, am rechten Rand Wasserflecken (?), doppelte Einfassungslinie mit Feder.

**Maße:** 171 x 394 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten rechts mit Feder in alter Handschrift: „*Titiano f.*“; und links unten mit Feder: „1576“ (oder „1570“) (?).

**Provenienz:** H.M. Calman, London; Walker-Goodman Art Gallery, Boston; Dr. Victor Bloch (1883-1964), Wien u. London; Sotheby's London, 12.11.1964, Nr. 132 (1); Alfred Brod Gallery, London, 1965, Nr. 17.

#### Weitere Fassungen:

1.) Domenico Campagnola, Feder in Braun und Dunkelbraun auf gebräuntem Papier, 194 x 334 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 437 (Kat. Nr. 29a u. Kat. Nr. 30).

2.) Italienischer Künstler (16. Jh.), Feder in Braun auf ehemals weißem Papier, 213 x 393 mm, Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 471 P (Kat. Nr. 29b u. Kat. Nr. X-43).

**Literatur:** Walker 1941, Anhang S. 20, Nr. 124; Auktionskatalog Sotheby & Co. London, *Catalogue of important Old Master drawings. The property of Dr. and Mrs. Victor Bloch*, 12.11.1964, Nr. 132 (1); Kat. Ausst. London 1965, S. 49, Nr. 17, m. Abb. (S. 4); Kat. Ausst. New York 1968, s.p., Nr. 11, m. Abb.; Kat. Ausst. Hanover 1971, s.p., unter Nr. 3; Johnson – Goldyne 1985, S. 32, 219, Anm. 5.

Walker (1941) erfasste erstmals diese Zeichnung, als sie noch zur Sammlung Dr. Victor Bloch gehörte, die 1964 in mehreren Auktionen versteigert wurde.<sup>1</sup> Damals lief das Werk bereits unter Campagnola, obwohl man es früher nach der alten Bezeichnung (Recto) – wie viele andere Landschaften mit der Feder – Tizian gab. Danach tauchte das Blatt mit unveränderter Zuschreibung zuerst 1965 in der Alfred Brod Gallery (London) und 1968 schließlich in der H. Shickman Gallery (New York) auf. Seitdem ist sein Aufbewahrungsort unbekannt.

Eine ländliche Siedlung steht im Mittelpunkt der vorliegenden Zeichnung; ihre Häuser liegen verstreut zwischen einigen Bäumen auf bizarr aufragenden Hügeln und bilden zusammen eine phantastische Landschaftskulisse. Links davon steigt das Gelände regelmäßiger bis zu einem fernen Gebirge an, neben dem noch eine strahlende Sonne den Horizont ausfüllt. Im Ausblick

rechts sieht man im Hintergrund eine Meeresbucht mit Segelschiffen, an deren Ufer eine Figur mit einem Esel (?) entlangwandert.

Von dieser relativ großen Komposition existieren noch zwei weitere, nahezu identische Versionen, die sich im Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 437, 194 x 334 mm, Kat. Nr. 29a u. Kat. Nr. 30) und in den Uffizien (Inv. Nr. 471 P, 213 x 393 mm, Kat. Nr. 29b u. Kat. Nr. X-43) befinden. In diesem Trio misst die Shickman-Zeichnung (171 x 394 mm) zwar die niedrigste Höhe, ist breiter als das Berliner Exemplar und von gleicher Länge wie das Blatt in den Uffizien.

Motivisch betrachtet, zeigt die vorliegende Komposition sämtliche Details im rechten und linken Seitenbereich<sup>2</sup>, wohingegen der große Vordergrund mit zwei sich verschneidenden Geländewellen fehlt wie er in den Zeichnungen aus Berlin und Florenz zu sehen ist. Allerdings ist am unteren Rand zu erkennen, dass die doppelte Einfassungslinie nachträglich gezogen wurde, das Strichbild fragmentiert und das Blatt daher beschnitten ist.

Im Vergleich zu den anderen beiden Werken hat sich das Shickman-Blatt offenbar am besten erhalten und ist mit der Berliner Fassung am sorgfältigsten ausgeführt.<sup>3</sup> Nebeneinander gelegt, zeigt sich eine sehr ähnliche feine Linienführung in den Häuser- und Baumkulissen, sowie in einigen schattierten Hügelformen; die sanft gewellten Parallellagen im Gelände und Himmel vermitteln beiderseits einen etwas freieren Federeinsatz. Die Auffassung des Geländes in der vorliegenden Fassung belegt jedoch eine größere zeichnerische Dichte, an die das Exemplar aus Berlin nicht ganz heranreicht. Die Landschaft aus den Uffizien (Inv. Nr. 471 P) wirkt gegenüber den beiden Fassungen nachlässiger ausgeführt, was auch in der „eckigen“ Sonne (mit Strahlen) links am Horizont deutlich wird.

Unter Abwägung der technischen, motivischen und zeichnerischen Unterschiede des Trios erscheint folgende Schlussfolgerung plausibel: Die Shickman-Zeichnung ist als breitetes Blatt (394 mm) zu einem späteren Zeitpunkt – vor allem in der Höhe – beschnitten worden; ursprünglich besaß sie wahrscheinlich ein ähnliches Format wie das Uffizien-Blatt und zeigte auch einen großzügig angelegten, leeren Geländevordergrund wie er im Berliner Blatt vorhanden ist. Beim vorliegenden Werk dürfte es sich daher um die erste Version der Landschaftsschilderung handeln, von der die anderen beiden Fassungen abzuleiten sind. Bei diesen ist wiederum die Uffizien-Version aufgrund zeichnerischer und motivischer Abweichungen als Kopie der Berliner Fassung einzustufen, die rechts beschnitten ist und ehemals wohl auch den vollständigen Ausblick auf die Meeresbucht zeigte. Entsprechend dieser Reihung verhält sich auch die zeichnerische Qualität, wobei sich das sichere und sorgfältige Strichbild im Blatt der Shickman Gallery von den anderen beiden Versionen absetzt. Allerdings gibt es in der Darstellung aus dem Berliner Kupferstichkabinett kaum Indizien für eine Kopie von einer weiteren Hand. Daher sollte auch diese zweite Version demselben Zeichner zugeordnet werden wie das Werk aus der Shickman Gallery.

Die stilistischen Merkmale passen zu Campagnolas Landschaftsauffassung zwischen 1518 und den frühen 1520er Jahren. Die engste Verbindung besteht zur vorangegangenen Dorfansicht aus dem Auktionshandel (Sotheby's London, 01.07.1971, Nr.18, Kat. Nr. 28) und der „Taufe Christi“ (New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 63, Kat. Nr. 62), sowie dem „Schlafenden Christus im Sturm“ (Uppsala, Universitätsbibliothek, Inv. Nr. 9698, Kat. Nr. 61), wo der Landschaftsanteil allerdings gering ausfällt und fast skizzenhaft angelegt ist.

Beim vorliegenden Blatt handelt es sich – aus heutiger Sicht – um den frühesten Fall einer Eigenwiederholung Campagnolas. Vermutlich diente die zeichnerische Replik dazu, das Sammlerpublikum zu bedienen oder die erfolgreichen Kompositionen mit einem eigenen Exemplar zu sichern. Für eine kommerzielle Verwendung spricht neben der qualitativen Ausführung auch der Landschaftscharakter, der weniger natürlich ist und stärker das Phantastische und Artifizielle zum Ausdruck bringt.

<sup>1</sup> Walker hielt die Zeichnung für eine Kopie der Fassung in Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 437, **Kat. Nr. 30**). Außerdem erwähnte er noch bei der Provenienz die Station: „*Calman & Walker-Goodman*“.

<sup>2</sup> In den anderen beiden Versionen ist kein Wanderer mit Esel am rechten Rand zu sehen; beim Uffizien-Blatt sind auf dieser Seite des Hintergrunds zumindest – wie in der Shickman-Zeichnung – zwei Schiffe als Details auszumachen. Das Berliner Exemplar zeigt nur mehr einen Teil der Büsche nahe den ersten Hütten am rechten Rand. Darüberhinaus ist in den Landschaften von Berlin und Florenz der linke Ausblick leicht fragmentiert und zeigt weniger von dem miniaturhaften Gebirgsausblick als im vorliegenden Fall (Shickman Gallery).

<sup>3</sup> Das Blatt weist noch an manchen Stellen (Teile der Bäume, Hütten und Geländeabschnitte) eine graue Lavierung auf, die von einer späteren Hand hinzugefügt wurde und in der Katalogabbildung von 1968 noch am besten zu beobachten ist. Walker vermutete ebenfalls ein nachträgliches Lavieren. – Walker 1941, Anhang S. 20, Nr. 124.

## 30

### Phantastische Hügellandschaft mit Häusern an einer Meeresbucht

Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 437.

**Technik:** Feder in Braun und Dunkelbraun auf gebräuntem Papier, Fehlstellen am oberen linken und rechten Rand; Spur einer vertikalen Falte, kleine Wurmfräslöcher (?), verschiedene Flecken, Farbspuren eines Abklatsches (Abdruck einer groben Schraffur?), auf alter Unterlage kaschiert.

**Maße:** 194 x 334 mm (an den seitlichen Rändern beschnitten).

**Provenienz:** Bartolommeo Cavaceppi (1715/1717-1799), Rom; Vincenzo Pacetti (1746-1820) und Michelangelo Pacetti (1793-1855), Rom (Lugt 2057); 1843 für das Kupferstichkabinett erworben (Lugt 1632).

**Weitere Fassung:**

Italienischer Künstler (16. Jh.), Feder in Braun auf ehemals weißem Papier, 213 x 393 mm, Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 471 P (Kat. Nr. 29b u. Kat. Nr. X-43).

**Literatur:** Fröhlich-Bum 1929, S. 259, Abb. 20; Walker 1941, Anhang S. 1, Nr. 6; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 125, Nr. 422; Saccomani 1982, S. 89, Abb. 21, Anm. 67; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 142-143, Nr. 41, m. Farbabb.; Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. 256, unter Nr. 85, Abb. 59, Anm. 5.

Die Zeichnung aus dem Berliner Kupferstichkabinett wurde erstmals von Fröhlich-Bum (1929) als Werk Campagnolas publiziert; dem schlossen sich Tietze und Tietze-Conrat (1944) an<sup>1</sup> und ordneten das Blatt der „*early period*“ zu. In der neueren Forschung griff einzig Saccomani (1982) die Darstellung auf und datierte sie aufgrund stilistischer Aspekte in Campagnolas Œuvre um 1520. In der Anmerkung zur Berliner Zeichnung erwähnte sie noch die Landschaft aus den Uffizien (Inv. Nr. 471 P, Kat. Nr. 29b u. Kat. Nr. X-43) als „Doppelgänger“ – „*in tutto identico (...) e di buona qualità*“;<sup>2</sup> sie kommentierte dieses Phänomen jedoch nicht weiter und gab zudem beim Berliner Werk die Provenienz unrichtig an. Dort nannte sie unter anderem die Sammlung Victor Bloch, was völlig ausgeschlossen ist, nachdem die Shickman-Zeichnung einst Bloch gehörte bevor sie (1965 und 1968) im Kunsthandel auftauchte. Auch Brouard besprach das Blatt nur in Kenntnis der Version in Florenz und datierte es früher, um 1518 (Kat. Ausst. Berlin 2014).<sup>3</sup> Jacoby sah eine Verbindung zum Frankfurter „Hieronymus“ (Städel Museum, Inv. Nr. 13567, Kat. Nr. 3) und datierte die Zeichnung in einer Gruppe mit anderen Blättern in die Jahre um 1520 (Kat. Ausst. Frankfurt 2014).

Unter Berücksichtigung aller drei Exemplare mit derselben Landschaftskomposition und ihrer technischen, motivischen und zeichnerischen Unterschiede (siehe Kat. Nr. 29), ist die von Alters- und Gebrauchsspuren etwas beeinträchtigte Darstellung aus Berlin die zweite Fassung nach dem Shickman-Blatt, die Campagnola als qualitätvolle Eigenwiederholung zugeschrieben werden kann. Aufgrund der stilistischen Merkmale fällt die Entstehung wahrscheinlich in den Zeitraum von circa 1518 bis in die frühen 1520er Jahre.

<sup>1</sup> Fröhlich-Bum sah die Darstellung in einem stilistischen Gegensatz zur „Hügellandschaft mit ländlichen Gebäuden und zwei Figuren“ (Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 434, **Kat. Nr. 25**), die sie Tizian gab. – Fröhlich-Bum 1929, S. 259.

<sup>2</sup> Saccomani 1982, S. 98, Anm. 67.

<sup>3</sup> Brouard zitierte das Blatt in den Uffizien nach Saccomanis Worten („*tutto indentico*“) und merkte an: „*Aber wir ziehen es vor, letztere als Kopie vom Berliner Blatt zu sehen: Seine Ausführung ist in der Tat weniger unverfälscht und mehr berechnend. Wir kennen im Übrigen keine Landschaft, die gewissermaßen wortwörtlich vom Zeichner wiedergegeben sind [sic!]. Das Berliner Blatt ist jedoch deutlich beschädigt, und wir können uns sein ursprüngliches Aussehen nur vorstellen.*“ – Darüber hinaus versuchte Brouard in der Struktur der Szene und in den verstreuten Häuserkonstruktionen eine symbolische Inhaltsebene aufzuzeigen, die nur schwer nachvollziehbar ist. – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 142.

## 31

### Bärtiger Alter (Philosoph?) vor einer Landschaft mit Stadt

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 474 P.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun, auf cremefarbenem Papier, vereinzelt fleckig am linken Rand, größere Fehlstelle in der oberen rechten Ecke sowie andere an den Rändern ergänzt, aufgezo-

**Maße:** 243 x 402 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten rechts mit Graphit: „*di man del divin Titiano*“; sowie oben rechts mit blauem Stift: „474“; auf dem Verso mit Feder (Handschrift 19. Jh.): „*Di Tiziano*“ (teilweise gelöscht).

**Provenienz:** R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 930).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Grandi III., Universale III., unter Nr. 48-67; Ferri 1890, S. 257, unter Nr. 469-481, Kategorie V.; Kat. Ausst. Washington 1988, S. 135, Abb. 134; Petrioli Tofani 2014, Bd. 2, S. 784, 474 P.

Die Zeichnung gab man früher Tizian wie es die alte Bezeichnung „*di man del divin Titiano*“ verrät; unter seinem Namen wurde sie auch traditionell in den Uffizien geführt. Spätestens Ferri (1890) schrieb sie – zusammen mit einigen anderen Landschaften – dem großen Meister zu. Seitdem blieb das stattliche und qualitätvolle Blatt von der neueren Forschung unbeachtet. Lediglich für die Ausstellung „*Places of Delight*“ in Washington entdeckte man es als Werk Campagnolas für den Katalog.

Dargestellt ist ein bärtiger alter Mann mit langem Gewand und Kapuze, der mit einem Buch in sich versunken im Vordergrund einer Landschaft ruht. Sein Platz liegt abseits einer Stadt, die im Hintergrund auf einem Hügel zu sehen ist, umgeben von Büschen und Bäumen. Ein schmaler Ausblick ergibt sich rechts an der Architekturkulisse vorbei auf ein kleines Flusstal.

In der relativ großen Hauptfigur lässt sich vielleicht ein Philosoph vermuten, der sich zum Nachdenken in die Abgeschiedenheit zurückgezogen hat und auf diese Weise der Landschaftsszenerie eine idyllische Note verleiht; doch letztlich entzieht sich das profane Thema einer klaren ikonographischen Identifizierung und erinnert an die giorgioneske Malerei und Graphik und ihre oft rätselhaften Sujets.

Im Gegensatz zu den diagonal entwickelten Landschaftsräumen der signierten Blätter aus London, Washington und Weimar (Kat. Nr. 21, 22, 23) wird im vorliegenden Werk das Gelände stufig und nahezu bildparallel aufgebaut wie es schon in der Zeichnung aus der Shickman Gallery (Kat. Nr. 29) zu sehen war. Lediglich der Ausblick in das entfernte Tal suggeriert eine schräge Raumachse zum angedeuteten Horizontstreifen.

Die dominierenden Motive der Komposition – die lagernde Figur und die erhöhte Stadtansicht – sind beide sorgfältig modelliert wie man es von Campagnolas frühen Zeichnungen kennt; allerdings wirkt die Geländemodellierung etwas sorglos, summarisch und weniger dynamisch während die gelungene Figurenbildung die Entwicklungsstufe der signierten Blätter und der Kupferstiche wie beispielsweise der Apostelfiguren im „Pfungstwunder“ (1518, Abb. 25) voraussetzt.<sup>1</sup> Dabei spricht auch der Kopftypus des bärtigen Alten für die Jahre um 1520 und zeigt sich sehr ähnlich in der Zeichnung mit „Jakob und Rebekka vor Isaak“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1772 F)<sup>2</sup> oder im Gemälde der „Wunderszene mit einer Ertrunkenen“ für die Scuola del Santo (Abb. 60), das in Campagnolas Anfänge als Maler in Padua fällt und am Beginn des dritten Jahrzehnts entstand.<sup>3</sup> Die gesamte Bildanlage mit der betonten Vordergrundfigur nimmt bereits die Kompositionen der 1530er Jahre vorweg und bildet somit ein wichtiges Bindeglied zwischen Campagnolas Frühwerk und seinen reifen Darstellungen.<sup>4</sup> Insgesamt ist man aufgrund der giorgionesken Komposition, der Differenzierung der Landschaft und insbesondere der Figurenbildung geneigt, die Entstehungszeit zwischen circa 1520 und den mittleren 1520er Jahren anzusetzen.

<sup>1</sup> Zum Kupferstich: Kat. Ausst. Paris 1993, S. 530, Nr. 140, m. Abb. (S. 140). – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 118-119, Nr. III.9, m. Abb.

<sup>2</sup> Rearick datierte die Zeichnung kurz nach 1520. – Rearick 1976, S. 113, Nr. 69, Abb. 65. – Für eine frühere Entstehungszeit gegen Ende des zweiten Jahrzehnts sprachen sich Oberhuber und Saccomani aus: Oberhuber 1976, S. 27, 127, Nr. 71. – Saccomani 1991, S. 33, Abb. 4, Anm. 9.

<sup>3</sup> Vgl. den Kopf eines alten Bärtigen mit Kapuze in mittlerer Position in der Figurengruppe der Wunderszene.

<sup>4</sup> Vgl. zum Beispiel die lagernde Entenmagd vor einer Landschaft in einer Zeichnung aus der Devonshire Collection (Inv. Nr. 752 (268), **Kat. Nr. 72**), die zu Gunsten eines betonten Panoramas weniger groß in Szene gesetzt wurde. Eine analoge Verkleinerung des Figurenmaßstabs ist auch in anderen Exemplaren dieser Periode festzustellen (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 478 P, 479 P, 480 P (**Kat. Nr. 73, 74, 80**) oder Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, Inv. Nr. S.II 113135, **Kat. Nr. 71**) und festigt sich als kompositorisches Mittel bei der Landschaft mit der Frau mit Spinnrocken (Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962, **Kat. Nr. 95**).

## 32

### Landschaft mit Häusergruppe und Figurenpar unter Bäumen – Studie eines Kopfes nach links im Profil

**Ehemals Zürich, Arturo Cuellar, 1997.**

**Technik:** Feder in Braun auf ehemals weißem Papier, teilweise durch Riss beschädigt.

**Maße:** 165 x 247 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten rechts, mit Feder in Braun, in alter (?) Handschrift: „*Campagniola.f.*“ sowie eine längere, nicht identifizierbare Bezeichnung (16. Jh.) in der oberen Mitte des Blattes.

**Provenienz:** Dorotheum, Wien, 06.11.1996, Nr. 2.

**Literatur:** Auktionskatalog Dorotheum Wien, *Alte Meisterzeichnungen, Druckgraphik bis 1900, Aquarelle, Miniaturen*, 06.11.1996, Nr. 2, m. Abb.; *The Burlington Magazine*, CXXXIX, 1997, Nr. 1137, s.p. (Werbeanzeige), m. Abb.; *Apollo*, CXLVI, 429, November 1997, s.p. (Werbeanzeige), m. Abb.; Ruffini 2008, S. 40, unter Anm. 11.

Das Blatt wurde schon früher Campagnola zugeschrieben, was man auch einer alten Bezeichnung rechts unten entnehmen kann. Als Werk aus dem Kreis des Künstlers kam es im Dorotheum Wien 1996 zur Auktion und wurde dort vom Zürcher Kunsthändler Arturo Cuellar erworben, der die Zeichnung als eigenhändiges Werk Campagnolas anbot; die Forschung schenkte dem Blatt allerdings kaum Aufmerksamkeit.<sup>1</sup>

Die Komposition zeigt eine hügelige Landschaft, die mit einem Weiler zwischen einzelnen Bäumen im Hintergrund abschließt. Die Ansicht hebt sich klar gegen den Himmel ab, der nur im oberen Bereich etwas strukturiert ist und rechts einen Ausblick andeutet. Dort bemerkt man im Schatten der Baumgruppe ein kürzelhaftes Figurenpar, das der Landschaft eine idyllisch-pastorale Facette verleiht. Dass es sich um ein mehrfach genutztes Blatt handelt, wird in der längeren alten Bezeichnung deutlich, die – wohl ohne näheren Zusammenhang – im Bereich der Wolken hinterlassen wurde. Außerdem ist rechts im Vordergrund ein Kopf im Profil (nach links) auszumachen, der ebenfalls nicht zur Darstellung gehört und daher auch (später) beschnitten wurde.

Die Bildanlage und ihre Motive lassen sich mit Campagnolas frühen Dorfansichten vergleichen, die entweder als selbständiges Sujet oder in Form eines Landschaftsausblicks angelegt waren (Bayonne, Musée Bonnat, Inv. Nr. 1760 (Kat. Nr. 8); Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 476 P (Kat. Nr. 16); Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. R-PT-1958-132 (Kat. Nr. 18); Sotheby's London, 01.07.1971, Nr. 8, Kat. Nr. 28). Die Auffassung des Terrains, der Häuser und der verschiedenen Bäume dürfte ebenfalls für die zeichnerische Handschrift des Künstlers sprechen. Allerdings schwankt das Strichbild zwischen sorgfältigen Partien und summarisch skizzenhafter Qualität, weshalb eine Entstehung nach 1518 zu vermuten ist.<sup>2</sup> Der beschnittene Kopf im Profil ist für die Zuschreibungs- und Datierungsfrage ebenfalls nützlich: die Modellierung und die Verteilung des Helldunkels im Gesicht sind recht ähnlich ausgeführt wie beim zweiten Kopf (von rechts) in der „Gruppe von Mönchen“ aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 2383)<sup>3</sup>. Diese stilistische Verbindung liefert ein weiteres Argument für die Eigenhändigkeit und spricht in diesem Detail für eine Entstehung zwischen 1520 und den frühen 1520er Jahren.

<sup>1</sup> Ruffini verglich die unterschiedlichen Bezeichnungen mit jenen der vier signierten Landschaften Campagnolas und brachte sie mit einem erhaltenen Notariatsakt in Verbindung, den Campagnola höchstwahrscheinlich eigenhändig bestätigte. Seiner Ansicht nach ist die obere Bezeichnung auf dem vorliegenden Blatt überzeugender als die Signatur auf den vier Landschaften aus London, Washington und Weimar: Ruffini 2008, S. 24, Abb. 10-12 u. S. 40, Anm. 11.

<sup>2</sup> Die Anzeichen von zeichnerischer Routine in den Geländeformen sind bereits in der signierten Landschaft mit den zwei jungen Männern (London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.836, **Kat. Nr. 21**) oder bei der Dorfansicht aus dem Rijksmuseum (**Kat. Nr. 18**) zu bemerken.

<sup>3</sup> Oberhuber 1976, S. 120-121, Nr. 65, m. Abb. – Dreyer 1982, S. 30, Nr. 40, Tafel 5. – Für einen weiteren Vergleich bietet sich das Profil des „Hl. Hieronymus“ aus Washington (National Gallery of Art, Inv. Nr. 1973.52.1) an: Wethey 1987, S. 188, Nr. A-19, Abb. 184. – Kat. Ausst. Venedig 2014, S. 64, 67, Nr. 16, m. Farbabb.

## 33

### Landschaft mit kleiner Häusergruppe und Figuren im Vordergrund

Paris, Bibliothèque de L'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. E.B.A. n. 366.

**Technik:** Feder in Braun auf ehemals weißem Papier, oberer Rand nachträglich mit einem ca. 3 cm breiten Streifen über die gesamte Breite des Blattes ergänzt (wahrscheinlich von P.-J. Mariette), Einfassungslinie mit Feder, aufgezogen, Montierung Mariettes.

**Maße:** 125 x 189 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto der Montierung mit Feder in Braun: „TITIANUS VECELLI“.

**Provenienz:** Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Alphonse Wyatt Thibaudeau (um 1840-um 1892), Paris und London (Lugt 2473); Alfred Armand (1805-1888), Paris – Madame P. Valton; Schenkung im Jahr 1908.

**Literatur:** Kat. Ausst. Paris 1935 (2), S. 40, Nr. 136; Brugerolles 1984, S. 109, Nr. 141, m. Abb.; Kat. Ausst. Venedig 1988, S. 28-29, Nr. 8, m. Abb.; Kat. Ausst. Stockholm 1990, S. 44-46, Nr. 8, m. Abb.; Kat. Ausst. Paris 1990, S. 18, Nr. 8, m. Abb.; Kat. Ausst. Wien 1998, S. 64, unter Nr. 29, Anm. 2.

Die Ergänzung der Zeichnung mit einem schmalen Streifen im oberen Bereich könnte von Mariette stammen, der das Werk ursprünglich besaß und mit einer Zuschreibung an Tizian versah. Im frühen 20. Jahrhundert gehörte das Blatt zu einer Schenkung an die Pariser École Nationale Supérieure des Beaux-Arts und wurde erstmals 1935 als Werk von Andrea Schiavone ausgestellt. In jüngerer Zeit wechselte die Zuschreibung zunächst zu einem anonymen bolognesischen Zeichner des 17. Jahrhunderts (Brugerolles 1984) bis schließlich Saccomani das Blatt Campagnola gab und um 1525 bis 1530 datierte.<sup>1</sup> Nachfolgend blieb es bei dieser Zuordnung, die man auch in den jüngsten Ausstellungskatalog der venezianischen Zeichnungen der Pariser École übernahm (Kat. Ausst. Paris 1990).

Hinter wenigen Geländewellen sieht man einen Weiler zwischen verschiedenen Bäumen. Die idyllische Kulisse hebt sich klar vom weiß belassenen Himmel ab und vermittelt als Hintergrund nur wenig Tiefenraum bis nach vorne zum Betrachterstandpunkt. Bereits etwas entfernt, hinter dem verkümmerten Vordergrund, zieht eine kleine Figurengruppe nach rechts, die man als gelängte und skizzenhafte Staffage wahrnimmt.

Der Typus, der einfache Landschaftsaufbau und die zeichnerische Auffassung der verschiedenen Motive dürften in einer Entwicklungslinie mit Campagnolas Kompositionen um 1517/18 zu sehen sein. Dabei erinnern die zarten Bäume auf der rechten Seite noch an seine Darstellungen dieser Zeit (London, British Museum, Inv. Nr. Cracherode Ff,1.65, Kat. Nr. 19); die Vegetation links vom Weiler hingegen deutet eher auf eine bereits weiterentwickelte Landschaftsauffassung hin. Diese kommt auch im aufgelockerten Strichbild des Terrains zum Ausdruck, in dem die früheren peniblen Strukturen nur mehr in den mittigen Hügeln vor den Häusern angedeutet werden und einem großzügigeren Helldunkel weichen. Darüber hinaus haben die Staffagefiguren nicht mehr die Bedeutung wie beispielsweise in der Dorfdarstellung aus Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 434, Kat. Nr. 25). Sie sind deutlich flüchtiger ausgeführt als in den relevanten frühen Blättern<sup>2</sup> und scheinen vielmehr auf Details dieser Art in späteren Darstellungen voranzugreifen.

Die Pariser Zeichnung ist trotz der angesprochenen Merkmale stilistisch relativ schwer zu bestimmen. Ihr Strichbild ist etwas vereinfacht und dürfte an das griffigere Blatt aus dem Züricher Kunsthandel (Arturo Cuellar, 1997, Kat. Nr. 32) anschließen. Dennoch fällt die Datierung – nicht zuletzt wegen der ungewöhnlichen Figurenkürzel – relativ vage aus. Die Entstehung ist mit Abstand zu den Jahren 1517/18 anzunehmen und gehört vermutlich in das dritte Jahrzehnt.

<sup>1</sup> Saccomanis Datierung erfolgte 1987 mündlich. – Kat. Ausst. Paris 1990, S. 18.

<sup>2</sup> Eine vermutlich vorausgehende und noch vergleichbare Auffassung vermitteln die Figuren links im Hintergrund einer weitgehend unbekanntes Landschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 5585), die im vorliegenden Werkkatalog Domenico Campagnola zugeschrieben wird (**Kat. Nr. 55**).

## 34 Landschaft mit Dorf an einem See

### Paris, Privatsammlung.

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, oben rechts geringfügig fleckig, Einfassungslinie mit Feder in Braun, nachträglich nachgezogen in Schwarz, montiert.

**Maße:** 149 x 236 mm.

**Wasserzeichen:** ähnlich Briquet 2515 (1515).

**Provenienz:** Rev. R. P. Buddicom; Herr und Frau James O. Keene, Birmingham, Michigan; Sotheby's London, 21.11.1974, Nr. 3.

**Literatur:** Kat. Ausst. Detroit 1960, S. 16, Nr. 21; Auktionskatalog Sotheby & Co. London, *Fine Old Master Drawings*, 21.11.1974, S. 7, Nr. 3, m. Abb. (S. 47); Oberhuber 1976, S. 116, Nr. 59, m. Abb.; Saccomani 1982, S. 84, Abb. 3, Anm. 30; Kat. Ausst. Venedig 1985, S. 38, unter Nr. 18; Kat. Ausst. Paris 1993, S. 503, 527; Oberhuber 1993, S. 496-497, Abb. 16; Kat. Ausst. Washington 1995, S. 150, Anm. 3; Tuyl van Serooskerken 2000, S. 404, unter Nr. 421; Rearick 2001, S. 54, 213, Anm. 70; Saccomani 2004, S. 203, 204 und Anm. 9, Abb. 3; Brouard 2010, S. 107, Anm. 339, Abb. 51; Kat. Ausst. Caen 2011, S. 124-125, Nr. 33, m. Farbabb., Anm. 1-9 (S. 220-221); Kat. Ausst. Zürich 2013, S. 88, unter Nr. 36, Anm. 4.

Obwohl die Zeichnung 1960 als Werk Giulio Campagnolas ausgestellt wurde<sup>1</sup>, stand sie der Forschung erst 1974 durch die Versteigerung unter gleichem Namen bei Sotheby's London und schließlich durch Oberhubers Publikation von 1976 zur Verfügung.<sup>2</sup> Dort wurde das Werk erstmals Domenicos frühen Jahren zugeordnet – beeinflusst durch eine verlorene Vorlage Giorgiones, von der Oberhuber auch 1993 weiterhin ausging. Saccomani (1982) schloss sich der Zuschreibung anfänglich noch mit einer Datierung vor 1517 an. Im Rahmen der Ausstellung zur Sammlung Ian Woodner in Washington (1995) sah sie darin stattdessen ein Spätwerk Giulios, für das bereits Alessandro Ballarin in einer universitären Vorlesungsreihe 1990/1991 plädiert hatte. Saccomani blieb auch bis in jüngste Zeit bei dieser Änderung ihrer ursprünglichen Einschätzung (Saccomani 2004; Kat. Ausst. Caen 2011). Für Rearick (2001) stand hingegen außer Zweifel, dass es sich um ein Blatt des jungen Domenico handelt. Er bezeichnete es als „*un disegno giovanile di sua invenzione*“, das er vor den druckgraphischen Jahren von 1517/1518 ansetzte.<sup>3</sup>

Die Darstellung zeigt ein Dorf, das vor bizarren Fels- und Bergkulissen idyllisch an einem See liegt. Die Szenerie wirkt ruhig, ist menschenleer und auch Tiere lassen sich nicht ausmachen, denn die „natürlichen“ Hauptdarsteller sind die einzelnen Häuser, die sich pittoresk am Ufer gruppieren und in ihrem architektonischen Nebeneinander den fernen Mittelgrund bilden. Gleichzeitig wird der Blick über das geschwungene Ufergelände harmonisch in den hügeligen Vordergrund geführt, der mit flankierenden Bäumen und Büschen als natürliche Repoussoirmotive betont wird. Dadurch wird die Dorfansicht gleichsam gerahmt und behauptet sich als bildwürdiges Sujet.

Stilistisch besticht die Landschaftszeichnung durch eine zarte nuancierte Lichtgebung, die nicht nur tiefenräumlich stimmig ist, sondern auch Bildelemente wie etwa die detaillierten Häuserformen gleichsam präzise-kristallin – wie in einem Kupferstich – erscheinen lässt; atmosphärische Schattenzonen kommen innerhalb der Dorfarchitektur und besonders an deren

linkem Rand zur Geltung. Dort treten bizarre „Erd- oder Felsknollen“ aus dem Helldunkel plastisch-monumental hervor und kontrastieren zu den fast zierlich wirkenden Häusern. Ausgewogene helle Lichtmodellierungen, mit denen die Atmosphäre gesteigert wird, sind in den Geländeformen und dem Laubwerk auszumachen. Überaus subtile und effektive Differenzierungen kennzeichnen den ruhigen See, der beim Dorf zusätzliche Spiegelungen<sup>4</sup> aufweist, und den fernen Bergkamm als Horizont, der nahezu unstrukturiert belassen ist und wie ein „weißer Schneeberg“ vor einem leicht schraffierten Himmel aufragt.

Technisch betrachtet ist die Federzeichnung sehr fein und sorgfältig ausgeführt, was besonders die Architektur- und Baumdetails gut widerspiegeln. Das Liniensystem besticht oft durch verkreuzte Schraffuren, die atmosphärisch verdichtet werden. Sie kontrastieren mit zügigen Parallelstrichen, die unterschiedlich gekrümmt sind und sich reizvoll mit punktierten Serpentinaen oder flächigen Punktierungen vermischen.<sup>5</sup> Diese minutiösen Strukturen wirken innerhalb des Geländes, der Häuser und der Felsen dekorativ und tiefenräumlich zugleich.

Im Gesamteindruck entsprechen die auffällig feinen Ausdruckswerte und das subtil abgestufte Helldunkel teilweise der Auffassung eines Kupferstechers wie Giulio Campagnola, dem auch diese Landschaftsdarstellung – wie bereits erwähnt – einige Zeit zugeschrieben wurde. Doch hinsichtlich der tiefenräumlichen Konzeption und der zeichnerischen Ausführung sprechen die Merkmale letztlich für die Einordnung des Blattes in Domenico Campagnolas Frühwerk.

Veranschaulichen lässt sich diese wichtige Händescheidung anhand eines Vergleichs mit der „Landschaft mit Häusergruppe an einem Fluss“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 463 P, Abb. 21)<sup>6</sup>, die zu den wenigen anerkannten Zeichnungen Giulio Campagnolas gezählt und um 1510 datiert wird: Beide Darstellungen kommen einander in den Motiven und der giorgionesken Stimmung recht nahe; ähnliche „Erd- und Felsknollen“ und die zarten Bäume finden sich in beiden Darstellungen. Giulio entwickelte jedoch eine etwas intimere Dorfansicht, die zwischen Hügeln und Buschwerk eingebettet ist. Sein Landschaftsraum wirkt stärker geschichtet und scheint die einzelnen Elemente weniger zu umgeben; dabei wird der Bildaufbau durch den Flusslauf und die vordersten Knollenformen harmonisiert. Die Zeichnung aus der Pariser Privatsammlung zeigt dagegen eine geweitete Szenerie, die mehr Fernsicht suggeriert. Außerdem formieren sich die „natürlichen“ Landschaftselemente eher zu einer phantastischen Komposition, die sich von Giulios natürlicher Schilderung unterscheidet – wenngleich beide Ansichten vermutlich von der damaligen *terra ferma* inspiriert sind. Ebenfalls eng miteinander verwandt sind die differenzierten Binnenstrukturen von Gelände und Felsknollen beider Blätter. Auch das sparsame aber subtile Gestalten der Wasserflächen haben sie gemeinsam. Die Baumotive sind hingegen von unterschiedlicher Qualität: beiderseits werden zwar die Laubstrukturen präzise herausgearbeitet, Giulio modelliert jedoch den mittleren Busch als fächerhafte Laubform, die Atmosphäre, aber wenig Tiefenräumlichkeit suggeriert. Dieses zeichnerische Detail offenbart Giulios künstlerisches Empfinden als Stecher wie es auch analog rechts im Vordergrund des Kupferstichs der „Musizierenden Hirten in einer Landschaft“ (Abb. 20)<sup>7</sup> zu beobachten ist. Ebenso unterscheidet sich Giulios vibrierendes Helldunkel-Spiel innerhalb der Häusergruppe von der fast kristallinen Modellierung des Dorfes im Pariser Blatt, das auch durch seine perspektivischen Details an Plastizität gewinnt, wie sie in Giulios Darstellung aus den Uffizien nicht zum Ausdruck kommt. Eine Linienführung mit etwas lockeren Strichlagen und Schlaufen kennzeichnet schließlich die nahe Baumgruppe im vorliegenden Werk, die in ihren Formen mehr Volumen entwickelt als Giulios fächerförmige Strukturierung.<sup>8</sup>

Zusammenfassend betrachtet, bestätigt der Stilvergleich die Zuschreibung der Pariser Zeichnung an Domenico Campagnola: Ihre sorgfältige und delikate Ausführung ist deutlich an Giulios Auffassung orientiert und ihre Motive dürften von den gemalten Landschaftshintergründen Giorgiones oder des jungen Tizian beeinflusst sein.<sup>9</sup> Das gut erhaltene Werk zählt neben den beiden hochformatigen Kompositionen aus den Uffizien (Inv. Nr. 1323 E, 1324 E, Kat. Nr. 13, 12) vermutlich zu den frühesten reinen Landschaftszeichnungen von Domenico Campagnola, für die höchstwahrscheinlich Giulios Werke als Vermittler des giorgionesken Formenvokabulars fungierten. Besonders die kupferstichartige Zeichentechnik spiegelt die anfänglich enge Verbundenheit Domenicos mit seinem Lehrmeister wider – obwohl dieser vermutlich bereits verstorben war, als die vorliegende Zeichnung entstand. In dieser Qualität steht das Blatt vor allem der „Berglandschaft mit Dorf an einem See“ aus Rotterdam

(Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-339, Kat. Nr. 35) sehr nahe, die ebenfalls wechselweise den beiden Campagnolas zugeschrieben wurde.

Höchstwahrscheinlich strebte Domenico mit der vorliegenden Zeichnung eine autonome Landschaftsschilderung an, die vielleicht bereits von ihm mit einer feinen Linie eingefasst wurde, um den unikalen Charakter zu unterstreichen. Ins druckgraphische Medium wurde sie jedenfalls nicht umgesetzt, hätte aber ähnlich ausgesehen wie der nicht bezeichnete Kupferstich mit der „Dorfansicht zwischen zwei Bäumen im Vordergrund“ (Abb. 164), den man teilweise Domenico vor 1517 zuschreibt.<sup>10</sup> Denn stilistisch lässt sich die Pariser Zeichnung kaum mit den gesicherten Druckgraphiken von 1517/1518 in Beziehung setzen. Zu einem späteren Zeitpunkt wäre ein solches giorgioneskes Landschaftsidyll in seiner künstlerischen Entwicklung kaum noch denkbar. Für das Blatt ist daher eine Entstehung um 1515/1516 anzunehmen. Möglicherweise ist es sogar noch während Domenicos künstlerischer Ausbildung entstanden und dürfte nicht von vornherein für einen Sammler bestimmt gewesen sein, was sich aber nicht beweisen lässt. Erstaunlich bleibt jedoch das Phänomen, dass Domenico mit diesem Werk bereits in jungem Alter eine reizvoll aufgebaute und teilweise geöffnete Landschaftsdarstellung präsentiert, die noch überwiegend der Kunst Giorgiones verpflichtet ist aber zu selbständiger Bildwürdigkeit erhoben wird.

<sup>1</sup> Im Ausstellungskatalog wird das Ehepaar James O. Keene (Birmingham, Michigan) als damalige Besitzer und Leihgeber des Blattes genannt. Das Werk selbst wird wie folgt kommentiert: „(...) *Campagnola created a landscape image in which the robustness of his teachers is discarded in favor of a tranquil and delicate poetry of line and shade.*“ – Kat. Ausst. Detroit 1960, S. 16, Nr. 21.

<sup>2</sup> Mein Dank gilt dem Besitzer († 2009) der Zeichnung für das zur Verfügung gestellte Fotomaterial und den freundlichen Briefwechsel im Jahr 2002.

<sup>3</sup> Rearick bezeichnete hingegen die beiden hochformatigen Uffizien-Blätter Inv. Nr. 1323 E und 1324 E als „*copie più elaborate dei lavori di Giulio.*“ – Rearick 2001, S. 54.

<sup>4</sup> Giulio Campagnola verwendete dieses wirkungsvolle Detail bereits in seinen Kupferstichen „Hl. Hieronymus lesend in einer Landschaft mit Gebäuden“ (136 x 123 mm, **Abb. 17**) und „Christus und die Samariterin“ (131 x 186 mm, **Abb. 16**).

<sup>5</sup> Dass Domenico für verschiedene Partien in den frühesten Zeichnungen auf die „Punktiermanier“ in der Art seines Adoptivvaters zurückgriff, belegen das „Bacchanal“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 15101 F, **Kat. Nr. 1**) die „Liegende Nymphe“ (London, British Museum, Inv. Nr. 1896,0602.1, **Kat. Nr. 2**) oder auch der „Hl. Hieronymus“ aus dem Frankfurter Städel Museum (Inv. Nr. 13567, **Kat. Nr. 3**).

<sup>6</sup> Nachdem Ferri die Zeichnung noch für ein Werk Marco Basaitis gehalten hatte, schrieb sie Paul Kristeller (1907, S. 14, Tafel XXVI) erstmals Giulio Campagnola zu und verband sie mit der Vorzeichnung (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4648, **Abb. 18**) für Giulios unvollendeten Kupferstich – den Domenico mit einer Gruppe musizierender Hirten fertigstellte. Kristellers Bestimmung überzeugte seitdem die Forschung. Oberhuber gab die delikate Landschaft zunächst auch Giulio, unternahm jedoch rund zwei Jahrzehnte später den ehrgeizigen Versuch, das zeichnerische Œuvre Giorgiones mit diesem und anderen Blättern erheblich zu erweitern. – Oberhuber 1976, S. 54, Nr. 4. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 453, Nr. 90, m. Farbabb. (S. 103) und Oberhuber 1993, S. 485, 488, 490, 494, Abb. 5. – In der jüngsten Ausstellung datierte man die Uffizien-Zeichnung (Inv. Nr. 463 P) um 1510. Siehe dazu: Kat. Ausst. Oxford 2015, S. 74, Nr. 8, m. Farbabb.

<sup>7</sup> Zum Kupferstich: Kat. Ausst. Paris 1993, S. 527, Nr. 133, m. Abb. (S. 129). – Die gegenseitige zeichnerische Stichvorlage befindet sich im Louvre (Inv. Nr. 4648) und zeigt im schattigen Wald zwei sitzende Figuren (Philosophen?) – anstatt die von Domenico im Stich ergänzte pastorale Figurengruppe. Oberhuber schrieb die Zeichnung zusammen mit anderen Blättern Giorgione zu, was die nachfolgende Forschung nicht überzeugte. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 506-507, Nr. 93, m. Farbabb. (S. 106). Eine jüngere Besprechung von Kupferstich und Zeichnung findet sich in: Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 73, Nr. II.6, m. Abb. – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 158-159, Nr. 49, m. Farbabb.

<sup>8</sup> Tuyl van Serooskerken erkannte in dem linken flankierenden Baum eine enge stilistische Verbindung zu einem analogen Motiv in der frühen „Landschaft mit Fluss vor Gebirgspanorama“ aus dem Teylers Museum (Inv. Nr. K VII 4, **Kat. Nr. 5**): „*The tree at the left closely resembles that in the „Landscape with a town on a lake“ in private collection, (...), but the handling of the background is a bit looser and more evolved.*“ – Tuyl van Serooskerken 2000, S. 39 (Farbtafel IX), 403-404, Nr. 421, m. Abb. – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 82-83, Nr. II.11, m. Farbabb., Detailabb. (S. 58) u. S. 64, 84.

<sup>9</sup> Im Rahmen der heute erhaltenen Werke der beiden Künstler kämen die Landschaftshintergründe in der „Allendale Anbetung“ (Washington D.C., National Gallery of Art, **Abb. 2**) und in der Darstellung der „Himmlichen und Irdischen Liebe“ (Rom, Galleria Borghese, **Abb. 10,11**) als motivische Anregungen in Frage. Siehe dazu ergänzend die Kapitel zu *Domenico Campagnola im Überblick* und zu seiner Entwicklung als erster professioneller Landschaftszeichner.

<sup>10</sup> Bereits für Hind kam Domenico als Stecher und Zeichner der Darstellung in Frage. – Hind 1938-1948, Bd. V, S. 214, Nr. 14 u. Bd. VII, Tafel 796. – Ebenso für Oberhuber in: Kat. Ausst. Paris 1993, S. 527, Nr. 134, m. Abb. (S. 137). – In

jüngerer Zeit fügte auch Rearick die Druckgraphik in Campagnolas Frühwerk ein und bezeichnete den unsignierten und undatierten Kupferstich als: „*primissima incisione che conosciamo di lui (...) dove l'esempio del padre adottivo si allenta solo in minima parte.*“ – Rearick 2001, S. 54. – Alternativ gab man die Druckgraphik einem anonymen Stecher nach einer Vorlage von Domenico Campagnola, die man um 1514/1516 vermutete: Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 85, Nr. II.13, m. Abb. – Siehe ergänzend zum Stich das Kapitel zu *Campagnola als erster professioneller Landschaftszeichner*.

## 35

### Bergige Landschaft mit Dörfern an einem See

Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-339.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, etwas fleckig, drei größere Flecken am linken und am unteren Rand, Strichbild wenige Millimeter vom Blattrand abgesetzt, besonders links und unten, aufgezoogen.

**Maße:** 167 x 242 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten links mit Feder in Braun (spätere Handschrift): „*allessandro Allori*“; auf dem Verso oben links und unten rechts mit Feder in Braun: „*Georgion*“ / „*Z 14*“.

**Provenienz:** Franz Koenigs (1881-1941), Köln u. Haarlem (Lugt 1023a; auf der alten entfernten Montierung), erworben im Jahr 1929; 1940 von D.G. van Beuningen gekauft und im selben Jahr der Museum Boijmans van Beuningen Foundation geschenkt; von dieser als Leihgabe an das Museum.

**Literatur:** Kat. Ausst. Amsterdam 1953, S. 80, Nr. T 19; Kat. Ausst. Venedig 1985, S. 37-38, Nr. 18, m. Abb.; Kat. Ausst. Washington 1995, S. 150, unter Nr. 31, Anm. 3; Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 84, Nr. II.12, m. Abb.; Saccomani 2004, S. 203-204, Anm. 10; Kat. Ausst. Caen 2011, S. 124, unter Nr. 33, S. 220-221, Anm. 8.

Die feine Federzeichnung aus dem Museum Boijmans van Beuningen wurde 1953 als Werk des Giorgione-Kreises ausgestellt und blieb danach über 30 Jahre unbeachtet. Erst bei einer weiteren Ausstellung 1985 schrieb man sie erstmals Domenico Campagnola und seinen Anfängen um 1515 zu. Saccomani lehnte dies zu Gunsten Giulios ab, dem sie das Rotterdamer Blatt als Spätwerk gab (Kat. Ausst. Washington 1995; Saccomani 2004; Kat. Ausst. Caen 2011).<sup>1</sup> Bei der jüngsten Präsentation des Blattes (Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002) hielt man zwar an Domenicos Autorschaft fest, die Entstehungszeit wurde aber nicht genauer erörtert. Dafür verwies man auf die stilistisch enge Verbindung zum unbezeichneten Kupferstich mit der „Dorfansicht zwischen zwei Bäumen“ (Abb. 164), dessen Entwurf man um 1514/1516 vermutete.<sup>2</sup> Aktuell gilt es im Museum als Werk aus dem Kreis des Domenico Campagnola um 1520-1525.<sup>3</sup>

Insgesamt berücksichtigte die Forschung das Blatt aus Rotterdam nur wenig bei den Überlegungen zur Stilentwicklung des Künstlers vor 1517, was wahrscheinlich auf die kontrovers diskutierte Zuschreibungsfrage bestimmter Landschaftszeichnungen zurückzuführen ist. Denn die besonderen Qualitäten der vorliegenden Zeichnung sind in der kupferstichartigen Ausführung und in der Bildanlage zu sehen, die für eine sehr frühe Entstehung sprechen.

Die delikate Federtechnik der Darstellung schließt unmittelbar an das Blatt aus einer Pariser Privatsammlung (Kat. Nr. 34) an: Erneut werden mit einem peniblen Zeichenduktus die Wälder und Häusergruppen differenziert; der See, die Geländeformen und die Bergkulissen zeigen hingegen aufgelockerte Modellierungen. Die auffälligste Analogie zur Pariser Zeichnung lässt sich in den Bodenwellen und den näheren Berghängen ausmachen. Dort werden ebenfalls zarte Serpentinaen punktiert, die feine dekorative und tiefenräumliche Strukturen suggerieren. Während die Dorfarchitektur am Ufer inmitten der Vegetation weniger plastisch herausgearbeitet ist als im Pariser Blatt, besitzen die dichten Baum- und Buschgruppen ein ähnlich reizvolles Laubwerk; letztere werden in der vorliegenden Komposition teilweise auch summarischer angelegt und wirken flächiger. Etwas unklar bleibt die Seefläche, die kaum sichtbare Uferspiegelungen aufweist und ein wenig an Atmosphäre eingebüßt hat. Im Gesamteindruck verleiht das Helldunkel zwar den Gebäuden erneut ein gleichsam kühlkristallines Aussehen, doch sonst fehlen in der Landschaftsschilderung die dichten

atmosphärischen Schattenzonen. Die Tiefenräumlichkeit wird daher besonders durch die stufige Raumschichtung, hin zu einem hohen Horizont, vermittelt: Die Zeichnung aus Rotterdam ist fast gleich groß wie das Pariser Blatt und wird ebenfalls im Querformat für einen teilweise geöffneten Landschaftsraum genützt.<sup>4</sup> Dabei wird der Vordergrund durch Bäume kompositionell „verankert“, die den weiteren Geländeverlauf plausibel erscheinen lassen. Im vorliegenden Fall entwickelt sich der Tiefenraum durch die Seefläche harmonisch hin zum nahen Dorf bis sich jenseits des Mittelgrunds ein steiler bewaldeter Berghang mit weiteren Häusern erhebt, hinterfangen von einem mächtigen Gebirgs Panorama.

Insgesamt besitzt die Rotterdamer Darstellung einen voralpinen Charakter, den der heutige Betrachter zuweilen wild-romantisch oder monumental empfindet. Durch diese Facette unterscheidet sie sich deutlich von der überschaubaren poetischen Dorfidylle am See aus der Pariser Privatsammlung, die stärker Giorgione verpflichtet ist. Eine topographisch exakte Wiedergabe ist freilich nicht zu vermuten. Vielmehr handelt es sich um eine naturalistische Zusammenschau von Landschaftselementen und Architekturmotiven, die man mit dem nördlichen Veneto oder dem Friaul assoziieren könnte.

Kompositorisch und motivisch erinnert die besiedelte Berglandschaft aus dem Museum Boijmans-van Beuningen überwiegend an bestimmte Druckgraphiken Albrecht Dürers. Besonders die spektakulären Berghänge mit den verstreuten Häusergruppen und dem fernen Gebirgskamm sind wahrscheinlich an Dürers Landschaftshintergründen orientiert (Kat. Nr. 35a).<sup>5</sup> Im Gegensatz zu Dürer erhob Domenico Campagnola diese natürlichen Bildelemente zum selbständigen Sujet, das nahsichtiger geschildert wird und auch Tendenzen für ein Panorama vermittelt. Dabei ist Domenicos technische Ausführung spürbar von Giulios Liniensprache als Stecher beeinflusst, der ihm vermutlich auch das dürerische Motivvokabular vermittelte. Aufgrund der engen stilistischen Verwandtschaft mit dem Pariser Blatt ist die Rotterdamer Zeichnung wahrscheinlich um 1515/1516 – vielleicht noch während Domenicos künstlerischer Ausbildung – entstanden und geht der reichen Stichproduktion des jungen Künstlers voraus.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Saccomani änderte ihre Zuschreibung bei folgenden Zeichnungen zu Gunsten von Giulio Campagnola: Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-339 (Kat. Nr. 35); Paris, Privatsammlung (Kat. Nr. 34); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 59 (Kat. Nr. 59) sowie Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 5726 (Kat. Nr. 36). – Kat. Ausst. Washington 1995, S. 150, 152, Abb. 1. – Für die unterschiedlichen Ansichten zu dieser Periode siehe auch die vorangehende Katalognummer zum Blatt aus der Pariser Privatsammlung.

<sup>2</sup> Siehe nachfolgende Anm. 6 und Kat. Nr. 12, 34 sowie das Kapitel zu *Campagnola als erster professioneller Landschaftszeichner*.

<sup>3</sup> Mein Dank gilt Albert J. Elen (Senior curator of drawings and prints, Museum Boijmans van Beuningen) für die aktuelle Auskunft (Dezember 2013) zu den drei Landschaftszeichnungen (Kat. Nr. 35, 209; Kat. Nr. X-160), die im Museum unter Campagnola geführt und im vorliegenden Verzeichnis berücksichtigt werden.

<sup>4</sup> Bei der akkuraten Gesamtausführung des Blattes fällt auf, dass zumindest der linke und der untere rechte Bereich der Darstellung vom Papierrand abgesetzt ist und vom Zeichner offenbar bewusst begrenzt wurde.

<sup>5</sup> Für eine selbstständige Interpretation der Berglandschaft würden sich noch zusätzlich folgende Druckgraphiken Dürers als Vorlagen anbieten: „Visitatio“ (aus dem Marienleben, Holzschnitt, ca. 1503/1504); „Nemesis (Das große Glück)“ (Kupferstich, ca. 1501) oder der „Hl. Eustachius“ (Kupferstich, ca. 1501).

<sup>6</sup> Wie die Zeichnung aus der Pariser Privatsammlung lässt sich auch das vorliegende Werk dem nicht bezeichneten und undatierten Kupferstich stilistisch annähern, der eine Dorfansicht mit zwei Bäumen im Vordergrund zeigt und in der vorliegenden Dissertation Domenico Campagnola zugeschrieben wird (Abb. 164). Zu diesem seltenen Kupferstich: Hind 1938-1948, Bd. V, S. 214, Nr. 14 u. Bd. VII, Tafel 796 – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 527, Nr. 134, m. Abb. (S. 137) – Alternativ gab man die Druckgraphik auch einem anonymen Stecher nach einer Vorlage von Domenico Campagnola, die vermutlich um 1514/1516 entstand: Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 85, Nr. II.13, m. Abb.

## 36 Landschaft mit Dorf an einem Flussufer

Windsor Castle, The Royal Library, Print Room, Inv. Nr. RL 5726.

**Technik:** Feder in blassem Braun auf weißem Papier, leicht stockfleckig; rechts oben größerer Farbfleck; Verso: Stehende Aktfigur (?), montiert.

**Maße:** 176 x 218 mm (vermutlich seitlich und am unteren Rand beschnitten).

**Provenienz:** erworben von King George III. (1760-1820).

**Literatur:** Popham und Wilde 1949, S. 202, Nr. 160; Saccomani 1982, S. 83-84, Abb. 2; Anm. 28; Kat. Ausst. Washington 1995, S. 148, unter Nr. 30, Anm. 1; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 148, unter Nr. 44, Anm. 2.

Die Zeichnung aus Windsor Castle geht auf den Besitz von King Georg III. zurück, in dessen Inventar sie vermutlich unter den „*Paesi Diversi*“ geführt und mit einer zweiten mit „*two Stile of Breugel*“ bezeichnet wurde.<sup>1</sup> Im Sammlungskatalog der Royal Library schätzten Popham und Wilde das Blatt als Kopie nach oder als Werkstattarbeit von Domenico Campagnola ein.<sup>2</sup> Später besprach es lediglich Saccomani in ihrem grundlegenden Aufsatz zu Domenicos Landschaftszeichnungen und gab es seinem Adoptivvater Giulio in Verbindung mit der ihm zugeschriebenen Landschaft aus den Uffizien (Inv. Nr. 463 P, Abb. 21). Nach ihrer Ansicht sei die Zeichnung von „*altissima qualità*“ und zeige keine stilistischen Merkmale, die für den jungen Domenico sprechen.<sup>3</sup> Mittels verschiedener Vergleiche meinte sie schließlich: „*(...) non sarà difficile convincersi che la mano è con tutta probabilità la stessa*“ (gemeint ist Giulio Campagnola).<sup>4</sup> Im Rahmen der Woodner-Ausstellung 1995 wiederholte sie ihre Zuschreibung an Giulio Campagnola. Eine Reaktion darauf blieb aus. In jüngster Zeit fand die Darstellung aus Windsor lediglich bei Brouard kurze Erwähnung (Kat. Ausst. Berlin 2014), der sie im Kreis von Giorgione und Giulio Campagnola – möglicherweise nahe Agostino Veneziano – ansiedelte.<sup>5</sup> Im Kontext des vorliegenden Werkkatalogs wird die Zuschreibung an Giulio angezweifelt und eine Neuzuschreibung an Domenico versucht – in Konsequenz seines stilistischen Spektrums und dessen Entwicklung, die sich aus den vorangegangenen zwei Blättern aus Paris (Kat. Nr. 34) und Rotterdam (Kat. Nr. 35) als „Ecksteine“ ergibt:

Thematisch schließt die giorgioneske Landschaft aus der Royal Library an drei Dorfdarstellungen (Paris, Privatsammlung; Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-339; Paris, Louvre, Inv. Nr. 5546, Kat. Nr. 37) an, die zeichnerisch sehr ähnlich ausgeführt sind. Stilistisch kann das Blatt auch zu dieser Gruppe als interessante Erweiterung gezählt werden, wenngleich die Feder weniger kontrolliert eingesetzt wird. Denn die teilweise freier wirkende Ausführung kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Differenzierungen bei Büschen und Bäumen dem Duktus und der Auffassung in der Rotterdamer Landschaft entsprechen. Im Vergleich sind besonders die gemeinsamen spontanen Schlaufenstrukturen für das oft summarisch „beleuchtete“ Laubwerk augenfällig, mit dem sorgfältigere und dunklere Differenzierungen kontrastieren. Überdies werden die hell gehaltenen dünnen Stämme mit Schattenflächen aus dichten Kreuzlagen hinterlegt. Somit entsteht eine etwas unnatürlich gewachsene, fächerhafte Waldkulisse, die an Giulios Naturdetails zwar erinnert, aber nicht dessen subtile Strukturen und Lichtabstufungen entwickelt.<sup>6</sup> Charakteristisch ist für das vorliegende Werk außerdem die dicht modellierte Dorfarchitektur am Flussufer, die trotz weniger akkuratem Strichbild in einer Entwicklungslinie mit den ähnlichen Landschaftsschilderungen aus Rotterdam und dem Louvre (Inv. Nr. 5546) stehen dürfte. Für die dynamisch gezeichneten Rauch- und Wolkenschwaden vor einem schraffierten Himmel – die Giulios poetischem Motiv- und Zeichenvokabular gänzlich fremd sind – findet sich jedoch keine Parallelerscheinung. Dafür lassen sich zwei Domenico zugeschriebene Zeichnungen aus Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 4, Kat. Nr. 5) und Paris (Louvre, Inv. Nr. 5585, Kat. Nr. 55)<sup>7</sup> mit ähnlich aufgefassten dekorativen Details heranziehen. Ebenso werden die Strichfolgen für angedeutete Wasserspiegelungen in Ufernähe in den bereits erwähnten Darstellungen aus Haarlem, Rotterdam und Paris mit zeichnerischem Können feinst verteilt und unterstreichen als atmosphärisches Detail am stillen Gewässer den giorgionesken Gesamtcharakter der Dorfansicht.

Auf der Basis dieser Gemeinsamkeiten bietet es sich an, die beschnittene Landschaftszeichnung Domenico zuzuschreiben, auch wenn es sich hier um ein etwas spontaner ausgeführtes Blatt handelt wie es für den jungen Künstler vor seiner druckgraphischen Produktion von 1517/1518 kein zweites gibt. Die motivische und stilistische Orientierung an seinem Adoptivvater ist darin noch deutlich zu spüren. Aufgrund dieser Qualität könnte man auch annehmen, dass es sich um eine freiere Nachahmung einer Komposition Giulios handelt.

<sup>1</sup> Siehe dazu die Provenienzzangaben in der Online Datenbank des Royal Collection Trust, wo die Zeichnung zugänglich ist:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/1/collection/905726/a-landscape-with-domestic-buildings-and-a-stream>

<sup>2</sup> Popham und Wilde kommentierten das Werk wie folgt: „*Some sketches on the verso are partly visible from the front. This rather finicky little drawing appears to be either a copy or a work of the shop.*“ – Popham und Wilde 1949, S. 202, Nr. 160.

<sup>3</sup> Saccomani 1982, S. 83.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 84.

<sup>5</sup> Im Rahmen der Ausstellung „Arkadien. Paradies auf Papier. Landschaft und Mythos in Italien“ publizierte Brouard eine anonyme Landschaftszeichnung aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 24997) und gruppierte sie mit anderen Darstellungen aus der Sammlung Woodner (bei Brouard ohne Inventarnummer; gemeint ist: Washington, National Gallery of Art, Woodner Collection, Inv. Nr. 2006.11.66), der Fondation Custodia in Paris (Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1978-T.21), aus dem Auktionshandel (London, Christie's, 12.04.1983, Nr. 29) und auch mit dem vorliegenden Blatt aus Windsor Castle (Inv. Nr. 5726) zu einer heterogenen Reihe, bei der sich nach ihm „*die Linienführung als auch die Ikonographie ähneln. (...) In ihrer Beschreibung von architektonischen Elementen erinnern diese Landschaften an die ersten Kupferstiche Agostino Venezianos, einem Schüler von Giulio Campagnola (...). (...) Sein Aufenthalt in Venedig könnte von diesen Zeichnungen illustriert sein, für die öfters – aber fälschlicherweise – der Name von Giulio Campagnola genannt wurde.*“ – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 148, Anm. 1-4. – Saccomani brachte bereits die Landschaft aus der Sammlung Woodner mit dem Blatt aus Windsor Castle in eine lose motivische Verbindung. – Kat. Ausst. Washington 1995, S. 148, Nr. 30.

<sup>6</sup> Die Auffassung der Baum- und Waldmotive im Windsor-Blatt lässt sich auch mit der „Häusergruppe an einem felsigen Berghang“ aus der Sammlung Dr. Robert Landolt (Inv. Nr. 61, **Kat. Nr. 58**) verbinden, wobei das Vergleichswerk durch ein sorgfältigeres Strichbild gekennzeichnet wird.

<sup>7</sup> Die Louvre-Zeichnung Inv. Nr. 5585 schreibt man im Museum dem Tizian-Kreis zu. Sie ist unpubliziert und gehört zu den Zuschreibungen an Campagnola im vorliegende Werkkatalog. Das Blatt ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7950-Vue-dune-ville-avec-des-fabriques-pres-dune-riviere-avec-une-chimere>

## 37

### Stadt mit Mühle an einem Fluss mit Waldstück

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5546.

**Technik:** Feder in Braun auf ehemals weißem Papier, fleckig und stockfleckig, Wurmfraßlöcher, linker und oberer Rand beschädigt, aufgezogen und alt montiert, Einfassungslinie mit Feder in Schwarz auf der Montierung, mittelmäßiger Erhaltungszustand.

**Maße:** 253 x 370 mm (zumindest am rechten Rand beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto der Montierung unten links mit Feder in Schwarz (Handschrift, 18. Jh.): „*titiano*“ und nochmals darübergeschrieben (Comte de Saint-Morys): „*Titiano.*“ sowie unten rechts: „*Ecole Venitienne.*“

**Provenienz:** Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; Baudoin; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 147; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 330, Nr. 2002, Tafel LXXVI, 4; Chiari 1988, S. 85, Nr. X-129.

Die Provenienz der Stadtdarstellung bei einem Waldstück lässt sich bis ins späte 18. Jahrhundert nachweisen (Sammlung Comte de Saint-Morys)<sup>1</sup>, wo man die Federzeichnung vermutlich montierte und mit „*Titiano*“ bezeichnete bevor sie in den Besitz des Louvre gelangte. Tietze und Tietze-Conrat (1944) bildeten das Werk in ihrem Verzeichnis ab und führten es im Tizian-Kreis. Dazu kommentierten sie: „*Delicately drawn and very much faded. (...) Damaged and torn*“ und sahen darin eine Kopie einer frühen Landschaftszeichnung Tizians oder das Werk eines engen Zeitgenossen.<sup>2</sup> Im Département des Arts Graphiques gehört die Darstellungen zu etlichen Exemplaren, die zwar unter „Tizian“ oder dem „Tizian-Kreis“ zu finden sind, aber bereits in vielen Fällen Domenico Campagnola zugeschrieben werden. Allerdings beließ nur mehr Chiari (1988) das Werk bei den Tizian-Abschreibungen. Eine Hinterfragung im Kontext von Domenicos Œuvre blieb bisher aus.

Die Landschaft lässt sich trotz des teilweise stark abgeriebenen Strichbilds dem Blatt aus Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-339, Kat. Nr. 35) annähern – sowohl zeichnerisch als auch kompositionell: Zu sehen ist wiederum eine autonome querformatige Landschaft mit Gebäuden an einem Gewässer, das ein hügeliges und baumbewachsenes Gelände durchzieht. Das Werk im Louvre zeigt aber keine näheren Berghänge, sondern eine Waldkulisse, die sich auf der rechten Seite bis zum Mittelgrund erstreckt; in ihrem nahen Bereich sind auch größere abgestorbene Stämme als natürliche Repoussoirmotive auszumachen. Mit ihnen wird der Vordergrund markiert und die Distanzen innerhalb der übrigen Landschaftsgründe abschätzbar. Auch der einzelne Baumstrunk am vorderen Flussufer dient hierfür als optischer Bezugspunkt. Das Gewässer ist im heutigen Erhaltungszustand nur mehr schwer als Teil der Komposition auszumachen. Zumindest lässt sich sein schlängelnder Verlauf erahnen, durch den die Raumschichten harmonisch miteinander verschliffen werden.

Zeichnerisch sind Analogien in den präzisen Modellierungen der gedrängten Häusergruppe und im dichten Laubwerk festzustellen. Das noch erhaltene Helldunkel wirkt überwiegend fein abgestuft und kommt der Rotterdamer Darstellung am nächsten.

Ein interessantes Stilphänomen lässt sich schließlich noch in der unteren rechten Ecke beobachten: dort ist das nahe Terrain mit einigen deutlich sichtbaren Steinchen geröllartig überzogen wie sie bereits Giulio Campagnola verwendete und Domenico in einigen seiner frühen Blätter vor oder um 1517 bevorzugt zeichnete.<sup>3</sup> Als natürliches Detail entsprechen sie seiner anfänglich peniblen Auffassung und tragen gleichsam als Dekor des Geländes zur tiefenräumlichen Wirkung bei. Darüber hinaus zeigt auch die Ausführung in der unteren rechten Ecke, dass die Binnenzeichnung für das Terrain etwas vom unteren Blattrand abgesetzt und demnach nicht beschnitten ist wie das auch an gleicher Stelle in der Landschaft aus Rotterdam zu erkennen ist.

Im Gesamteindruck ist auch diese Komposition noch Giulios Stil als Stecher und Zeichner verpflichtet. Das Vorbild für die Komposition ist hingegen nicht klar zu benennen, dürfte aber grundsätzlich von der Malerei Giorgiones und des frühen Tizian inspiriert sein. Die Zeichnung ist im Vergleich zu den bisher besprochenen Landschaftsblättern von einer beachtlichen Größe (253 x 370 mm) und entspricht damit ungefähr dem Durchschnittsformat einer Campagnola-Landschaft der nachfolgenden Jahre. Gleichzeitig ist sie Ausdruck des künstlerischen Anspruchs, mit dem das Sujet in seiner eigenständigen Bildwürdigkeit entdeckt und in der Art eines Stiches entwickelt wurde.

Die vergleichenden Beobachtungen zeigen somit, dass die Zeichnung aus dem Louvre in Domenicos Frühwerk relativ gut einzuordnen ist und ihre Entstehungszeit aufgrund der Stilmerkmale vermutlich nicht später als 1517 anzunehmen ist.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Zur Sammlung des Comte de Saint-Morys siehe den neuen Eintrag in der Datenbank der Fondation Custodia: <http://82.95.108.205:91/cleanmark/detail.cfm/marque/11128/total/1>

<sup>2</sup> Ihre Angaben zur Größe des Blattes weichen mit „248 x 358 mm“ von den korrekten Maßen (253 x 370 mm) ab. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 330, Nr. 2002.

<sup>3</sup> Zum Beispiel in zwei Zeichnungen aus Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 4, **Kat. Nr. 5**) und Paris (Louvre, Inv. Nr. 5531, **Kat. Nr. 60**) oder auch im großen signierten Holzschnitt mit dem „Zug und der Anbetung der Heiligen Drei Könige“ (403 x 831 mm, zwei Platten, **Abb. 32**), der wahrscheinlich um 1517 entstand. Zum äußerst seltenen Holzschnitt: Rosand – Muraro 1976, S. 96, Nr. 23, m. Abb. – Santagiustina Poniz 1979, S. 315, Nr. 20. – Kat. Slg. Paris 1999, S. 397, Nr. 731, m. Abb.

<sup>4</sup> Eine stilistische Verbindung ergibt sich auch zu einem weiteren Blatt aus dem Louvre (Inv. Nr. 5530, **Kat. Nr. 50**), das als Variante ein Dorf an einem bewaldeten Berghang zeigt und im vorliegenden Verzeichnis Domenico Campagnola zugeschrieben wird. Dieses Werk sollte ähnlich datiert werden.

## 38

### Stadt am Fluss mit Mühlrad und Campanile

**Ehemals London, Sotheby's, 28.06.1979, Nr. 99.**

**Technik:** Feder in Braun auf gebräuntem Papier, am rechten unteren Blattrand diagonal eingerissen, deutlicher Abrieb der Tinte (?), aufgezo-gen (?).

**Maße:** 197 x 271 mm (vermutlich am unteren und an den seitlichen Rändern beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten in Feder in Braun: „Titiano“ (?) (kaum noch sichtbar).

**Provenienz:** John B. Skippe (1741-1812), the Upper Hall, Ledbury, England; dessen Schwester, Penelope Skippe, ab 1774 verheiratet mit James Martin, Overbury Court, Worcestershire; Sohn von James Martin, Old Colwall, Malvern; durch seine Mutter an Edward Holland; dessen Schwester, A.C. Rayner-Wood; dessen Neffe, Edward Holland-Martin; Christie, Manson & Woods Ltd., London, 20.11.1958, Nr. 54(A).

**Literatur:** Skippe ca. 1800-1812, Bd. II, Nr. 50; Vasari Society 1906-07, Nr. 11, m. Abb.; Aukt. Kat. Christie's 1958, S. 43, Nr. 54(A); Auktionskatalog Sotheby Parke Bernet & Co., London, *Catalogue of an interesting collection of old master drawings formed by an eminent connoisseur. The property of his widow*, 28.06.1979, S. 11, Nr. 99, m. Abb.

Die schlecht erhaltene Zeichnung findet sich im Inventar Johns Skippes unter Tizian. Im großen Reproduktionswerk der Vasari Society publizierte man sie als „Schule Giorgiones“ bis sie schließlich 1958 und 1979 unter Domenico Campagnola versteigert wurde. Bereits bei der ersten Auktion bezeichnete Popham das Blatt als „*fine early if rather faded and damaged example of Domenico*“.<sup>1</sup> Im letzten Versteigerungskatalog zitierte man Oberhuber, der die Landschaft im Vergleich mit anderen Blättern als Frühwerk des Künstlers bestätigte.<sup>2</sup>

Dargestellt ist die Kulisse einer dichtgedrängten Stadt, die mit Motiven wie einem Campanile, Kirchengebäude, Befestigungsturm oder einem Mühlrad natürlich arrangiert ist und auf der linken Seite unmittelbar an ein Waldstück grenzt. Die Gebäudeformen sind überwiegend bildparallel gezeichnet, zeigen aber auch perspektivische Details, die ineinander übergehen. Die Architektur überragt teilweise die Vegetation und dominiert den Hintergrund, zu dem das Gelände leicht anzusteigen scheint. Links vereinheitlicht ein Flusslauf den Tiefenraum bis zum Vordergrund; zwei größere, hintereinander versetzte Hügel in der Mitte, zwischen denen ein weiteres Gewässer fließt, überspielen die Übergänge und führen harmonisch in den hinteren Bereich der Landschaft. Durch die breite und nahezu bildparallele Wald-Stadt-Kulisse, die eine leichte Untersicht andeutet, kommt es zu keinem Ausblick bis zu einem Horizont. Lediglich die belassene Fläche im oberen Drittel des Blattes suggeriert einen Himmel als abschließende Folie ohne atmosphärische Struktur.

Trotz des deutlich beeinträchtigten Erscheinungsbildes lässt sich die akribische Ausführung problemlos Domenico Campagnola und dessen frühen Stadt- oder Dorfansichten als selbstständiges Sujet zuordnen. Die feine Modellierung und das Helldunkel werden sorgfältig in den Landschaftselementen verteilt und spiegeln die zeichnerische Auffassung eines Stechers wider. Bemerkenswert ist dabei, dass der Vordergrund im leichten Querformat leer bleibt und ohne Baum als Repoussoirmotiv auskommt. Dieser Verzicht zeigt sich bereits in der signierten „Landschaft mit der Reiterschar“ (London, British Museum, Inv. Nr. 1848,1125.10, Kat. Nr. 6) und steht in der vorliegenden Qualität den hochformatigen Versionen aus den Uffizien (Inv. Nr. 1323 E, Kat. Nr. 13) und aus amerikanischem Privatbesitz (Kat. Nr. 14) nahe, die wahrscheinlich früher entstanden sind.

<sup>1</sup> Aukt. Kat. Christie's 1958, S. 43, Nr. 54(A).

<sup>2</sup> Im Auktionskatalog von 1979 findet sich folgender Kommentar: „*Konrad Oberhuber has suggested, judging from a photograph, that this is an early work by Domenico and he compares it with other examples in the British Museum and the Morgan Library (see Venice, Cini Foundation, Disegni di Tiziano e della sua cerchia, 1976, nos. 56, 58 and 60).*“ – Oberhuber bezog sich bei den drei Vergleichswerken auf folgende Zeichnungen: London, British Museum, Inv. Nr. 1896,0602.1, **Kat. Nr. 2**); London, British Museum, Inv. Nr. 1848,1125.10, **Kat. Nr. 6**); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 59, **Kat. Nr. 59**).

## 39

### Landschaft mit Dorf zwischen Bäumen vor Bergen

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5537.

**Technik:** Feder in Braun auf ehemals cremefarbenem Papier, nur geringfügig fleckig, ehemals mit Einfassungslinie in Schwarz, allgemein guter Erhaltungszustand.

**Maße:** 216 x 375 mm (seitlich und unten beschnitten?).

**Provenienz:** Everhard Jabach (1610-1695), Paris; Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean-Charles Garnier d'Isle (1697-1752) (Lugt 2961); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

#### Reproduktionen:

1.) Jean Pesne (1623-1700), Radierung, vor 1700 / 1754, 265 x 380 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Titianus. delin. – .15 B. – Pene. Sculp Cum priuil Regis.*“ (Kat. Nr. 39a).

2.) Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, um 1730, 228 x 381 mm, nummeriert und bezeichnet in der Platte: „184“ – „*Titianus In. – Cabinet du Roy – Cx Sculp.*“ (Kat. Nr. 39b).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 146; Lafenestre 1886, S. 7 (Abb.); Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 131, Nr. 543; Klauner 1958, S. 149, Abb. 165; Wölfflin 1929, S. 106, m. Abb. (S. 109); Chiari 1982, S. 135, unter Nr 141; Saccomani 1982, S. 85-86, Abb. 7, Anm. 36; Kat. Ausst. Venedig 1992, S. 52; Kat. Slg. Cambridge 2011, S. 162, unter Nr. 118.

Die Zeichnung gehörte ursprünglich zur Sammlung Jabach und wurde für das Cabinet du Roi angekauft. Nachdem sie nicht zur ersten Kategorie gehörte, die man kostbar einfasste und mit goldener Bordüre montierte, ist keine alte Zuschreibung durch Jabachs Inventar bekannt. Doch den Reproduktionen von Pesne für den „Recueil Jabach“ und Caylus für das „Cabinet du Roi“ ist zu entnehmen, dass die Darstellung Tizian zugeschrieben wurde. Tietze und Tietze-Conrat (1944) gaben sie erstmals Domenico Campagnola<sup>1</sup>, was von der nachfolgenden Forschung angenommen wurde. Saccomani datierte das Werk vor 1517.<sup>2</sup>

In der Komposition wird eine etwas entfernte Dorfansicht – von größeren Bäumen flankiert – als Hauptmotiv in einer figurenlosen Landschaft betont. Diesen Aufbau kennt man in einem knapperen Ausschnitt bereits von einem der frühesten Blättern Domenicos, das vermutlich eine Vorlage seines Vaters Giulio wiedergibt (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1324 E, Kat. Nr. 12). Außerdem findet sich dieses motivische und tiefenräumliche Zueinander auch vereinfacht in einem unbezeichneten Kupferstich (Abb. 164 )<sup>3</sup>, der Domenico aufgrund der Nähe zu seinem Zeichenstil der „ersten“ Jahre zugeschrieben werden kann.

Bei der Louvre-Zeichnung wird zwar ebenfalls eine dichte Gebäudegruppe von Bäumen gerahmt. Sie steht jedoch nicht mehr ausschließlich im Mittelpunkt, sondern wird panoramahaft in einem größeren Querformat angelegt. Denn erst jenseits eines leeren Vordergrundstreifens, der über die gesamte Breite des Blattes verläuft – und nur mit kleinen Naturdetails in der unteren linken Ecke ausgeschmückt wurde – markiert die Dorfkulisse den rechten Mittelgrund. Dabei überblickt man die hügelige Umgebung, deren Bodenwellen ineinander verschränkt und tiefenräumlich geschichtet sind. Auf der linken Seite sind weitere Laubbäume bereits in einiger Entfernung und in kleinerem Maßstab vor Bergkämmen zu sehen, die den voralpinen Hintergrund abschließen.

Eine solche Verbindung aus reinem Landschaftsprospekt und „eingerahmter“ Dorfansicht ist in Campagnolas Frühwerk einmalig und mit seinen anderen Blättern nur teilweise vergleichbar. Für den betont leeren Vordergrund ergeben sich gewisse Analogien zu frühen Kompositionen Domenicos (Kat. Nr. 6, 14, 49). Zudem entspricht die reizvolle Lösung im linken Drittel besonders der Zeichnung „Baumpaare vor einer Berglandschaft mit einer Stadt“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1404 E, Kat. Nr. 48). Neben der ähnlichen Verwendung der Elemente im Mittel- und Hintergrund sind in diesem Vergleichswerk auch die Differenzierungen der gestaffelten Hügel, des entfernten Wäldchens und der aufragenden Berge engstens verwandt. Insbesondere die Lichtbehandlung im Gelände und das minutiös-atmosphärische Laubwerk der größeren Baumotive kommen auch Domenicos Landschaften mit einem Waldstück (inklusive Uffizien, Inv. Nr. 1404 E, Kat. Nr. 4) recht nahe, die auch ähnliche Querformatmaße aufweisen.<sup>4</sup>

In Kenntnis dieser motivischen und zeichnerischen Verbindungen ist die Darstellung aus dem Louvre Domenico Campagnola zuzuschreiben. Das Werk dürfte aus der Zeit bis um 1518 stammen und ist zu den vollkommenen autonomen Landschaften zu zählen, mit denen sich der junge Zeichner beim Sammlerpublikum einen Namen gemacht haben dürfte – noch bevor er sich in Padua als Maler niederließ.

Der Stich von Jean Pesne (1623-1700) entstand – aufgrund des langwierigen Projekts des „Recueil“ und der Lebensdaten des französischen Künstlers – im späten 17. Jahrhundert (Kat. Nr. 39a).<sup>5</sup> Die Dorfansicht wurde gegenseitig und relativ genau reproduziert. Lediglich der Himmel erhielt in der Radierung noch eine Strukturierung durch Wolken. Die zarte Linienführung wirkt insgesamt etwas aufgehellter und die Auffassung von Licht und Schatten in den beiden großen Laubkronen im Mittelgrund weicht von Campagnolas akkurater aber atmosphärischer Strichbildung ab.

In der ebenfalls gegenseitigen Radierung des Comte de Caylus wird die Vorlage noch unverfälschter wiedergegeben. Dabei erhielt der Himmel nur wenige Schraffuren wie in der Zeichnung und die Modellierung von Terrain und Architektur und das Helldunkel nähern sich überzeugender Campagnolas Auffassung an. Besonders in den zwei Baummotiven zeigt sich, dass Caylus eine sehr genaue Nachahmung des originalen Duktus' anstrebte.

<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat merkten nur kurz an: „*In our opinion nearer to Do. Campagnola.*“ – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 131, Nr. 543.

<sup>2</sup> Saccomani verband mit der Louvre-Zeichnung die bergige Landschaft aus Cambridge (Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. PD.118-1961, **Kat. Nr. 49**), die sie nahe zur signierten Darstellung mit der Reiterschar (**Kat. Nr. 6**) sah, und mit der hochformatigen „Landschaft mit befestigter Stadt vor Bergen mit Sonnenaufgang“ (Privatsammlung, U.S.A., **Kat. Nr. 14**) sowie in weiterer Folge mit den „Häusern mit burgartiger Anlage und Standarte in einer felsigen Landschaft“ (New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 59, **Kat. Nr. 59**). – Saccomani 1982, S. 85-86.

<sup>3</sup> Für Hind kam bereits Domenico als Stecher und Zeichner der Darstellung in Frage. – Hind 1938-1948, Bd. V, S. 214, Nr. 14 u. Bd. VII, Tafel 796. – Ebenso für Oberhuber in: Kat. Ausst. Paris 1993, S. 527, Nr. 134, m. Abb. (S. 137) sowie: Rearick 2001, S. 54. Alternativ gab man die Druckgraphik auch einem anonymen Stecher nach einer Vorlage von Domenico Campagnola, die vermutlich um 1514/1516 entstand: Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 85, Nr. II.13, m. Abb. – In der vorliegenden Dissertation wird die Druckgraphik Domenico Campagnola zugeschrieben; siehe: **Kat. Nr. 12, 34** und **35** sowie das Kapitel zu *Campagnola als erster professioneller Landschaftszeichner*.

<sup>4</sup> Ergänzend wäre noch eine größere Landschaft aus dem British Museum (Inv. Nr. 1946,0713.113, **Kat. Nr. 43**) anzuführen, bei der die natürlich „gerahmte“ Dorfansicht noch stärker in den Hintergrund gerückt wird als im vorliegenden Louvre-Blatt, während im näheren Gelände kleine und größere Bäume seitlich eingeschoben werden. Dabei ist das Horizontniveau sehr tief gehalten und panoramaartige Ausblicke werden von der Vegetation verstellt. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. 449. – Tempesti 1991, S. 95, Anm. 7.

<sup>5</sup> Chiari 1982, S. 135, Nr. 141, m. Abb. – Raimbault 2010, S. 274. – Zum „Recueil Jabach“ siehe den Abschnitt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

## 40

### Landschaft mit einer Stadt und einem Kastell auf einem Hügel

**Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 475 P.**

**Technik:** Feder in rötlichem Braun (und Dunkelbraun?) auf cremefarbenem Papier, rechte obere Ecke ehemals diagonal abgetrennt und ergänzt, schwärzlicher längerer Strich am rechten unteren Rand, aufgezogen.

**Maße:** 357 x 230 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto oben rechts mit schwarzem Stift: „475“; auf dem Verso mit Feder (Handschrift, 19. Jh.): „Dom. Campagnola“.

**Provenienz:** Fondo Mediceo-Lorenese (?); R. Galleria degli Uffizi (Lugt 930).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Grandi III., Universale III., unter Nr. 48-67 (?); Ferri 1890, S. 223, Nr. 475, Kategorie IV.; Rearick 1976, S. 90-91, Nr. 51 u. S. 92, 93, 104, 112; Saccomani 1982, S. 86, Abb. 8, Anm. 43; Kat. Ausst. Florenz 1983, S. 96, unter Nr. 36; Meijer 1985, s.p., unter Nr. 18; Tempesti 1991, S. 95, Anm. 4; Petrioli Tofani 2014, Bd. 2, S. 784, 475 P(?).

Es lässt sich nicht zweifelsfrei sagen, ob bereits Pelli Bencivenni das vorliegende Blatt unter einer Sammelposition von „*Venti paesi di varie qualità (...)*“ inventarisierte, die man Tizian zuschrieb.<sup>1</sup> Ferri führte es zunächst unter dem gleichen Künstler an, änderte jedoch danach die Zuordnung zu Gunsten von Domenico Campagnola (1890). Rearick publizierte das Werk im Rahmen der Tizian-Ausstellung von 1976 und besprach es ausführlich. Er sah es stilistisch ganz in der angehenden Professionalisierung des jungen Zeichners, die nach seiner Ansicht um 1518 begann; dem schloss sich auch Saccomani (1982) an.<sup>2</sup> Tempesti (1991) sprach sich hingegen für eine Entstehungszeit in den Jahren von 1518 bis 1520 aus.

Die relativ große Zeichnung aus den Uffizien ist zur Gruppe der frühen hochformatigen Landschaftsblätter von Campagnola zu zählen und zeigt somit sehr klar, wie eine Stadtansicht als selbständiges Bildsujet komponiert wird: der Vordergrund setzt sich aus einer flachen Hügelkuppe und einem schlanken Baum zusammen, dessen vertikale Gestalt die gesamte Höhe des Blattes verspannt. Dahinter schichten sich hellere Geländewellen, die zur dichten Häuseransammlung im Mittelgrund überleiten. Übertagt wird die Stadtansicht von einem Kastell, das am weitesten entfernt, auf einem steilen Hügel zu sehen ist. Der Himmelsbereich wurde aufgrund der dominanten Silhouette der Laubkrone weiß belassen und die Helldunkel-Kontraste vermitteln insgesamt eine uneinheitliche Lichtgebung. Der Eindruck von Tiefenräumlichkeit entsteht daher in erster Linie durch die einfache Staffelung der drei Landschaftsgründe und die unterschiedlichen Distanzen zum nahen Baummotiv.

Dass die hochformatige Komposition nicht beschnitten ist und auch in dieser Form vom Zeichner intendiert war, beweisen die angedeuteten Begrenzungslinien an den Seitenrändern.<sup>3</sup> Die elaborierte Ausführung wird durch einen kräftigen rotbraunen Tintenton charakterisiert, mit dessen Hilfe ein zügig-kontrolliertes Strichbild entsteht. Das Lineament ist dabei aufgelockert und weniger fein als in den früheren Landschaften, die noch an Giulio orientiert waren. Im vorliegenden Blatt gewinnt man vielmehr den Eindruck, dass der Künstler eine sehr konkrete Idee vom Sujet hatte und fast schon technisch-routiniert ans Werk ging, wie es nur in wenigen der vorangegangenen Blätter spürbar war. Zum zeichnerischen Prozess gehörte auch ein punktuell Übergehen des Strichbilds mit einer dunkleren Tinte, um bestimmte Partien konturierter, schattierter oder auch atmosphärischer hervorzuheben. In der Darstellung finden sich solche Verfeinerungen im Baummotiv oder in den Gebäudeformen.<sup>4</sup>

Mit der Uffizien-Zeichnung ist motivisch und stilistisch der rechte Hintergrundbereich von Domenicos Holzschnitt der „*Sacra Conversazione*“ (Abb. 34)<sup>5</sup> von 1517 vergleichbar. Dort ist die Landschaft ebenso einfach wie tiefenräumlich effektiv mit einem langen gekrümmten Baum, wenigen Hügelgruppen und einer höher liegenden Stadtkulisse aufgebaut. Diese Verbindung ist auch in den graphischen Ausdruckswerten des Holzschnitts zu beobachten, die den Differenzierungen der hochformatigen Zeichnung sehr ähnlich sind. Die große Baumgruppe besitzt zudem in den Laubflächen atmosphärische Binnenstrukturen, die man in zwei der signierten Zeichnungen (Kat. Nr. 22, 23) Campagnolas ähnlich wiederfindet. Aufgrund dieser Beobachtungen ist die Entstehung des Uffizien-Blattes um 1517 / 1518 anzunehmen, als Campagnola bereits damit begann, sich nicht nur als produktiver Stecher zu präsentieren, sondern sich auch auf „exklusive“ Landschaftsunikate spezialisierte.

<sup>1</sup> Petrioli Tofani 2014, Bd. 2, S. 784, 475 P (?).

<sup>2</sup> Rearick kommentierte das Werk unter anderem wie folgt: „*Questo paesaggio fantasioso ed estremamente raffinato, appartiene a una fase piuttosto precoce di questa sua attività. Esso, contrariamente ai fogli più antichi dell'artista (...), è stato attentamente concepito fin dall'inizio come un'opera perfettamente controllata.*“ – Rearick 1976, S. 91.

<sup>3</sup> Auch Rearick hob dieses technische Detail hervor. – Rearick 1976, S. 91.

<sup>4</sup> Rearick merkte dazu an: „*Evidentemente la composizione, una volta completata, risultò di esecuzione troppo uniforme, tanto che Domenico alla fine ritornò su di essa sottolineando i contorni degli alberi sul primo piano e aggiungendo accentuazioni più scure nel villaggio. Questo tipo di disegni rifiniti, di una meccanica metodicità, che chiaramente vogliono suscitare una sensazione gradevole attraverso la piacevolezza dell'inchiostro color ruggine dorato, recavano in potenza il rischio della noia e della negligenza: si noti ad esempio come il tronco dell'albero sia stato sbadatamente omesso subito sopra il primo fogliame.*“ – Rearick 1976, S. 91.

<sup>5</sup> Dreyer 1971, S. 57, Nr. 32, m. Abb. – Rosand–Muraro 1976, S. 132-133, Nr. 18, m. Abb.

## 41

### Baum vor einer Landschaft mit Dorf auf einer Anhöhe im Hintergrund

**Ehemals London, Sotheby's 15.06.1983, Nr. 24.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, einige Flecken im unteren linken Bereich, rechts mittig Einriss oder Falte, nachträgliche (?) Einfassungslinie mit Feder; Verso: Skizze eines Kindes mit Kreide (?).

**Maße:** 408 x 261 mm (am unteren Rand beschnitten, seitlich wohl nur geringfügig).

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** Auktionskatalog Sotheby Parke Bernet & Co., London, *Fine Old Master Drawings*, 15.06.1983, S. 10, Nr. 24, m. Abb. (S. 75).

Die Zeichnung, zu der sämtliche Provenienzangaben fehlen, wurde 1983 als Werk Domenico Campagnolas bei Sotheby's versteigert und blieb seitdem von der Forschung unbeachtet. Das Blatt zeigt einen großen Baum im zentralen Vordergrund einer Landschaft, die seitlich des Stammes im Hintergrund zu sehen ist. Rechts bildet das entfernte Gelände eine Anhöhe mit Dorf an einem Wäldchen; links dagegen reicht der Tiefenraum bis zu fernen Gebirgskonturen am tiefen Horizont. Der Baum ist blattfüllend im stattlichen Hochformat angelegt und definiert mit seinem Laub- und Astwerk den vordersten Plan des einfachen Landschaftsaufbaus, der am unteren Rand etwas beschnitten ist.

Die beleuchteten und schattigen Laubflächen heben sich klar von der belassenen Himmelsfläche ab und besitzen eine regelmäßig dichte Modellierung. Gleichzeitig wird die distanzierte Dorfkulisse zarter und heller gehalten und suggeriert somit bildräumliche Distanz hinter den kräftigen Strukturen im Vordergrund. Das gestaffelte Gelände dazwischen ist summarisch angegeben und hilft dem Betrachterauge, das tiefenräumliche Zueinander in der Landschaft aufzunehmen. Insgesamt wird der Baum mit seiner kleinteiligen Laubkrone wie als Studienobjekt behandelt während der Landschaftsanteil kompositorisch in den Hintergrund tritt.

Dabei hat der Laubbaum in seiner beleuchteten Umrissform und grafischen Qualität eher einen dekorativen Charakter; seine gewachsene Form ist nicht gänzlich mit dem Naturvorbild vergleichbar. Vielmehr werden in der großen Darstellung die motivischen Formeln der Zeit und die individuelle Naturwahrnehmung kombiniert. Die zeichnerische Umsetzung und die Bildlösung liefern schließlich überzeugende Argumente für eine Zuschreibung an Domenico Campagnola. Stilistisch lässt sich die Zeichnung vom „Waldstück“ aus der Fondation Custodia (Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1503 Kat. Nr. 10) ableiten und bestimmten Landschaften aus Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 1406 E, Kat. Nr. 47) und London (British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.113, Kat. Nr. 43)<sup>1</sup> annähern. Auch der Typus ist eng verwandt mit zwei ähnlich stattlichen Werken aus Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 123, Kat. Nr. 42) und London (Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. Dyce 567, Kat. Nr. 45)<sup>2</sup>, die ebenfalls vor 1520 einzuordnen sind. Die Entstehung dürfte daher in die Zeit um 1518 oder etwas später fallen.

Campagnola hat in seinen ersten produktiven Jahren einige Varianten der selbstständigen Landschaften mit Dorf- und Stadtansichten geschaffen. Im vorliegenden Fall rückt jedoch das mächtige Baummotiv in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses. Die möglichen Anregungen dafür liegen wahrscheinlich im druckgraphischen Werk Albrecht Dürers (Kat. Nr. 41a)<sup>3</sup>, von Giulio Campagnola<sup>4</sup> oder in der Malerei Giorgiones (Abb. 2).<sup>5</sup> Geeignet wäre auch Tizians Riesenholzschnitt mit „Abrahams Opfer“ (Kat. Nr. 41b)<sup>6</sup>, bei dem beispielweise die rechts der Stadt vorgelagerte Baumgruppe als Vorbild dienen könnte. Möglicherweise hat sich Campagnola hier den Laubbaum als Einzelmotiv gleichsam herausgegriffen und als selbstständiges Bildthema in einem neuen Ausschnitt zeichnerisch verarbeitet. Sowohl in den Jahren um 1520 als auch später beschäftigte Domenico sich mit der Baumdarstellung, die durch Tizians Bilderfindungen in der „Ermordung des hl. Petrus Martyr“ und in den Holzschnitten mit dem „Milchmädchen“ und dem „Hl. Hieronymus“ (Abb. 169 u. 170) eine neue Entwicklungsstufe in der venezianischen Kunst markieren. Der Baum fungiert nun als monumentales Vordergrundmotiv, das der Erzählung und dem Landschaftscharakter gleichermaßen zugute

kommt. Campagnolas reife Holzschnitte mit dem „Drehleier-Spieler“ (Abb. 167) und mit „Johannes dem Täufer“ (Abb. 166) zeigen deutlich, dass Tizians Neuerung übernommen und adaptiert wurde.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Die querformatige Zeichnung aus dem British Museum ist noch größer als das Sotheby's-Blatt und wurde in der Forschung nur selten berücksichtigt.

<sup>2</sup> Trotz allseitigen Beschnitts gehört diese hochformatige „Baumstudie“ zu den größten Werken Campagnolas in seiner frühen Periode. Nur Meijer und Tuyl van Serooskerken nützten dieses stattliche Exemplar als Vergleichsbeispiel: Kat. Slg. London 1979, S. 242, 243, Nr. 574, m. Abb. – Meijer 1985, s.p., unter Nr. 18 – Tuyl van Serooskerken 2000, S. 406, unter Nr. 424.

<sup>3</sup> Ein auffälliges Einzelbaummotiv findet sich in Dürers Holzschnitt mit „Simson, der mit dem Löwen kämpft“ (um 1497/1498).

<sup>4</sup> Einzig Giulios Baumotive in den beiden Kupferstichen mit dem angeketteten Hirschen (182 x 118 mm, um 1510/1515) und dem sitzenden Hirten (135 x 79 mm, um 1509/1512) kämen als motivische Anregung in Frage. Giulios Modellierung ist hingegen kein unmittelbares zeichnerisches Vorbild für Domenicos kleinteilig-naturalistische Strukturen in den belaubten Astpartien.

<sup>5</sup> In der Giorgione zugeschriebenen „Allendale Anbetung“ (Washington D.C., National Gallery of Art) findet sich ein auffälliges Baummotiv nahezu zentral im Mittelgrund, das sich teilweise gegen den Himmel absetzt und in seiner präzisen Auffassung Dürer verpflichtet ist. Seine Position gliedert den landschaftlichen Tiefenraum, seine Gestalt besitzt ebenfalls einen studienhaften Charakter.

<sup>6</sup> Zum Holzschnitt von Tizian: Dreyer 1971, S. 42-43, Nr. 3, m. Faltafel. – Rosand–Muraro 1976, S. 55-69, Nr. 3A, 3B, m. Abb. – Kat. Ausst. Maastricht–Brügge 2002, S. 104, Nr. III.2, m. Abb.

<sup>7</sup> Auf Tizians neue Bildlösungen reagierte Campagnola vermutlich bereits mit zwei späteren Einzelmotiven, die sich heute in Cambridge (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1998.56, **Kat. Nr. 68**) und Paris (Louvre, Inv. Nr. 4769, **Kat. Nr. 69**) befinden – oder in Kombination mit einer Heiligenszene im Vordergrund, die für einen größeren Landschaftsprospekt genützt wurde wie es der „Hl. Hieronymus“ aus Cleveland (Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, **Kat. Nr. 70**) illustriert.

## 42

### Landschaft mit großer Baumgruppe und Dorf im Hintergrund

**Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 123.**

**Technik:** Feder in Braun, auf cremefarbenem Papier, vereinzelt braun laviert, Tinte verblasst, Einfassungslinie mit Graphit(?), rechts unten Spuren eines roten Pigmentes, untere rechte Ecke abgerissen und ergänzt, Fehlstellen entlang des unteren Randes (restauriert), vertikale Falten, Ränder verfärbt aufgrund von Kleberrückständen auf dem Verso.

**Maße:** 395 x 268 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Herzog Livio Odescalchi, Duca di Bracciano (um 1652-1713); vom Museum 1790 erworben, nicht mit der Marke des Teyler Museums (Lugt 2392) gestempelt.

**Literatur:** Kat. Ausst. Florenz 1983, S. 96, Nr. 36, m. Abb.; Meijer 1985, s.p., Nr. 18, m. Farbabbb.; Tuyl van Serooskerken 2000, S. 406, Nr. 424, m. Abb.

Die Zeichnung befand sich ursprünglich im Besitz des Herzogs Livio Odescalchi, zu dessen Sammlung auch einige Blätter aus dem ehemals königlichen Besitz von Christina von Schweden gehörten, die zu den wichtigsten Beständen des Teylers Museum zählen. Es gibt keine Angaben über die frühere Zuschreibung des Blattes, das man 1983 erstmals als Werk Campagnolas um 1520 ausstellte. In jüngerer Zeit bezeichnete es Tuyl van Serooskerken (2000) als „*impressive example of Domenico's early landscape style*“ und schlug eine etwas frühere Datierung um 1517-1518 vor.<sup>1</sup>

Das Hochformat wird von einer Baumgruppe als große Vertikale dominiert. Sie wurzelt auf einem viel zu kleinen markanten Hügel und hebt sich mit üppigen Laubflächen in verschiedenen Höhen gegen den weiß belassenen Himmel ab. Links von den unteren Stämmen bemerkt man ein entferntes Wäldchen; der stärkere bildräumliche Effekt entwickelt sich jedoch in der rechten Blatthälfte, wo der Blick auf eine kleine Stadt am Fuße mächtiger Berge fällt. Die Ausführung ist bis zur Gebäudekulisse von dichter zeichnerischer Struktur, vermittelt einen relativ kräftigen

Strich und deutliche Helldunkel-Werte, während der Gebirgshintergrund für die tiefenräumliche Wirkung zart gehalten ist und zu verblassen scheint.

Der Landschaftstypus und seine Motive sprechen für Campagnola und lassen sich mit dessen Darstellungen bis um 1520 vergleichen, die im Terrain des Vordergrundes durch einzelne Bäume charakterisiert werden und dafür meistens im Hochformat angelegt sind (vgl. Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 4, Kat. Nr. 5; Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 475 P u. 1404 E, Kat. Nr. 40, 48; London, Sotheby's, 15.06.1983, Nr. 24, Kat. Nr. 41). Das Strichbild ist im vorliegenden Exemplar recht sorgfältig und dürfte überwiegend der frühen Handschrift des Künstlers entsprechen. Die Differenzierungen jenseits der Stadtarchitektur und im kleinen Wäldchen decken sich allerdings nicht überzeugend mit ähnlichen Motiven Campagnolas. Zudem ist die tiefenräumliche Lösung für den Bereich links neben den Stämmen seltsam unstimmig und eigentlich für den frühen Campagnola untypisch.<sup>2</sup> Aufgrund dieser beiden Schwachpunkte wäre man fast geneigt, an der Eigenhändigkeit zu zweifeln. Doch der Großteil der Linienführung spricht wahrscheinlich für die Ausführung durch den Meister selbst.

<sup>1</sup> Tuyll van Serooskerken 2000, S. 406, Nr. 424.

<sup>2</sup> Tuyll van Serooskerken sah dieses Detail hingegen als Indiz für Domenicos Hand: „*The small trees in the lower left are typical of the perspectives anomalies that characterise many of his drawings.* – Tuyll van Serooskerken 2000, S. 406, Nr. 424.

## 43

### Landschaft mit Baumgruppen im Vordergrund und Häusern in der Ferne

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. Nr. 1946,0713.113.

**Technik:** Feder in Braun, über Spuren von schwarzer Kreide auf leicht vergilbtem Papier, links am unteren Rand längere Rissspur oder Schnitt, ehemals in zwei Blatthälften geschnitten, die rechte zusätzlich am oberen und am unteren Rand beschnitten, später wieder zusammengefügt, aufgezogen.

**Maße:** 288 x 430 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder in Braun: „*Fra Sebastien*“.

**Provenienz:** Sir Thomas Lawrence (1769-1830), London (Lugt 2445); Samuel Woodburn (1786-1853), London; Christie's London, 05.06.1860, Nr. 427; Sir Thomas Phillipps (1792-1872); Sir Thomas Fitzroy Fenwick (1856-1938); Geschenk von Graf Antoine Seilern (1901-1978) im Jahr 1946.

**Literatur:** Auktionskatalog, Christie, Manson & Woods, London, 05.06.1860, Lot 427 (1); Popham 1935, S. 45, Nr. 8, Tafel XXVIII; Walker 1941, Anhang S. 16, Nr. 105; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. 449; Klauner 1958, S. 148, Abb. 164; Kat. Slg. Paris 1983, Bd. I, S. 238, unter Nr. 232, Anm. 4; Tempesti 1991, S. 95, Anm. 7.

Die große Zeichnung weist die berühmte Provenienz Thomas Lawrence und Samuel Woodburn auf; beim Verkauf des Blattes galt es noch als Giorgione (Christie's London, 05.06.1860). Popham (1935) publizierte es im Katalog zur Sammlung Fenwick bereits als „*good early Campagnola*“, was Tietze und Tietze-Conrat (1944) nicht überzeugte; sie sprachen hingegen von: „*shop drawing*“.<sup>1</sup> In jüngerer Zeit gingen jedoch auch Byam-Shaw (Kat. Slg. Paris 1983) und Tempesti (1991) von Campagnolas Autorschaft aus. Letztere schlug eine Datierung zwischen 1518 und 1520 vor.<sup>2</sup> Aktuell führt das British Museum das Werk als „*Circle/School of Domenico Campagnola*“.

Die Komposition ist zu den Landschaften mit Waldstück zu zählen und besitzt typische Stilmerkmale, die für Domenicos Eigenhändigkeit vor circa 1520 sprechen. Trotzdem handelt es sich um einen Ausnahmefall, denn hier wird ein sanft gewelltes Gelände gezeigt, das von *mehreren* Baumgruppen und Wäldchen bewachsen wird, zwischen denen sich kleinere Ausblicke auf Häusergruppen im Hintergrund ergeben. Auffällig an der Bildstruktur ist auch der deutlich tiefer gelegte Horizont, wodurch es zu einer starken tiefenräumlichen Verkürzung kommt und die Landschaftszüge weniger überschaubar sind.<sup>3</sup> Bewältigt wird das monumentale Querformat (288 x 430 mm) vor allem durch die Bäume in waldähnlicher Anordnung im hügeligen Vordergrund.

In der linken Blatthälfte entspricht die sichere Differenzierung des Laubwerks und der dünnen Stämme der „Baumgruppe mit Ausblick auf ein Dorf und eine gebirgige Landschaft“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1406 E, Kat. Nr. 47). Das Helldunkel suggeriert eine gewisse Atmosphäre in den Blättermassen und bildet dichte Schattenflächen, mit denen die hellen Stämme kontrastreich hinterlegt werden. Allerdings erscheinen die Bäume in ihrer Modellierung nicht fest verwurzelt mit dem Boden, sondern lediglich wie aufgepfropft auf die Hügelkuppe. Innerhalb der Vegetation ist noch die eine oder andere Sorglosigkeit zu bemerken, die für Campagnolas zeichnerische Gestaltung typisch ist. Der rechte Landschaftsteil zeigt ein weniger kontrolliertes Strichbild, sodass die Laubpartien zwar auflockert aber im Gesamteindruck etwas hastig wirken. Ähnlich ausgeführt ist das einzelne Baummotiv im hochformatigen Blatt aus Haarlem (Inv. Nr. K VII 4, Kat. Nr. 5), das vermutlich nicht später als 1517 entstand.

Berücksichtigt man noch die Binnenzeichnung der Häuser und der Geländeformen, bestätigen die Stilmerkmale insgesamt eine Zuschreibung an Campagnola. Technisch bereits erfahren in Druckgraphik und Zeichnung, variierte er in diesem Fall seine „Waldstücke“. Eine Abwandlung des anfänglichen Kompositionsschemas war sicherlich angebracht, um sich als innovativer Künstler zu präsentieren. Campagnola dürfte dabei auch von Tizians „Opfer Abrahams“ (Holzschnitt) inspiriert worden sein, der im oberen rechten Teil ein wichtiges Vorbild für die Weiterentwicklung eines Waldstücks anbot (Abb. 40).<sup>4</sup>

Die vorliegende Variante zeigt – nicht zuletzt wegen des ungewöhnlich tiefen Horizonts – ein natürlicheres Landschaftsbild und wirkt weniger komponiert als beispielsweise das Uffizien-Blatt Inv. Nr. 1406 E. Trotz motivischer Fantasie schwankt die zeichnerische Qualität und zeugt von einer gewissen Routine in der Federführung. Eine Entstehungszeit um 1518-1520 erscheint daher plausibel.

<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. 449.

<sup>2</sup> Tempesti verwendete das vorliegende Blatt – zusammen mit Darstellungen aus den Uffizien (Inv. Nr. 475 P, **Kat. Nr. 40**; 476 P, **Kat. Nr. 16**; 1404 E, **Kat. Nr. 48**; 1406 E, **Kat. Nr. 47**) und anderen – als Vergleichswerk für die Landschaftszeichnung, die ursprünglich zur Sammlung Skippe gehörte und sich heute im Metropolitan Museum of Art befindet (Robert Lehmann Collection, Inv. Nr. 1975.1.290, **Kat. Nr. 15**). Für die Gruppe nahm sie eine Entstehungszeit zwischen circa 1518 und 1520 an. – Tempesti 1991, S. 93, 95.

<sup>3</sup> Einen auffällig tiefen Horizont kennzeichnet auch das Hochformat mit dem „Baum vor einer Landschaft mit Dorf auf einer Anhöhe im Hintergrund“ (London, Sotheby's 15.06.1983, Nr. 24, **Kat. Nr. 41**).

<sup>4</sup> Zum Holzschnitt von Tizian: Dreyer 1971, S. 42-43, Nr. 3, m. Faltafel. – Rosand-Muraro 1976, S. 55-69, Nr. 3A, 3B, m. Abb. – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 104-105, Nr. III.2, m. Abb.

## 44

### Baum auf einem Felsen wachsend

**Ehemals London, Sotheby's, 01.07.1971, Nr. 41.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, kleinere Fehlstelle rechts oben, aufgezoogen (?).

**Maße:** 200 x 140 mm (allseitig beschnitten).

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** Auktionskatalog Sotheby's London, *Old Master Drawings*, 01.07.1971, S. 24, Nr. 41.

Nachdem die Zeichnung bisher nur mit einer Zuschreibung an Girolamo Muziano im Kunsthandel (ohne Abbildung) aufgetaucht ist und seitdem der Forschung unbekannt blieb, soll sie hier erstmals in das Œuvre Campagnolas eingeordnet werden.

Dargestellt ist ein kleinerer Baum, der auf einem Felsen wächst; sein Stamm schein fest verwurzelt mit dem schroffen Terrain, das sich aus wenigen grasbedeckten Partien und größeren Felsformen zusammensetzt. Während einige Steine lose im Vordergrund liegen, türmt sich dahinter das übrige Gestein als bizarrer Brocken auf, der unterschiedlichste Ausnehmungen in der Oberfläche zeigt. In diesem kargen Gelände hat sich der Baum behauptet. Er ist etwas krumm emporgewachsen und sein Stamm würde jenseits des oberen Blattrandes weiter

verlaufen. Sein sichtbarer unterer Bereich ist reich verzweigt, teilweise sieht man Äste mit etwas Laub oder kleinere Zweige, die wie dürres totes Holz erscheinen.

Insgesamt wird also ein vermeintlich unspektakulärer Blick auf ein Stück Vegetation zwischen Felsen geworfen und zum Bildsujet erhoben. Dies wirft die Frage auf, ob es sich hier um eine sorgsame Komposition oder um eine genaue Naturbeobachtung handelt. Die Ausführung verleiht jedenfalls der Darstellung den Charakter einer Studie. Dabei steht der atmosphärischen Terrainschilderung eine etwas schwächere Differenzierung des Baumes gegenüber, an dem manche Partien darauf hindeuten, dass die obere Hälfte des Blattes möglicherweise unvollendet ist. In der Zuschreibungsfrage ist es hilfreich, die Modellierung des Geländes und der Vegetation anhand anerkannter Zeichnungen Campagnolas zu überprüfen: Das überaus dichte Liniengefüge suggeriert eine membranartige, abwechslungsreich beleuchtete Oberfläche, an der manchmal kaum zwischen Felsgestein und gewöhnlichem Erdboden zu unterscheiden ist. Die Gesteinsformen erhalten eine gewisse Plastizität, wirken aber oft als zusammenhängendes Flächenmuster. Angesichts der kontrastreichen Lichtverteilung überwiegt jedoch der tiefenräumliche Eindruck der nahsichtigen Terrainkomposition, die sich vom weiß belassenen Hintergrund abhebt. Unmittelbar verwandt sind diese zeichnerischen Merkmale mit der „Landschaft mit Waldrand“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1407 E, Kat. Nr. 4), dem „Hl. Hieronymus“ (London, Christie's, 02.07.1991, Nr. 75, Kat. Nr. 11)<sup>1</sup> oder der „Landschaft mit Fluss vor Gebirgs Panorama“ aus dem Teylers Museum (Inv. Nr. K VII 4, Kat. Nr. 5). Auch in diesen Beispielen ist die Binnenzeichnung überaus penibel entwickelt, hinterlässt stärkere Helldunkel-Kontraste und vermittelt meist nahtlose Übergänge zwischen Fels- und Erdgelände. Selbst in entfernteren Landschaftsbereichen im Vergleichswerk aus Haarlem oder auch in den von Felsen dominierten Darstellungen aus dem Louvre (Inv. Nr. 5531, Kat. Nr. 60) und der Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. I, 59, Kat. Nr. 59) offenbart sich ein eng verwandtes Strichsystem in der Oberflächenbehandlung. Für das grafische Spiel mit der feinen Silhouette aus „schattigen“ Gräsern finden sich auch nahezu analoge Details in Campagnolas Kupferstichen von 1517.<sup>2</sup>

Die Differenzierung des belaubten Baumes entspricht ebenso dem Duktus in frühen Waldstücken und Buschwerken Campagnolas. Besonders nahe kommt die vorliegende Binnenzeichnung den zahlreichen Stämmen in der bereits erwähnten Uffizien-Landschaft (Inv. Nr. 1407 E). Als typisch für Campagnola dürfen ebenso die etwas losen und teilweise ausschraffierten Schlaufen- und Kringelstrukturen gelten, mit denen die Laubflächen und ihr Helldunkel – hier sparsamer und möglicherweise unvollendet – gezeichnet werden.

Während die feine Ausführung mit einiger Sicherheit für Campagnolas Handschrift um 1517/1518 spricht, überrascht das Blatt in seiner kompositionellen Qualität, die fast einer Naturstudie entspricht und in dieser Form einmalig ist. Vergleichbar sind in diesem Zusammenhang die großen nahsichtigen Baumdarstellungen (London, Sotheby's, 15.06.1983, Nr. 24, Kat. Nr. 41; London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. Dyce 567, Kat. Nr. 45). Diese Reihe macht deutlich, dass sich Campagnola nicht nur mit dem Baum sondern auch mit einem nahsichtigen Terraintstück als naturalistischem Einzelmotiv beschäftigt hat. Dies hatte vielleicht zum Ziel, eine besondere Gattung der Landschaft für das Sammlerpublikum zu erfinden. Ebenso wollte sich Campagnola mit diesen Blättern möglicherweise auch stärker in die Umsetzung der natürlichen Formen und Details vertiefen – ohne an eine autonome Zeichnung als Endprodukt zu denken. Die Auffassung und das Motivvorbild könnten einmal mehr von Tizian angeregt sein; andererseits dürfte die präzise Darstellung noch in der Tradition Albrecht Dürers stehen.<sup>3</sup>

Ein Blick in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigt, dass sich Zeichner wie Girolamo Muziano (Abb. 244) oder die Carracci (Kat. Nr. 44a)<sup>4</sup> in einer ähnlichen Weise mit einem nahsichtigen Geländestück im Hochformat auseinandersetzen.

<sup>1</sup> Die nahezu unbekanntete Zeichnung aus dem Auktionshandel zeigt auch im Detail eine recht ähnliche Gegenüberstellung von belaubten und dürren Ästen im Baum – wenngleich das vorliegende Blatt in bestimmten Bereichen wohlmöglich unvollendet ist.

<sup>2</sup> Analoge graphische Motive finden sich in den beiden Kupferstichen mit der lagernden Nymphe (1517, **Abb. 22**) und den musizierenden Hirten (um 1517, **Abb. 20**). Bereits nur mehr als unscheinbares Detail wurde es links im Hintergrund der „Reiterschlacht“ (Kupferstich, 1517, **Abb. 24**) verwendet. – Zu den drei Stichen siehe: Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 73, Nr. II.6, m. Abb., S. 114-115, Nr. III.7, m. Abb. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 528, Nr. 135, m. Abb. (S. 137). – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 158-159, Nr. 49, m. Farbabb., S. 174-175, Nr. 55, m. Farbabb.

<sup>3</sup> Eine motivische und zeichnerische Anregung für das felsige Terrainstück könnte man auch im Kupferstich „Die Buße des hl. Chrysostomus“ (184 x 120 mm, um 1497-1500) von Giulio Campagnola vermuten, der seinerseits eine Kopie einer Druckgraphik von Albrecht Dürer (um 1497) ist. In dieser Darstellung findet sich außerdem auch das Detail einer grasbedeckten Partie, die sich als fein differenzierte Silhouette gegen den weiß belassenen Hintergrund abhebt. – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 68-69, Nr. 13, m. Farbabb.

<sup>4</sup> Zum Beispiel eine Zeichnung aus dem Louvre (Inv. Nr. 7474, 268 x 192 mm), die ursprünglich zur Sammlung Jabach gehörte und 1671 für das *Cabinet du Roi* angekauft wurde. Das Blatt wird heute Agostino Carracci zugeordnet und wurde durch den Comte de Caylus nachgestochen. Ein Abzug der Radierung ist in der Online Datenbank des British Museum vorhanden:  
[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3071482&partId=1&searchText=Comte+de+Caylus+Carracci&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3071482&partId=1&searchText=Comte+de+Caylus+Carracci&page=1)

## 45 Großer Laubbaum (in einer Landschaft)

London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. Dyce 567.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, geringfügig fleckig, oben rechts Graphitspuren (?), untere linke Ecke Quetschfalte (?), Spuren einer horizontalen Mittelfalte, kleinere Einrisse, leichte Gebrauchsspuren, aufgezo- gen, sehr guter Zustand.

**Maße:** 425 x 276 mm (allseitig beschnitten, vor allem am unteren Rand).

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Graphit: „di Titiano“ (unleserlich) sowie rechts unten mit Feder: „567“; auf dem Verso mit Stift (Graphit?) „Mutiano“.

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); auf der Rückseite eine unbekannte schwer leserliche Sammlermarke, möglicherweise „PP“; Reverend Alexander Dyce (1798-1869), London; Nachlass Dyce 1869.

**Literatur:** Kat. Slg. London 1979, S. 242, 243, Nr. 574, m. Abb.; Kat. Ausst. Florenz 1983, S. 96, unter Nr. 36; Meijer 1985, s.p., unter Nr. 18; Tuyll van Serooskerken 2000, S. 406, unter Nr. 424.

Die Zeichnung lief im Nachlass Dyce unter Claude Lorrain und war der Forschung bis zum Sammlungskatalog des Victoria & Albert Museums von 1979 nicht bekannt. Seitdem schrieb man sie einem anonymen Künstler des 16. Jahrhunderts zu, der entweder zur Nachfolge Domenico Campagnolas oder vielleicht zum Umkreis von Giovanni Francesco Grimaldi gehört.<sup>1</sup> Meijer ordnete das Blatt erstmals in Campagnolas Frühwerk ein und datierte es mit anderen Werken um 1520. Tuyll van Serooskerken war ebenfalls von der Eigenhändigkeit überzeugt, setzte die Entstehungszeit aber bereits um 1517/1518 an.

Das mächtige Hochformat (425 x 276 mm) zeigt einen einzelnen Baum mit starkem Stamm und einer üppigen Laubkrone, die scheinbar von links oben beleuchtet wird; der gesamte Umriss hebt sich markant vom weiß belassenen Papiergrund ab, den man als Himmel ohne atmosphärische Details wahrnimmt. Am unteren Rand, der wie die übrigen Seiten des Blattes beschnitten ist, lässt sich die Verwurzelung mit dem Erdboden nur noch erahnen. Ein paar dünnere Ästen wachsen dort aus dem Stamm während rechts daneben Terrain angedeutet ist.

Der Laubbaum wird hier als monumentales selbstständiges Bildmotiv präsentiert und aufgrund der fehlenden Landschaft hat die Darstellung Studiencharakter. Bei näherer Betrachtung fallen die sorgfältige Differenzierung der einzelnen Partien und das reizvolle Helldunkel auf. Die Laubflächen sind dabei unregelmäßig verteilt und verdecken oft einzelne Strukturen des Holzes. Insgesamt wird somit dem Baum ein gleichsam gewachsenes und natürliches Volumen verliehen, das ein Naturstudium vermuten lässt. Allerdings besitzt die Darstellung bereits die Merkmale einer erneuten zeichnerischen Verarbeitung – möglicherweise als einzelne „Fingerübung“ oder Vorbereitung für ein größeres druckgraphisches Projekt; selbst als ausgefallenes Sammlerstück wäre das Blatt denkbar.

Das üppige Strichsystem und die Lichtgebung zeigen deutliche Parallelen zu Campagnolas Landschaften mit Waldstücken (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1407 E, 1406 E, 1404 E, Kat. Nr. 4, 47, 48) und vor allem zur Baumansicht von Sotheby's (15.06.1983, Nr. 24, Kat. Nr. 41), die ebenfalls im großen Hochformat dargestellt ist. Es erscheint daher berechtigt, von Campagnolas Eigenhändigkeit auszugehen. Gleichzeitig dokumentiert das Blatt eine weitgehend unbekannte

Facette des jungen Zeichners: die Auseinandersetzung mit einem seiner wichtigsten Landschaftselemente als autonomem Bildsujet, bei dem die Umgebung mehr oder weniger „ausgeblendet“ wird. Campagnola legte hier eine besondere Sorgfalt an den Tag, die fast einer akademischen Studie gleichkommt und immer noch von seinem grafischen Verständnis als Stecher um 1518 geprägt ist. Von einer sehr ähnlichen Qualität ist auch der krumm gewachsene Baum im Hochformat aus Besançon (Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. Nr. D 2269, Kat. Nr. 46), der wahrscheinlich ebenfalls vor 1520 einzuordnen ist.

In späteren Jahren lassen sich noch weitere Baumkompositionen Campagnola zuschreiben, die vermutlich durch Tizians Neuerungen im dritten Jahrzehnt<sup>2</sup> angeregt wurden und allesamt durch ein aufgelockertes Liniengefüge gekennzeichnet sind.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Kat. Slg. London 1979, S. 242, 243, Nr. 574.

<sup>2</sup> Tizians Bildlösungen für die „Ermordung des hl. Petrus Martyr“ und die Holzschnitte mit dem „Milchmädchen“ und dem „Hl. Hieronymus“ markieren eine neue Entwicklungsstufe in der venezianischen Kunst ab circa 1525. Der Baum fungiert nun als monumentales Vordergrundmotiv, mit dem der landschaftliche und erzählerische Ausdruck gesteigert wurde.

<sup>3</sup> In die nähere Zeit nach Tizians neuen Bildlösungen fallen zwei Baumdarstellungen Campagnolas, die sich heute in Cambridge (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1998.56, **Kat. Nr. 68**) und Paris (Louvre, Inv. Nr. 4769, **Kat. Nr. 69**) erhalten haben; in diesem Zusammenhang ist auch das Baummotiv in Kombination mit einer Heiligenszene im Vordergrund zu ergänzen wie es der „Hl. Hieronymus“ aus Cleveland (Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, **Kat. Nr. 70**) illustriert.

## 46

### Baum mit krumm gewachsenem Stamm

**Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. Nr. D. 2269.**

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, Gebrauchsspuren (?) am unteren Rand, Reste einer Einfassungslinie mit Feder in Braun.

**Maße:** 280 x 215 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder in Braun: „titiano“ (?) sowie links unten mit Feder in Schwarz: „D. 2269.“.

**Provenienz:** Jean Gigoux (1806-1894), Paris (Lugt 1164); von diesem 1894 an das Musée de Besançon (Lugt Suppl. 238c) vermacht.

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung wird im Museum von Besançon unter den Tizian zugeschriebenen Werken geführt und wurde bisher nicht im Kontext seiner Landschaften berücksichtigt. Dargestellt ist ein krumm gewachsener Baum, der sich mit seinem Stamm, Astwerk und der Laubkrone auf die rechte Seite neigt. Auch in diesem Fall ist das Motiv über das gesamte – offenbar nicht beschnittene – Hochformat angelegt und die Verwurzelung mit dem Boden nur angedeutet.

Bei den Differenzierungen des Laubes fällt aus, dass es einerseits plastische Werte vermittelt und andererseits in manchen Partien flächenhafte dekorative Qualitäten besitzt, die dem Eindruck von Volumen entgegenwirken: Es ist ein zügiges System aus etlichen schlaufenartigen und kringelförmigen Strichfolgen, die teilweise etwas lose auseinanderliegen und den belassenen Papiergrund für größere lichte Stelle einbeziehen. Insgesamt ergeben sich damit grafische Ausdruckswerte, die an der Oberfläche bleiben und das Laub nicht gänzlich in seinem Volumen erfassen. Die Binnenzeichnung des unteren Stammesbereichs unterstützt hingegen mittels sich windender Punktreihen und Schraffuren die plastische Wirkung des Holzes in seinem starkem Wuchs.

In der Licht-Schatten-Verteilung und der ausführlichen Differenzierung finden sich somit die für Campagnola typischen Merkmale, die ihren Ursprung in der Landschaft mit Waldstück aus den Uffizien (Inv. Nr. 1407 E, Kat. Nr. 4) haben und stilistische Analogien zu den Blättern aus Paris (Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1503, Kat. Nr. 10) und Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 1406 E, Kat. Nr. 47) aufweisen. Als Typus verbindet sich die außergewöhnliche

Einzeldarstellung aus Besançon unmittelbar mit dem großen Baum aus dem Victoria and Albert Museum in London (Inv. Nr. Dyce 567, Kat. Nr. 45). Durch das kleinere Format (280 x 215 mm) fällt die Ansicht weniger spektakulär aus als die Londoner Zeichnung (425 x 276 mm). Außerdem brachte der Zeichner das krumm gewachsene des Baumes und das etwas spontanere Strichbild stärker zum Ausdruck.

Das Blatt aus Besançon sollte daher als eigenhändiges Werk gelten und nicht viel später als 1518 datiert werden. Es liefert eine wichtige Ergänzung für das zeichnerische Spektrum des jungen Campagnola in Zusammenhang mit einem weiteren Baummotiv.

## 47

### Baumgruppe mit Ausblick auf ein Dorf und eine gebirgige Landschaft

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 1406 E.

**Technik:** Feder in rötlichem Braun auf ehemals weißem Papier, vereinzelt fleckig, Fehlstellen am unteren rechten Rand und oben rechts, aufgezogen.

**Maße:** 225 x 353 mm (wahrscheinlich seitlich und am unteren Rand beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten links mit schwarzem Stift: „509“; auf dem Verso oben mit schwarzem Stift (Handschrift, 19. Jh.): „Tiziano“, „C. 7. N° 3.“, „509“.

**Wasserzeichen:** zwei gekreuzte Pfeile (ähnlich Briquet Nr. 6271: Venezia, 1462).

**Provenienz:** Fondo Mediceo-Lorenese (?); R. Galleria degli Uffizi (Lugt 930).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Grandi III., Universale III., unter Nr. 48-67; Ramirez di Montalvo 1849, (Kassette VII, Teil II), Nr. 3; Ferri 1881, S. 72; Ferri 1890, S. 255, Nr. 1406, Kategorie I; Giglioli 1928, S. 180, 184, Abb.; Fröhlich-Bum 1929, S. 76-77, Abb. m; Kat. Ausst. Venedig 1935, S. 209, Nr. II; Walker 1941, S. 194, Anm. 1, S. 195, Abb. 33 u. Anhang S. 4, Nr. 22; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, Nr. 467; Châtelet 1956, S. 258; Klauner 1958, S. 146, Abb. 162; Rosand – Muraro 1976, S. 121, Abb. II-3; Rearick 1976, S. 92-93, Nr. 53; Oberhuber 1976, S. 118, Nr. 62, m. Abb.; Kat. Ausst. Padua 1980, S. 284; Dillon 1981, S. 320, unter Nr. 162; Saccomani 1982, S. 82, 86, Abb. 11, Anm. 13, 41; Châtelet 1984, S. 332, Anm. 19; Meijer 1985, s.p., unter Nr. 18; Kat. Slg. Florenz 1987, S. 584, Nr. 1406 E, m. Abb.; Field 1987, S. 34; Chiari 1988, S. 78, Nr. X-52; Kat. Ausst. Washington 1988, S. 38, Abb. 23, S. 51, 259, Nr. 33; Tempesti 1991, S. 95, Anm. 3; Kat. Ausst. London 1996, S. 80, Abb. 76; Tuyl van Serooskerken 2000, S. 404, unter Nr. 421; Kat. Ausst. Budapest 2003, S. 26, unter Nr. 5; Saccomani 2004, S. 206, unter Anm. 17; Diefenthaler 2006, S. 25, Abb. 25; Kat. Ausst. Mailand 2012, S. 162-165, Nr. 31, m. Farbbabb.; Petrioli Tofani 2014, Bd. 2, S. 785, 1406 E.

Die Zeichnung aus den Uffizien lief traditionell als Werk Tizians und wurde von Pelli Bencivenni höchstwahrscheinlich unter einer Sammelposition von „*Venti paesi di varie qualità (...)*“ inventarisiert, die er dem großen Meister zuschrieb.<sup>1</sup> Ferri war sich dieser Autorschaft nicht sicher und tendierte zu Domenico Campagnola.<sup>2</sup> Walker (1941) besprach das Blatt erstmals im Kontext der frühen Landschaften Campagnolas und vermutete seine Entstehung um 1520.<sup>3</sup> Tietze und Tietze-Conrat (1944) schlossen sich dieser Einschätzung an und sahen eine Verbindung zu den anderen beiden verwandten Kompositionen aus den Uffizien Inv. Nr. 1404 E und 1407 E (Kat. Nr. 48, 4), die sie allerdings Campagnola nicht zutrauten und stattdessen im Tizian-Kreis beließen.<sup>4</sup> Bei Châtelets wenig bekanntem Kongressaufsatz von 1956 ist die vorliegende Landschaft bereits ein Beispiel in einem knappen Werküberblick.<sup>5</sup> Sowohl Oberhuber als auch Rearick stellten sie 1976 aus und spätestens mit Saccomani gilt die Zeichnung als eigenhändiges Werk Campagnolas.<sup>6</sup> Die Datierungsvorschläge schwankten zwischen 1517 (Oberhuber, Saccomani) und 1518-1520 (Rearick).<sup>7</sup> In jüngster Zeit stellte man das Blatt erneut aus; dabei besprach es Michele Danieli nochmals auf der Basis der bisherigen Forschung und blieb bei Rearicks Datierung (Kat. Ausst. Mailand 2012).

Die Komposition gehört zur Gruppe der Landschaften mit Waldstücken oder großem Buschwerk im Vordergrund und setzt stilistisch das Blatt aus der Collection Frits Lugt (Pariser, Fondation Custodia, Inv. Nr. 1503, Kat. Nr. 10) voraus. Im vorliegenden Fall ist die lebendig beleuchtete dichte Baumgruppe als bildparallele Kulisse auf einem kleinen Hügel dem Betrachter noch näher. Gleichzeitig wird dem Ausblick auf ein entferntes Dorf fast die Hälfte der Darstellung eingeräumt.<sup>8</sup> Entsprechend dieser Bildanlage vermittelt das Helldunkel ein effektives Spiel der Kontraste zwischen teilweise abgeschattiertem Vordergrund und den helleren nachfolgenden

Landschaftsgründen wie es am deutlichsten in der früheren Uffizien-Landschaft 1407 E zu beobachten ist. In der Gesamtbetrachtung schließt die Ausführung noch an die Qualität der Pariser Darstellung an und zeichnet sich durch ein Strichbild aus, das sich für einen Holzschnitt eignen würde. Denn Campagnolas lockeres und zuweilen summarisches Lineament ist besonders im linken unteren Bildviertel Tizians graphischen Errungenschaften verpflichtet, wie sie im „Opfer Abrahams“ (Abb. 40) typisch sind. Doch im Unterschied zu Tizian fasst Domenico den Federstrich mehr als selbständigen Ausdruckswert auf und betont stärker die dekorative Struktur. Seine Linien und Schraffuren sind oft gleichwertig und vermögen es nicht, die Dinge natürlich gewachsen und mit Volumen ausgestattet wiederzugeben. Die Motive verharren in ihren Modellierungen meist an der Papieroberfläche und unterstreichen auf diese Weise die Schichtung des Raumschemas.<sup>9</sup>

Da der Duktus nicht mehr so penibel wirkt und bereits eine fortgeschrittene Erfahrung in der Landschaftsschilderung vermittelt – wie sie auch für einige der signierten Zeichnungen kennzeichnend ist – bietet sich eine Datierung um 1518 an.

<sup>1</sup> Petrioli Tofani 2014, Bd. 2, S. 785, 1406 E.

<sup>2</sup> Im Jahr 1881 merkte Ferri zum vorliegenden Blatt an: „*I disegni dal 1404 E al 1407 E si vogliono di Domenico Campagnola*“. – Im Verzeichnis von 1890 findet es sich trotzdem bei Tizian. Erst in den Unterlagen von 1895-1901 korrigierte Ferri die Zuschreibung zu Gunsten Campagnolas. – Kat. Slg. Florenz 1987, S. 584, Nr. 1406 E – Kat. Ausst. Mailand 2012, S. 162-165, Nr. 31, m. Farbabb. – Petrioli Tofani 2014, Bd. 2, S. 785, 1406 E.

<sup>3</sup> Walker verglich den Typus mit der „Landschaft mit Waldrand“ (Uffizien, Inv. Nr. 1407 E, **Kat. Nr. 4**) und sah auch eine stilistische Nähe zur „Stigmatisation des hl. Franziskus“ (Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv. Nr. KK 9177, **Kat. Nr. 23**), weshalb er auch das vorliegende Blatt zum Kern der authentischen Zeichnungen des Künstlers zählte. – Walker 1941, S. 194-195.

<sup>4</sup> Tietze und Tietze-Conrat stützten ihre Annahme auf einen Vergleich mit den frühen Holzschnitten und dem „Urteil des Paris“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5519, **Kat. Nr. 63**), das sie sehr früh um 1517 datierten. Außerdem lehnten sie Fröhlich-Bums Festhalten an der traditionellen Tizian-Zuschreibung und deren Datierung um 1550(!) ab, sahen aber die Komposition Tizian verpflichtet. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, Nr. 467, S. 328, Nr. 1987, 1988.

<sup>5</sup> Châtelet zählte das Uffizien-Blatt zur frühen Werkgruppe um 1517, in der einerseits noch der Einfluss von Giulio, aber auch das Vorbild Giorgiones und Tizians spürbar ist. Später bezeichnete Châtelet (1984) die Darstellung als eines der besseren Beispiele für eine reine Landschaftszeichnung wie sie – seiner Ansicht nach – wohl kurz nach 1517 vermehrt entstanden ist. Außerdem gehöre sie nach Châtelet zu den sehr entwickelten und auskomponierten Exemplaren, die als Opus für sich stehen sollten. – Châtelet 1984, S. 332.

<sup>6</sup> Saccomani sah bereits die Zeichnung in einer stilistischen Entwicklung mit der vermutlich vorausgehenden Landschaft aus der Collection Frits Lugt (Inv. Nr. 1503, **Kat. Nr. 10**). – Saccomani 1982, S. 86.

<sup>7</sup> Rearick bezeichnete die Darstellung ebenfalls als autonome Zeichnung, die ein wenig mechanisch ausfiel aber dennoch eine recht homogene und kontrollierte Komposition aufweist. Außerdem sah er eine etwas freiere Ausführung als Indiz für eine Entstehungszeit um 1520, der die anderen Werke wie zum Beispiel Inv. Nr. 475 P (**Kat. Nr. 40**) und 1407 E (**Kat. Nr. 4**) vorausgehen. – Oberhuber lehnte Rearicks Datierung ab, weil er das Werk stilistisch näher bei der signierten „Landschaft mit den zwei jungen Männern“ (London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.836, **Kat. Nr. 21**) sah. – Rearick 1976, S. 92. – Oberhuber 1976, S. 62.

<sup>8</sup> Betrachtet man dazu vergleichend den äußersten linken Rand, so fehlt hier die Fortsetzung des Hintergrunds aus der rechten Bildhälfte. Ähnlich nachlässig ist dies auch in der linken Hälfte im Holzschnitt der „Sacra Conversazione“ von 1517 (**Abb. 34**) zu beobachten, wo anstatt der Hügelformen die Himmelstrukturen unlogisch tief gezeichnet bzw. gedruckt wurden.

<sup>9</sup> Rosand-Muraro sahen das gleichwertige Strichbild der Darstellung als ideal für eine Umsetzung in den Holzschnitt. – Rosand-Muraro 1976, S. 121, Abb. II-3.

## 48

### Baumpaar vor einer Berglandschaft mit einer Stadt

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 1404 E.

**Technik:** Feder in rötlichem Braun auf ehemals weißem Papier, leichte Gebrauchsspuren an den Ecken, sehr guter Erhaltungszustand.

**Maße:** 222 x 368 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten links mit schwarzem Stift: „507“; auf dem Verso oben links mit schwarzem Stift (Handschrift, 19. Jh.): „Tiziano / C. 7. N° 2.“ und ungefähr mittig: „507“ sowie unten rechts mit rotem Stift: „103“.

**Provenienz:** Fondo Mediceo-Lorenese (?); R. Galleria degli Uffizi (Lugt 930).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Grandi III, Universale III., unter Nr. 48-67; Ramirez di Montalvo 1849, (Kassette VII, Teil II), Nr. 2; Ferri 1881, S. 72; Ferri 1890, S. 255, Nr. 1404, Kategorie I; Kat. Ausst. Florenz 1914, Nr. 103; Walker 1941, S. 195, Anm. 1 u. Anhang S. 4, Nr. 20; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, 328, Nr. 1987; Fenyő 1965 (2), S. 60; Rearick 1976, S. 93, Nr. 54, Abb. 53; Dillon 1981, S. 320, unter Nr. 162; Saccomani 1982, S. 82, 86, Anm. 13, 41; Kat. Slg. Florenz 1987, S. 583, Nr. 1404 E, m. Abb.; Chiari 1988, S. 77, Nr. X-51; Tempesti 1991, S. 93-94, Anm. 3; Kat. Ausst. Venedig 1999, S. 412-413, Nr. 105, m. Farbabb. u. S. 416, 418, 420, 422; Rearick 2001, S. 106; Kat. Ausst. Budapest 2003, S. 26, unter Nr. 5; Saccomani 2004, S. 205, 206 und Anm. 17; Diefenthaler 2006, S. 24, Abb. 11; Kat. Ausst. Mailand 2012, S. 164, unter Nr. 31; Petrioli Tofani 2014, Bd. 2, S. 785, 1404 E.

Die Zeichnung aus den Uffizien gab man wie das Exemplar Inv. Nr. 1406 E traditionell Tizian und findet sie im Inventar von Pelli Bencivenni höchstwahrscheinlich unter einer Sammelposition von „*Venti paesi di varie qualità (...)*“, die man dem großen Meister zuschrieb.<sup>1</sup> Ferri bezweifelte die Autorschaft und tendierte schließlich zu Domenico Campagnola, unter dessen Namen die Zeichnung 1914 erstmals ausgestellt worden war.<sup>2</sup> Walker (1941) bezeichnete die Darstellung als „*splendid drawing*“ – wenngleich er sie nur vom Foto kannte – und bezog sie stilistisch auf die „Landschaft mit Waldstück“ (Inv. Nr. 1407 E, Kat. Nr. 4). Er vermutete die Entstehungszeit im Frühwerk Campagnolas um 1520.<sup>3</sup> Tietze und Tietze-Conrat (1944) sahen zwar den Stil in der Nähe des jungen Künstler, trauten ihm aber nicht die tiefenräumliche Komposition zu und beließen stattdessen das Werk (zusammen mit Inv. Nr. 1407 E) im Tizian-Kreis.<sup>4</sup> Seit Rearick (1976) und Saccomani (1982) ist die Eigenhändigkeit Campagnolas anerkannt. Saccomani (2004) zählte die Uffizien-Zeichnung – neben Inv. Nr. 1407 E – zu den schönsten „*fogli di paesaggio puro*“ und Rearick bezeichnete sie immerhin als „*esempio caratteristico dei disegni rifiniti di Domenico*“.<sup>5</sup> Ihre Datierungsvorschläge schwankten zwischen 1517 und 1520.<sup>6</sup>

Die Komposition gehört zum erweiterten Kreis der Darstellungen mit Waldstücken oder Baumgruppe aus den Uffizien sowie der Collection Frits Lugt. Doch im vorliegenden Querformat, das ähnlich groß ist wie die anderen, ersetzt ein verkreuztes Baumpaars die dichte Vegetationskulisse im Vordergrund, bei dem die unteren Äste erst am oberen Blattrand zu sehen sind. Dieses Motiv verstrebt die Bildfläche in vertikaler Form und kontrastiert wirkungsvoll mit den dahinter geschichteten Landschaftsgründen. Als nahes Repoussoirmotiv steigert es die Raumentwicklung, die sich nach rechts zu den Bergketten jenseits der Stadt erstreckt. Entsprechend geringer ist der Tiefenzug des schmalen Ausblicks links von den beiden Bäumen. In der Gesamtansicht wirkt nicht nur das Baumpaars auf der nahen Anhöhe monumental, sondern vor allem die Ansicht des mächtigen Gebirgs panoramas.

Die Zeichnung ist in einem rötlichen Braun ausgeführt wie es schon bei den anderen Exemplaren aus den Uffizien Inv. Nr. 1407 E und 1406 E (Kat. Nr. 4, 47) auffiel. Das kontrollierte Lineament ist mit verschiedensten Strichlagen dicht strukturiert, doch immer wieder für einige Helldunkelübergänge aufgelockert. Die Lichtgebung ist überwiegend stimmig und zuweilen subtil modelliert. Diese Merkmale sind charakteristisch für Domenicos Auffassung als Stecher und Holzschneider und mit dem vorangegangenen Blatt (Uffizien, Inv. Nr. 1406 E.) eng verwandt. Höchstwahrscheinlich handelt es sich auch bei diesem Exemplar um eine autonome Landschaftszeichnung als Sammlerobjekt, die aufgrund der sicheren Gestaltung ungefähr parallel zur Druckgraphikserie um 1518 entstanden ist.

Es bleibt festzuhalten, mit welcher Phantasie Domenico hier das Gebirgs panorama zum Bildinhalt macht. In dieser Qualität sucht die Darstellung ihresgleichen. Es ist eine motivische Vorliebe, die noch in späteren Schaffensperioden variiert zu beobachten ist. Konkrete Anregungen dafür in der venezianischen Malerei oder Zeichnung zu finden, fällt unbefriedigend aus. Der Ursprung für eine solche Kompositionsidee liegt vielleicht – Dürers Bildfindungen vorausgesetzt – in Campagnolas eigenen Werken wie etwa in der bereits erwähnten Waldranddarstellung aus den Uffizien (Inv. Nr. 1407 E) oder der signierten „Landschaft mit Reitern und Ausblick auf eine Meeresbucht“ (London, British Museum, Inv. Nr. 1848,1125.10, Kat. Nr. 6).<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Petrioli Tofani 2014, Bd. 2, S. 785, 1404 E.

<sup>2</sup> Im Jahr 1881 merkte Ferri zum vorliegenden Blatt an: „*I disegni dal 1404 E al 1407 E si vogliono di Domenico Campagnola*“. – Im Verzeichnis von 1890 findet es sich trotzdem bei Tizian. Erst in den Unterlagen von 1895-1901 korrigierte Ferri die Zuschreibung zu Gunsten von Campagnola. – Kat. Slg. Florenz 1987, S. 583, Nr. 1404 E.

<sup>3</sup> Walker merkte noch zur vorliegenden Zeichnung an: „*represents the fully developed landscape drawing as an end in itself. These must have been the kind of "paesi" which were in the possession of Marco Benavides.*“ – Walker 1941, S. 195, Anm. 1.

<sup>4</sup> Siehe auch: Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, unter Nr. 467 u. S. 328, unter Nr. 1988.

<sup>5</sup> Rearick 1976, S. 93, Nr. 54. – Saccomani 2004, S. 205.

<sup>6</sup> Rearick (1976) datierte das Werk um 1520, Saccomani (1982) hingegen etwas früher. – In seiner Studie zum *Disegno Veneziano* zitierte Rearick (2001) das Uffizien-Blatt noch einmal im Kontext der späteren Entwicklung Domenicos mit einer seltsamen Anmerkung zur druckgraphischen Tätigkeit und zur Datierung der Landschaft (in das dritten Jahrzehnt!): „*A Padova, Domenico Campagnola rimase attivo come pittore fino alla morte avvenuta nel 1564, ma il suo sviluppo pittorico dopo il 1535 circa fu in direzione di una esecuzione progressivamente più grossolana e più manierata nella forma. La sua produzione di incisioni e di silografie restò intensa, ed è come disegnatore di professione che Campagnola lasciò una traccia tra i contemporanei. Stabilire una cronologia e quindi uno sviluppo stilistico è impossibile per la mancanza totale di documenti che riguardino le centinaia di disegni a penna che ci restano. In generale si può tracciare una successione procedendo da fogli come il „Paesaggio alpino“ (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 1404 E), in cui la conoscenza dei disegni di presentazione di Tiziano del terzo decennio del Cinquecento viene trasformata in uno stile minuto, rigidamente controllato, con un risultato che differenzia il disegno da un'incisione solo per il fatto che è in unico esemplare.*“ – Rearick 2001, S. 106.

<sup>7</sup> Auf das signierte Blatt verwies bereits Rearick. – Siehe: Rearick 1976, S. 93, Nr. 54.

## 49

### Berglandschaft mit verstreuten Häusergruppen

Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. PD.118-1961.

**Technik:** Feder in Braun auf hell gebräuntem Papier, Spuren von oxidiertem Bleiweiß, fleckig, am rechtem Rand Fehlstellen, Spuren von Falten im oberen Bereich, alte (?) Einfassungslinie mit Feder, aufgezogen und montiert.

**Maße:** 216 x 277 mm (oberer Teil des Blattes rundbogig beschnitten).

**Provenienz:** W. Mayor? traditionell (nicht in dessen gedrucktem Katalog von 1875 angeführt); Sir Edward John Poynter (1836-1919), London (Lugt 874); Sotheby's London, 24.04.1918, Nr. 22; erworben von Thomas Agnew & Sons; Charles B.O. Clarke, von diesem 1935 vererbt an Louis C. G. Clarke, der es 1960 ebenfalls vererbte; 1961 erhielt es das Museum.

**Literatur:** Saccomani 1982, S. 85, Abb. 6, Anm. 35; Kat. Ausst. Cambridge 1981, S. 51; Kat. Ausst. Venedig 1992, S. 52-53, Nr. 17, m. Farbbabb.; Brouard 2004, S. 109, Anm. 13; Kat. Slg. Cambridge 2011, S. 162-163, Nr. 118, m. Farbbabb.; Kat. Ausst. Zürich 2013, S. 88, unter Nr. 36, Anm. 5.

Saccomani publizierte das motivisch außergewöhnliche Blatt aus dem Fitzwilliam Museum im Rahmen der Landschaftszeichnungen Campagnolas und setzte es vor 1517 an.<sup>1</sup> Ihre stilistische Einschätzung wurde zwar nicht gänzlich geteilt, das Museum blieb aber letztlich bei der Zuschreibung an Campagnola im jüngsten Sammlungskatalog.<sup>2</sup>

Die Darstellung wurde vermutlich erst später oben rundbogig (und möglicherweise auch seitlich) beschnitten und mit einer Einfassungslinie versehen, die einen älteren Eindruck macht. Somit handelte es sich wohl um ein nahezu quadratisches Format, in dem das Motiv einer besiedelten alpinen Landschaft möglicherweise noch mit den kompletten Bergspitzen angelegt wurde. Das dennoch spektakuläre Panorama sieht man jenseits eines breiten Vordergrundhügels, der nahezu kahl ist und nur links kleines Geröll andeutet. In den steilen Hängen liegen zwei kleine befestigte Städte, die von verstreuten Wäldern umgeben sind. Am hohen Horizont lässt sich links noch ein ruhiger Himmelsbereich ausmachen, während rechts tief liegende Wolkenballungen zwischen den beschnittenen Gebirgskämmen zu erahnen sind. Die menschliche Figur ist in der Landschaft nicht einmal als Staffage auszumachen.

Die Komposition folgt einer einfachen stufigen Raumschichtung, die mit dem betonten Vordergrundgelände eingeleitet wird und sich – ohne größeren Übergang – in einen dominierenden steilen Hintergrund wandelt, der zum Horizont hin hoch abschließt. Als Betrachter gewinnt man somit den Eindruck einer sich auftürmenden Landschaftsszenerie,

deren Weitläufigkeit durch die klein erscheinenden Gebäuden und Bäume gesteigert wird. Gleichzeitig wird das vom Menschen erschlossene Bergpanorama zum selbstständigen Sujet erhoben, das einen phantastisch-alpinen Charakter hat.

Ein solcher Landschaftstypus ist mit keinem Werk der venezianischen Malerei und Zeichnung des frühen 16. Jahrhunderts konkret zu vergleichen; vielmehr erinnert der Aufbau an manche Hintergründe in Albrecht Dürers Gemälden und Druckgraphiken. Vor allem die sich auftürmende Gebirgskulisse mit Häusern und Bäumen dürfte auf die herausragenden Bilderfindungen Dürers zurückgehen wie beispielsweise in dem Blatt der „Heimsuchung Mariae“ aus der Holzschnittfolge des „Marienlebens“ (ca. 1503/1504, Kat. Nr. 49a) zu sehen ist.<sup>3</sup> Als Hintergrundmotiv wurde es bereits von Tizian für seinen Riesenholzschnitt mit dem „Opfer Abrahams“ (Abb. 40)<sup>4</sup> adaptiert. Innerhalb der frühesten Zeichnungen Campagnolas um 1516 zeigt sich ebenfalls die Tendenz zu eindrucksvollen alpinen Landschaftskulissen, die Dürers Errungenschaften phantasievoll verarbeiten. Besonders Domenicos akkurate Zeichnungen aus Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-339, Kat. Nr. 35) und Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 4, Kat. Nr. 5) kommen dem Blatt aus Cambridge in der Auffassung noch am nächsten. Allerdings gehört bei ihnen das nahe Baummotiv zum Aufbau und im Haarlemer Exemplar werden die besiedelten Berghänge nur als entfernte Miniatur gezeigt. Für die Verwendung des leeren Vordergrunds als erhöhten Betrachterstandpunkt findet sich lediglich in der signierten Landschaft mit Reiterschar (London, British Museum, Inv. Nr. 1848,1125.10, Kat. Nr. 6) ein Vorläufer.

Darüber hinaus sind noch bestimmte Details der vorliegenden Darstellung wie die dicht arrangierten Architekturen, die kugeligen Büsche und Bäume mit den geraden stielartigen Stämmen sowie die in den Geländezügen dekorativ verstreuten Steinchen einzelnen frühen Darstellungen Domenicos recht ähnlich.<sup>5</sup> Somit lässt sich die Komposition aus Cambridge auch stilistisch genauer einordnen:

Die Ausführung besticht durch ein kupferstichartiges Strichbild, das fein abgestuft wird und nur wenige hell belassene Stellen miteinbezieht. Der Hang zum peniblen Gestalten kommt besonders bei den gedrängten und plastisch hart modellierten Architekturen zum Ausdruck, bei denen regelmäßige Kreuzlagen zu dunklen Schattenseiten verdichtet werden. Dazu kontrastieren einige hell beleuchtete Wände, die überwiegend weiß belassen wurden und nur mit wenigen kleinen Fenstern differenziert sind.<sup>6</sup> Dem kontrollierten Strichbild entsprechen auch die minutiös gezeichneten Bäume und Büsche, die zu Domenicos typischem Repertoire gehören (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1407 E, Kat. Nr. 4). Stellt man der Cambridge-Zeichnung schließlich noch das „Baumpaars vor einer Berglandschaft mit einer Stadt“ (Uffizien, Inv. Nr. 1404 E, Kat. Nr. 48) gegenüber, ergeben sich im Hintergrund des Vergleichswerks die eindeutigsten Analogien: Während die kleinen Kugelbäume am linken Rand verblüffend identisch verwendet sind, wirkt der rechte Ausblick auf die Stadt vor den mächtigen Gebirgsketten wie eine kleine „Reprise“ der vorliegenden Darstellung, mit der auch das feine Liniensystem eng verwandt ist.

In Kenntnis dieser Verbindungen besteht bei der Landschaft aus dem Fitzwilliam Museum kein Zweifel an Domenicos Handschrift. Die ungewöhnliche Komposition eines sich auftürmenden Bergpanoramas stellt zwar einen Einzelfall dar, lässt sich aber stilistisch und motivisch den Blättern des jungen Zeichners zuordnen, die um 1516/1517 entstanden. Es zeigen sich aber auch klare Anhaltspunkte in der etwas später entstandenen Landschaft aus den Uffizien (Inv. Nr. 1404 E), die zu seinen vollkommensten Arbeiten vor 1520 gehört. Deshalb dürfte das Werk um 1517/1518 entstanden sein und war wahrscheinlich als weitere komplette, autonome Landschaftszeichnung gedacht.

---

<sup>1</sup> Saccomani bezeichnete das Werk als „*nordicissimo*“ und verband es zeichnerisch mit der signierten „Landschaft mit Reiterschar“ (London, British Museum, Inv. Nr. 1848,1125.10, **Kat. Nr. 6**) sowie zwei Blättern aus dem Louvre (Inv. Nr. 5537, **Kat. Nr. 39**) und der Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. I, 59, **Kat. Nr. 59**). Ihrer Ansicht nach zeige sich in dieser Reihe, wie Campagnola in der Linienführung und Lichtverteilung seinen Vater Giulio bereits assimiliert und zu einem individuellen Stil entwickelt hat, bei dem die Landschaftselemente nicht nur von Giorgione angeregt sind, sondern auch – vor allem in den phantastischen Bergmotiven – der Auffassung Dürers näher sind. – Saccomani 1982, S. 85.

<sup>2</sup> Im Sammlungskatalog wurden die anderen Zuschreibungsvorschläge an Giulio Campagnola (Julien Stock) und an einen flämischen Künstler (Teresio Pignatti) zitiert. – Kat. Slg. Cambridge 2011, S. 163, Nr. 118; dort findet sich

allerdings mit „(no. 1 51)“ eine falsche Inventarnummer für Saccomanis Vergleichswerk aus New York (korrekt: Inv. Nr. I, 59).

<sup>3</sup> Für eine selbstständige Interpretation der Berglandschaft würden sich auch Ausschnitte aus folgenden Druckgraphiken Dürers als Anregungen anbieten: „Das Meerwunder“ (Kupferstich, ca. 1498); „Nemesis (Das große Glück)“ (Kupferstich, ca. 1501); „Hl. Eustachius“ (Kupferstich, ca. 1501).

<sup>4</sup> Zum Holzschnitt von Tizian: Dreyer 1971, S. 42-43, Nr. 3, m. Faltafel. – Rosand–Muraro 1976, S. 55-69, Nr. 3A, 3B, m. Abb. – Kat. Ausst. Maastricht–Brügge 2002, S. 104-105, Nr. III.2, m. Abb.

<sup>5</sup> Vgl. die Zeichnungen: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1407 E u. 1404 E (**Kat. Nr. 4, 48**) und Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 4 (**Kat. Nr. 5**).

<sup>6</sup> Vgl. die Architekturen in den Blättern: Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-339 (**Kat. Nr. 35**); London, British Museum, Inv. Nr. 1848,1125.10 (**Kat. Nr. 6**) oder London, Christie's, 02.07.1991, Nr. 75 (**Kat. Nr. 11**).

## 50

### Dorf an einem Berghang mit Wald

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5530.

**Technik:** Feder in gräulichem Braun auf cremefarbenem Papier, fleckig und stockfleckig, Fehlstellen, am unteren Rand und im Bereich der Gebäude insgesamt vier Stellen herausgeschnitten und mit Papier und Feder ergänzt, aufgezogen, montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 225 x 389 mm (rechte Seite vermutlich etwas beschnitten).

**Provenienz:** Everhard Jabach (1610-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.) (Lugt 2953); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

**Weitere Fassung:**

Jean Pesne? (1623-1700), Rötel auf Papier / *contre-épreuve* (Gegendruck), vor 1700, 223 x 383 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5578 (Kat. Nr. 50a u. Kat. Nr. X-143).

**Reproduktion:**

Jean Pesne (1623-1700), Radierung, vor 1700 / 1754, 299 x 408 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Campagnole. delin. – .37.F. – Pene. Sculp. Cum priuil Regis.*“ (Kat. Nr. 50b).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 2; Inventaire DAG 1852, S. 145; Klauner 1958, S. 148, Abb. 163.

Das Blatt aus der Sammlung Jabach gehörte zur Gruppe der „*dessins d'ordonance collés et dorés*“, die 1671 als wertvolle erste Kategorie für das „Cabinet du Roi“ angekauft wurde.<sup>1</sup> Obwohl es im Jabach-Inventar unter Giorgione lief, stach es Jean Pesne vor 1700 für den „Recueil Jabach“ als Campagnola gegenseitig nach.<sup>2</sup> Erst im fortgeschrittenen 20. Jahrhundert publizierte Klauner (1958) das Werk und vermutete Campagnola als Ausführenden. Ansonsten blieb die Zeichnung von der Forschung unbeachtet und wird bis heute vom Museum dem Tizian-Kreis zugeordnet.

Die Darstellung mit dem Dorf an einem waldigen Berghang zeigt einen ähnlich gebirgigen Landschaftstypus wie die Zeichnung aus Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-339, Kat. Nr. 35); es dominieren jedoch phantastische Fels- und Geländeformen wie man sie nur im Blatt aus der Pariser Privatsammlung (Kat. Nr. 34) beobachten kann. Nachdem ein Gewässer gänzlich fehlt, wird der landschaftliche Tiefenraum im Wesentlichen durch ein nahes bizarres Felsterrain, einen breit angelegten Berghang mit dem Dorf im Mittelpunkt und einen rechts flankierender Waldrand gestaltet. Dazu fungiert ein Bergmassiv als größtenteils verdeckter Horizont.

Die auffälligsten Gemeinsamkeiten mit den bisherigen Werken liegen in der eingeschobenen Waldkulisse, die, wie die dünnen Einzelbäume, nur wenig mit dem Boden verwurzelt zu sein scheint. Ebenso finden die kugeligen und länglichen Laubbäume in den Bergen in einigen der anderen Landschaftszeichnungen Verwendung und zeigen sich grundsätzlich durch die Druckgraphik Dürers beeinflusst. Mit ihren feinen Modellierungen werden sie nun verstärkt in größeren Gruppen geschichtet und in weiter Ferne nur mehr als gereimte Schlaufen angedeutet. Die dichten Differenzierungen der Vegetation und der Architektur entsprechen dem Zeichenstil

der frühesten Werkzuschreibungen. Die Liniensprache hat aber an kristalliner Ausdrucksqualität einbüßt wie sie für die „Landschaft mit Dorf an einem Seeufer“ (Paris, Privatsammlung) typisch war. Im Duktus zeigen sich auch freiere Schraffuren, die für eine fortgeschrittene künstlerische Praxis sprechen. Die pittoreske Ansicht eines Dorfes steht erneut im Zentrum der relativ großen querformatigen Landschaftsschilderung mit voralpinem Charakter. Aufgrund dieser Merkmale liegt es nahe, das Blatt in Campagnolas Frühwerk (kurz) vor 1517 einzuordnen.

Im Louvre hat sich eine Rötelsezeichnung (Inv. Nr. 5578, Kat. Nr. 50a u. Kat. Nr. X-143)<sup>3</sup> erhalten, die ebenfalls aus der Sammlung Jabach stammt und die Landschaftskomposition als gegenseitige Kopie mit ergänzten Details zeigt (Figurenpaar im Mittelgrund, Vögel und strahlender Sonne am Himmel). Im gemeinsamen Vergleich der zwei Zeichnungen und der Radierung von Jean Pesne (Tafel 37F, Kat. Nr. 50b)<sup>4</sup> lässt sich gut nachvollziehen, dass das Rötelseiblatt nach der Druckgraphik entstanden sein dürfte. Dabei wurde vor allem das kleine Figurenpaar übernommen, das im Original nicht existiert. Außerdem entspricht der mit Rötelseikreide gezeichnete Vordergrund der Druckgraphik, bei der die Landschaft insgesamt etwas verkleinert und in der Höhe – also im vordersten Plan und über den Bergen – von Pesne ergänzt wurde. Die Kopie aus dem Louvre zeigt auch an der Kontur der großen Felsen zusätzliche kleinteilig verästelte Büsche und am Horizont ein Bündel von Sonnenstrahlen wie sie weder im Stich noch im Original zu finden sind. Daher ist auch anzunehmen, dass die Landschaft in Rötelsei ein Nebenprodukt von Jean Pesne ist, das sich im Zuge der druckgraphischen Übertragung ergab. Dabei stellt sich aber auch die Frage, ob das Rötelseiblatt nicht auch schon früher als gegenseitige Kopie entstanden sein könnte. Eine Zuschreibung an den 1700 verstorbenen Pesne würde bedeuten, dass Jabach Werke aus der zweiten Garnitur an das „Cabinet du Roi“ verkaufte, die nahezu zeitgenössisch waren.<sup>5</sup> In jedem Fall ist die bisherige Einordnung als Zeichnung nach Tizian abzulehnen. Denn die Abhängigkeit vom oben besprochenen Original (Inv. Nr. 5530) und das ungewöhnliche Zeichenmittel machen deutlich, dass man Campagnolas Landschaft mit kleineren Ergänzungen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kopierte.

<sup>1</sup> Zur Sammlung Jabach und der Klassifizierung der Zeichnungen, die 1671 für das „Cabinet du Roi“ angekauft wurden, sei auf folgenden Aufsatz verwiesen: Frank – Propek 2013, S. 49-59.

Weitere Informationen zur Provenienz der Zeichnung Inv. Nr. 5530 findet sich in der Online Datenbank des Museums: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/7894-Paysage-montagneux-avec-des-batiments-de-ferme>

<sup>2</sup> Zum „Recueil Jabach“ siehe den Abschnitt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>3</sup> Die unpublizierte Zeichnung Inv. Nr. 5578 wird im Louvre unter „Kopie nach Tizian“ geführt und ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7943-Village-dans-la-montagne-avec-le-soleil-se-couchant-derriere-des-falaises>

<sup>4</sup> Raimbault 2010, S. 284.

<sup>5</sup> Vgl. dazu: Raimbault 2010, S. 49-63.

## 51

### Bergstadt an einem Fluss

**Ehemals Paris, Christie's, 25.03.2015, Nr. 20.**

**Technik:** Feder in Braun und Schwarzbraun auf gebräuntem Papier, mit Einfassungslinie, teilweise fleckig, am unteren Rand kleinere Fehlstelle (Wurmfraß?).

**Maße:** 210 x 320 mm (vermutlich seitlich etwas beschnitten).

**Provenienz:** Johan Quirijn van Regteren Altena (1899-1980), Amsterdam, (ohne Inv. Nr.).

**Literatur:** Kat. Ausst. Amsterdam 1934, S. 139, Nr. 507, m. Abb.; Walker 1941, Anhang S. 13, Nr. 78; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 124, Nr. A 414; Kat. Ausst. Amsterdam 1970, S. 14, Nr. 18, Abb. 19; Auktionskatalog Christie's Paris, *Dessins anciens et du XIXe siècle incluant la collection I.Q van Regteren Altena*, 25.03.2015, S. 16, Nr. 20, m. Farbb.

Die Zeichnung war lange Zeit als Werk der Sammlung van Regteren Altena bekannt, wo man sie als Werk Campagnolas führte, bis diese privaten Bestände schließlich bei Christie's 2015 zur Auktion kamen.<sup>1</sup> Das Blatt wurde zwar bisher mit unveränderter Zuschreibung zweimal ausgestellt (Kat. Ausst. Amsterdam 1934; Kat. Ausst. Amsterdam 1960), dennoch schenkte die Forschung ihm wenig Beachtung. Walker (1941) hielt die Landschaft für eigenhändig; während Tietze und Tietze-Conrat (1944) von einer Kopie ausgingen – wahrscheinlich nach einem Original Campagnolas aus dessen „*middle period*“.

Dargestellt ist eine Stadt, die sich mit etlichen Häusern und Türmen über einen bewaldeten Berg verteilt, vor dem ein breiter Fluss fließt. Eine Brücke verbindet die beiden Ufer an einer schmalen Stelle auf der linken Seite miteinander, wo sich die Architektur fortzusetzen scheint. Als Betrachter blickt man von einem Terrainstück – das am unteren Bildrand schräg verläuft und mit einem von Pflanzen umgebenen Baumstumpf markiert ist – über das Gewässer hinweg auf die erhöhte Stadt, die den Hintergrund dominiert. Ein teils wolkiger Himmel hinterlegt die „aufgetürmte“ Landschaftskulisse, die rechts noch einen Ausblick auf einen konturierten „weißen“ Gebirgshorizont freigibt.

Die Zeichnung gehört zu einer Gruppe von insgesamt sieben Blättern, die durch technische, stilistische und motivische Gemeinsamkeiten vereint werden und sich im Einzelnen mit anderen Campagnola zugeschriebenen Werken verbinden lassen.<sup>2</sup> In der Zusammenschau dieser fast gleich großen Kompositionen (ca. 210 x 310 mm) fallen zunächst technische Details auf: Die Feder wird oft mit etwas breiterem Strich eingesetzt und hinterlässt ein intensives (fast schwärzliches) Dunkelbraun auf dem Papier, wobei manche Darstellungen – wie die vorliegende – sogar in zwei verschiedenen Brauntönen gezeichnet sind.<sup>3</sup> Das Strichsystem ist kräftig, zügig und zuweilen etwas sorglos und verleiht den Landschaftszügen eine grafisch regelmäßige Erscheinung. Dennoch finden sich in den Architekturdetails und in einigen Gelände- und Vegetationspartien auch feinere verdichtete Schraffuren, die Schattenwerte betonen und mit nahen, weiß belassenen Flächen als beleuchtete Stellen kontrastieren.

Kompositionell schließen sich in diesem Septett fünf Exemplare<sup>4</sup> als Stadtdarstellungen an einem Gewässer zusammen sowie zwei Exemplare<sup>5</sup> mit Dorfansichten im bewaldeten hügeligen Gelände. Das vorliegende Blatt besitzt einen tiefenräumlich wirkungsvollen Aufbau, der einen reizvollen Wechsel des nahen Terrains über den raumverschleifenden Fluss bis zu den entfernter geschichteten Gründen vermittelt. Der Baumstrunk als Repousoirmotiv ist dabei wesentlich für die Wirkung der landschaftlichen Distanzen. Dieses Detail geht sicherlich keine vollkommene Verbindung mit dem Vordergrund ein, ist aber motivisch wie zeichnerisch mit Campagnolas oft ausgestellt Blatt aus der Fondation Custodia (Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1503, Kat. Nr. 10) verwandt. Die Modellierung der verstreuten Gebäude ist differenziert und dennoch großzügig entwickelt und lässt sich den Zeichnungen aus Cambridge (Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. PD-118-1961, Kat. Nr. 50) und Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 1404 E, 1406 E, Kat. Nr. 48, 47) annähern. In der Gestaltung des Waldes fallen vor allem die kreisförmig angelegten und schlaufenartig gezogenen Federstriche der Baumkronen auf, unter die sich noch summarisch dargestellte Laubflächen und wenige zartere Strukturen mischen. Diese grafischen Phänomene dürften die Darstellungen aus dem Museum Boijmans van Beuningen (Inv. Nr. I-339, Kat. Nr. 35), dem Louvre (Inv. Nr. 5530, Kat. Nr. 50) oder aus der Sammlung Dr. Robert Landolt<sup>6</sup> (Kat. Nr. 58) voraussetzen und zeigen sich im vorliegenden Werk in einem durchlässigeren Strichgefüge, das sich im Bereich des fließenden Gewässers gut mit dem Vergleichsblatt aus der Sammlung Landolt verbinden lässt.<sup>7</sup>

Schließlich entdeckt man noch eine verblüffende Analogie im Detail der größeren „Geländeknolle“, die in der rechten Bildmitte an das Ufer anschließt. Dieses größere Terrainstück im Mittelgrund vermittelt ein eng verwandtes Liniengefüge zum linken ähnlich geformten Vordergrundmotiv in der „Stigmatisation des hl. Franziskus“ (Weimar, Graphische Sammlungen, Inv. Nr. KK 9177, Kat. Nr. 23). Charakteristisch ist in beiden Fällen, dass die Linienführung keine überzeugende Körperlichkeit – weder nah noch fern gesehen – zu suggerieren vermag, sondern eher den Eindruck eines dekorativen Flächenmusters vermittelt.

In Kenntnis der Gemeinsamkeiten der kleinen Werkgruppe und deren Verbindungen zu anderen Blättern spricht vieles für die Eigenhändigkeit der jüngst versteigerten Zeichnung. Die Komposition ist vermutlich nach Campagnolas Darstellungen aus Rotterdam und Cambridge

entstanden und zeigt noch Anklänge an Albrecht Dürers Landschaft des „Meerwunders“ (Kupferstich, ca. 1498, Kat. Nr. 35a).<sup>8</sup> Auch das durchlässiger wirkende Strichbild ist insgesamt mit Domenicos Personalstil um 1517/1520 vereinbar und lässt sich technisch mit einer wahrscheinlich breiter geschnittenen Feder und der möglicherweise geplanten, druckgraphischen Umsetzung des Blattes erklären.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Taco Dibbits (Direktor, Rijksmuseum, Amsterdam) für die Möglichkeit, die Zeichnung im Original zu studieren (Mai 2008) und Hélène Rihal (Christie’s, Paris) für das zur Verfügung gestellte digitale Foto (März 2015).

<sup>2</sup> Neben der vorliegenden Zeichnung gehören noch folgende Blätter zu der kleinen Gruppe: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5584, 5585, 5586, 5587 (**Kat. Nr. 52, 55, 53, 56**); Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-371 (**Kat. Nr. 57**) sowie New York, Pierpont Morgan Library, The Joseph F. McCrindle Collection, Inv. Nr. 2009.80 (**Kat. Nr. 54**). Das Werk in New York wurde nachträglich zeichnerisch ergänzt und weicht mit den Maßen 192 x 299 mm von den anderen Exemplaren ab.

<sup>3</sup> Die Verwendung von zwei unterschiedlichen Tintentönen ist auch bei folgenden Blättern zu beobachten: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 476 P (**Kat. Nr. 16**); London, British Museum, Inv. Nr. Cracherode Ff,1.65 (**Kat. Nr. 19**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 434 (**Kat. Nr. 25**); oder Universitätsbibliothek, Inv. Nr. 9698 (**Kat. Nr. 61**).

<sup>4</sup> Paris, Christie’s, 25.03.2015, Nr. 20 (**Kat. Nr. 51**); Paris, Louvre Inv. Nr. 5584, 5585, 5586 (**Kat. Nr. 52, 55, 53**) und New York, The Pierpont Morgan Library, The Joseph F. McCrindle Collection, Inv. Nr. 2009.80 (**Kat. Nr. 54**).

<sup>5</sup> Paris, Louvre Inv. Nr. 5587 (**Kat. Nr. 56**); Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-371 (**Kat. Nr. 57**).

<sup>6</sup> Das bisher weitgehend unbekanntes Werk wurde vor wenigen Jahren – zusammen mit ausgewählten Zeichnungen der Sammlung Dr. Landolt – erstmals in der ETH Zürich ausgestellt und von Michael Matile (Kurator, Graphische Sammlung, ETH Zürich) besprochen: Kat. Ausst. Zürich 2013, S. 88-89, Nr. 36, m. Farbabb. – Matile vermutete die Entstehung um 1517/1518.

<sup>7</sup> Motivische Ähnlichkeit und Tendenzen zeichnerischer Routine (in der Architektur wie im umgebenden Waldteppich) besitzt auch die Stadtansicht mit verstreuten Gebäudegruppen rechts im Hintergrund der Uffizien-Landschaft Inv. Nr. 1404 E (**Kat. Nr. 48**).

<sup>8</sup> Zum Kupferstich: Kat. Ausst. Wien 2003, S. 276-277, Nr. 74, m. Abb.

## 52

### Landschaft mit kleiner Stadt und Mühle an einem Fluss

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5584.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, fleckig und stockfleckig, an den Rändern leicht gebräunt, mit doppelter Einfassungslinie in Dunkelbraun, montiert, guter Zustand.

**Maße:** 200 x 307 mm (wohl allseitig etwas beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder in Schwarz (18. Jh., Comte de Saint-Morys?): „(C)ampagnol“ (Anfangsbuchstabe beschnitten).

**Provenienz:** Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 153.

Die unpublizierte Zeichnung stammt ursprünglich aus der großen Sammlung des Comte de Saint-Morys und wurde früher schon „Campagnol“ zugeordnet was auch die (beschnittene) Bezeichnung auf dem Recto belegt.<sup>1</sup> Im Louvre führt man das Blatt dennoch unter der Schule oder dem Kreis Tizians.<sup>2</sup>

Die Komposition zeigt eine kleine Stadt mit Türmen, die etwas entfernt in einer waldigen Landschaft an einem Fluss liegt. Das Gewässer strömt von der rechten Seite durch eine mühlen- oder schleusenartige Konstruktion, die im Geb  udeverbund ins Auge fällt, und weitet sich danach see  hnlich. Im tiefenräumlichen Verlauf des Geländes werden zuvorderst drei hintereinander geschichtete Terrainstücke und ein Fels- oder Baumstumpf-Motiv hervorgehoben. Dahinter ergibt sich ein optischer Sprung in den Mittelgrund, der mit der Wasserfläche vereinheitlicht wird und mit der Architekturkulisse und den felsigen Waldabschnitten in den Hintergrund übergeht. Aufgrund der hohen Horizontlinie blickt man noch auf entfernte „weiße“ Bergkämme, von denen ein näher liegender in der linken Bildhälfte mit etlichen Baumreihen überzogen ist.

Aufgrund stilistischer Gemeinsamkeiten ist die Zeichnung zu einer kleineren Werkgruppe zu zählen, die in der vorangegangenen Katalognummer („Bergstadt an einem Fluss“, Paris, Christie’s, 25.03.2015, Nr. 20, Kat. Nr. 51)<sup>3</sup> besprochen wird. Darüber hinaus sei noch auf den mit skizzierten Baumreihen reich bedeckten Berg im Hintergrund verwiesen, der in einer anderen Darstellung aus dem Louvre (Inv. Nr. 5530, Kat. Nr. 50) analog ausgeführt ist und einmal mehr den Einfluss der nördlich der Alpen entstandenen Druckgraphik veranschaulicht. Die Bildanlage der vorliegenden Landschaft ist vermutlich von der Rotterdamer Zeichnung (Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-339, Kat. Nr. 35) abzuleiten, die um 1515/1516 entstanden sein dürfte. Die regelmäßige Linienführung der kleinen Werkgruppe – mit kräftigem Tintenton und scheinbar etwas breiterer Feder – deutet hingegen auf eine Entstehung um 1517/1518 oder etwas später hin.

<sup>1</sup> Die nachträgliche Bezeichnung dürfte von der gleichen Hand stammen wie auf der verwandten Landschaft aus dem Louvre Inv. Nr. 5585 (**Kat. Nr. 55**), die ebenfalls zur Sammlung des Comte de Saint-Morys gehörte und demnach von diesem stammen könnte.

<sup>2</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7949-Paysage-avec-des-batiments-de-ferme-et-un-moulin-pres-dune-riviere>

<sup>3</sup> Zu dieser kleinen Werkgruppe von sieben Blättern sind außerdem zu zählen: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5585, 5586, 5587 (**Kat. Nr. 55, 53, 56**); Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-371 (**Kat. Nr. 57**) sowie New York, Pierpont Morgan Library, The Joseph F. McCrindle Collection, Inv. Nr. 2009.80 (**Kat. Nr. 54**). Das Werk in New York wurde nachträglich zeichnerisch ergänzt und weicht mit den Maßen 192 x 299 mm von den anderen Exemplaren ab.

## 53

### Stadt mit Türmen an einem Fluss

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5586.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf teilweise gebräuntem Papier, ehemalige horizontale Faltspur am oberen Rand (?), größerer Fleck rechts unten, aufgezo-

**Maße:** 212 x 317 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Provenienz:** Sammlung d’Este?; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 153.

Zur unveröffentlichten Zeichnung aus dem Louvre liegen keine sicheren Angaben zur älteren Provenienz vor. Bisher ordnete man sie der Schule oder dem Kreis Tizians zu und sie blieb unpubliziert.<sup>1</sup>

Die Komposition zeigt eine Stadt mit verschiedenen Häusern und Türmen an einem Fluss, der rechts durch die Ortschaft fließt und sich in einer größeren Biegung bis in den Vordergrund (und über diesen hinaus) verbreitet. Nur wenige Bäume ragen jenseits der Dächer und Gebäude als Hintergrund empor, während sich im vorgelagerten Ufergelände drei schemenhafte Figuren – nahezu in der Bildmitte – ausmachen lassen.

Die Landschaft gehört zu einer Werkgruppe um das Blatt mit der „Bergstadt an einem Fluss“ (Paris, Christie’s, 25.03.2015, Nr. 20, Kat. Nr. 51)<sup>2</sup>; allerdings ist die zeichnerische Umsetzung innerhalb der siebenteiligen Reihe hier am wenigsten gelungen. Besonders bei der schroff angedeuteten Uferböschung im vorderen linken Bereich wirken die kräftigen Strichlagen nicht sehr stimmig, während die skizzenartigen Strukturen des fließenden Gewässers mit der bereits erwähnten „Bergstadt“ und der Landschaft in der Sammlung Dr. Robert Landolt<sup>3</sup> (Kat. Nr. 58) eng verwandt sind. Kompositionell schließt die Zeichnung an die Stadtdarstellungen mit Fluss aus dem Louvre (Inv. Nr. 5584, Kat. Nr. 52)<sup>4</sup> und aus dem Auktionshandel (London, Sotheby’s, 28.6.1979, Nr. 99, Kat. Nr. 38) an.<sup>5</sup> Die kaum wahrnehmbare Figurenstaffage findet sich ähnlich kürzelhaft in einem weiteren Blatt der Gruppe (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5585, Kat. Nr. 55)<sup>6</sup>, aber auch in der „Waldlandschaft“ aus der Collection Frits Lugt (Inv. Nr. 1503, Kat. Nr. 10).

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7951-Vue-dune-bourgade-fortifiee-traversee-par-un-ru>

<sup>2</sup> Zu dieser kleinen Werkgruppe von sieben Blättern sind außerdem zu zählen: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5584, 5585, 5587 (Kat. Nr. 52, 55, 56); Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-371 (Kat. Nr. 57) sowie New York, Pierpont Morgan Library, The Joseph F. McCrindle Collection, Inv. Nr. 2009.80 (Kat. Nr. 54). Das Werk in New York wurde nachträglich zeichnerisch ergänzt und weicht mit den Maßen 192 x 299 mm von den anderen Exemplaren ab.

<sup>3</sup> Die Zeichnung erwähnte Byam Shaw im Katalog der Sammlung Lugt, dennoch blieb sie bis vor wenigen Jahren von der Forschung unbeachtet. – Kat. Slg. Paris 1983, Bd. I, S.237-238, unter Nr. 232, Anm. 3. –Zusammen mit ausgewählten Zeichnungen der Sammlung Dr. Landolt wurde die Landschaft erstmals in der ETH Zürich ausgestellt und von Michael Matile (Kurator, Graphische Sammlung, ETH Zürich) besprochen: Kat. Ausst. Zürich 2013, S. 88-89, Nr. 36, m. Farbabb. – Matile datierte die Darstellung um 1517/1518.

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7949-Paysage-avec-des-batiments-de-ferme-et-un-moulin-pres-dune-riviere>

<sup>5</sup> Die früheste hochformatige Variante einer größeren Dorfansicht an einem Fluss zeigt eine mögliche Kopie nach Giulio Campagnola, die Domenico zugesprochen wird und sich in den Uffizien befindet (Inv. Nr. 1323 E, Kat. Nr. 13).

<sup>6</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7950-Vue-dune-ville-avec-des-fabriques-pres-dune-riviere-avec-une-chimere>

## 54 Landschaft mit kleiner Stadt an einer Flussschleife

New York, The Pierpont Morgan Library, The Joseph F. McCrindle Collection, Inv. Nr. 2009.80.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, vereinzelt stockfleckig, spätere Ergänzungen mit Feder in Grau (von späterer Hand); alt montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und einer rahmender goldenen Bordüre.

**Maße:** 192 x 299 mm (vermutlich seitlich und unten geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso unten rechts: „Domenico Campagnola / 1484-1550 / 15/ 5 1926 Emil Wauters Collection / No. 363-364a [...]“.

**Provenienz:** Pierre Crozat? (1661-1740), Paris; Jan Baptist de Graaf (1742-1804), Amsterdam; Emil Wauters (ca. 1911); Joseph F. McCrindle (1923-2008), New York (McCrindle collection, Nr. A0232A); nach dessen Tod 2009 Schenkung an das Museum.

### Weitere Fassung:

Antoine Watteau (1684-1721), Rötel auf cremefarbenem Papier, um 1714, 210 x 260 mm, Dublin, National Gallery of Ireland, Inv. Nr. NGL.3822 (Kat. Nr. 54a).

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung war bis in jüngere Zeit im Besitz von Joseph F. McCrindle (1923-2008), dessen Sammlung neben anderen Werken rund 2200 Altmeisterzeichnungen umfasste, die nach dessen Tod ungefähr dreißig amerikanischen Institutionen hinterlassen wurden. Die größten Bestände erhielten die Morgan Library & Museum (365 Werke) und die National Gallery of Art in Washington D.C. (300 Werke). Das hier zu besprechende Blatt wurde zwar von der Forschung nicht beachtet, ist aber mittlerweile auf der Internetseite der Morgan Library abrufbar.

Die Komposition wird von einer kleinen Stadt in Form einer gedrängten Architekturkulisse bestimmt, die an einer Flussschleife liegt und teilweise von Bäumen umgeben ist. In den Landschaftsraum führt ein breiter leerer Vordergrund, der mit felsigem Geröll charakterisiert ist und etwas entfernt – nicht einsehbar – in das Ufergelände übergeht. Zur weiteren optischen Harmonisierung trägt der Wasserspiegel des Flusses bei, dessen Verlauf raumgreifend wirkt. Die Gebäudegruppen und Bäume bilden eine dichte Hintergrundfolie, die sich kleinteilig-zart vom weiß belassenen Himmel abhebt und einen möglichen fernen Horizont verdeckt.

In der Ausführung ist ein klares Strichbild zu beobachten, das einerseits sehr feine Werte in manchen Partien der Vegetation und des Terrains hinterlässt; andererseits vermitteln die Parallel- und Kreuzlagen deutliche Helldunkel-Kontraste in den verschiedenen Gebäudeformen. Insgesamt ist das Lineament gleichmäßig und wirkt druckgraphisch-dekorativ in der Bildfläche.

Der qualitative Eindruck wird jedoch durch Ergänzungen einer späteren Hand mit grauer Feder getrübt, die an verschiedenen Stellen auszumachen sind: Der rechte Baum, der hauptsächlich als Stamm mit wenigen Ästen und Blättern angedeutet ist, erhielt eine üppigere Krone und Laubflächen; Staffagefiguren sollten ungefähr mittig die Uferseiten beleben; der Busch an der Geländekante in der Mitte der Darstellung wurde erweitert und ein „neuer“ am rechten Rand ergänzt; der gesamte Vordergrund wurde noch mit zusätzlichen kleinteiligen Strukturen versehen und auch die Oberfläche des Flusses erhielt weitere Schraffuren, vor allem in seinen beiden seitlichen Biegungen.

Der Prototyp dieser Darstellung dürfte sich in dem beschädigten Blatt Campagnolas aus der ehemaligen Sammlung von John Skippe erhalten haben, das 1979 das letzte Mal im englischen Auktionshandel auftauchte (London, Sotheby's, 28.06.1979, Nr. 99, Kat. Nr. 38). Die Bildanlage und ihre Motive verbinden die New Yorker Zeichnung aber vor allem mit einer Werkreihe, die sich heute größtenteils im Louvre erhalten hat und vermutlich von Domenico Campagnola zwischen 1517 und 1520 gezeichnet wurde. Es ist ein Sextett, bei dem sich vier Exemplare als Stadtdarstellungen an einem Gewässer (Paris, Christie's, 25.03.2015, Nr. 20 (Kat. Nr. 51); Paris, Louvre Inv. Nr. 5584, 5585, 5586, Kat. Nr. 52, 55, 53) und zwei als Dorfansichten im bewaldeten hügeligen Gelände zusammenschließen (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5587 (Kat. Nr. 56); Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-371, Kat. Nr. 57). Ihre gemeinsame zeichnerische Qualität wurde bisher nicht erkannt, spricht aber für die Eigenhändigkeit Campagnolas. Einen nahezu analogen Stil kennzeichnet die vorliegende Landschaft aus New York, die etwas größer ist als die anderen Exemplare der Gruppe und auch nicht die dunkelbraun oder fast schwärzliche Tinte zeigt.

Bisher blieb unentdeckt, dass Campagnolas Stadtdarstellung von Antoine Watteau um 1714/17 mit Röteln nachgezeichnet wurde. Diese Kopie wird heute in Dublin, in der National Gallery of Ireland aufbewahrt (Inv. Nr. NGL3822, 210 x 260 mm; Kat. Nr. 54a)<sup>1</sup> und erhielt einen ergänzenden Papierstreifen von circa 2 cm am oberen Rand. Die Zeichnung ist sonst unversehrt und fällt weniger breit aus als die Vorlage (192 x 299 mm).

In Watteaus individueller Umsetzung wird ersichtlich, dass ihm die bereits erwähnten Ergänzungen in Grau nicht bekannt waren – oder er diese als nicht eigenhändige Details bewusst ignorierte. Wahrscheinlicher ist, dass die Zeichnung erst nach Watteaus Kopie im 18. Jahrhundert ergänzt wurde. Besonders gut lässt sich dies am Detail des rechten Baumstamms beobachten, der ursprünglich im oberen Bereich nur wenige und kaum wahrnehmbare zarte Äste und Blätter besaß, die Watteau nicht mehr von Campagnola übernahm – und ebenso wenig die nachträglich gezeichnete Krone. Auch fehlen in der Rötelnzeichnung sämtliche Figuren oder die zusätzlichen Büsche im nahen Terrain. Unabhängig vom Original ließ Watteau die Stadt etwas kleiner und entfernter erscheinen und verlieh den vorderen Geländeformen und der Flussschleife eine gewisse Neigung nach rechts – als ob er die horizontale Tiefenraumstaffelung Campagnolas etwas dynamischer abwandeln wollte.

Pierre-Jean Mariette berichtete in seinem posthum publizierten *Abecedario*, dass Antoine Watteau alle (Landschafts)-Zeichnungen Campagnolas in der Sammlung von Pierre Crozat kopierte<sup>2</sup>, weil ihm offenbar „die schönen Gebäude, anmutige Szenen und geschmackvolles, belebtes Laubwerk von Tizian und Campagnola (...)“<sup>3</sup> gefielen. Dieser Umstand wird vor allem von Caylus in der Lebensbeschreibung Watteaus betont.<sup>4</sup> Leider gibt es von Mariette keine genauen Hinweise auf die einzelnen Blätter bei Crozat, die 1741 zur Auktion kamen. Auch im Versteigerungskatalog von Mariette (Lose 670 bis 679) sind die relevanten Blätter nur summarisch aufgelistet und lassen sich daher heute nicht mit Sicherheit identifizieren. Lediglich bestimmte Ordnungsbezeichnungen auf einigen Zeichnungen geben Aufschluss über Crozat als früheren Besitzer.<sup>5</sup>

Da das Rötelnblatt aus Dublin als eigenhändiges Werk Watteaus gilt, wäre es naheliegend, dass die vorliegende Zeichnung Campagnolas eben zu diesem „Fundus“ von Kopiervorlagen aus der Sammlung Crozat gehörte. Auch wenn das Werk aus New York keine der Bezeichnungen besitzt, die auf Crozat verweisen, liefert Watteaus Kopie das stärkste Argument für eine solche prominente Provenienz.

<sup>1</sup> Die Zeichnung befindet sich in der Online Datenbank des Museums:

<http://onlinecollection.nationalgallery.ie/view/objects/asitem/search@/7/sortNumber-asc?t.state:flow=b25a3438-fdb3-49c0-a303-bf86557517f2>

Rosenberg – Prat 1996, Bd. 1, S. 408, Nr. 258, m. Abb. – In der Sammlung der National Gallery of Ireland befindet sich noch eine zweite, unmittelbar verwandte Rötzelzeichnung von Antoine Watteau (Inv. Nr. NGI.3823, 205 x 247 mm). Für dieses Blatt (um 1714/17) konnte im Rahmen des vorliegenden Verzeichnisses keine Vorlage gefunden werden, die aufgrund der großen motivischen und graphischen Ähnlichkeit ebenfalls von Domenico Campagnola stammen müsste. Zur zweiten Watteau-Zeichnung: Rosenberg – Prat 1996, Bd. 1, S. 410, Nr. 259, m. Abb. – Beide Rötzelzeichnungen aus der National Gallery of Ireland wurden zudem in den letzten Jahren gemeinsam ausgestellt: Kat. Ausst. Brüssel 2013, S. 74, Nr. 13, 14, m. Farbbabb.

Mein Dank gilt Louise Morgan (Assistant Images & Licensing Officer, National Gallery of Ireland, Dublin) für die zur Verfügung gestellten digitalen Fotos der beiden Werke für Studienzwecke und das Manuskript (November 2015).

<sup>2</sup> Chennevières – Montaignon 1851-1860, Bd. 1, S. 294. – Siehe außerdem das Unterkapitel *Watteau nach venezianischem Vorbild* im Rahmen der Rezeption der Campagnola-Landschaften.

<sup>3</sup> Kat. Ausst. Berlin 1985, S. 222. – Champion 1921, S. 97.

<sup>4</sup> Champion 1921.

<sup>5</sup> Zur Sammlung Crozat siehe auch: <http://82.95.108.205:91/cleanmark/detail.cfm/marque/11120>

## 55

### Große Stadt an einem Gewässer mit Figuren, im Vordergrund ein Fabelwesen

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5585.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, fleckig, am unteren mittleren Rand beschädigt, in der linken Hälfte größere Flecken, Fehlstelle in der linken unteren Ecke, mit doppelter Einfassungslinie in Dunkelbraun, aufgezogen (?).

**Maße:** 204 x 311 mm (allseitig etwas beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder in Schwarz (18. Jh., Comte de Saint-Morys?): „*Campagnol*“.

**Provenienz:** Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 153.

Auch diese unpublizierte Zeichnung aus der Inventarnummernreihe 5584 bis 5587 findet sich im Louvre unter den Werken der Schule oder dem Kreis Tizians, wurde allerdings im 18. Jahrhundert – vielleicht vom früheren Besitzer, Comte de Saint-Morys – bereits Campagnola zugeordnet, wie man der alten Bezeichnung entnehmen kann.<sup>1</sup>

Jenseits einer zentralen Geländekuppe und eines Baumpaars zur Linken sieht man eine größere, etwas phantastisch zusammengesetzte Stadtkulisse, die sich teilweise im stillen Wasser einer Bucht spiegelt. Zwischen den Gebäuden in der Bildmitte und besonders am linken Rand vor zwei Toren sind einige Staffagefiguren auszumachen, denen ein vogelartiges Wesen rechts im Vordergrund gegenübergestellt ist. Bei näherer Betrachtung hat man gleichzeitig auch den vagen Eindruck, dass eine menschliche Figur an dem Baumstumpf sitzt, der neben dem Tier das vorderste Terrain markiert; doch ihre Gestalt scheint eins geworden zu sein mit dem Holz und der Bodenfläche.<sup>2</sup> Der rätselhafte Charakter der Szenerie wird schließlich noch mit einem dramatisch bewegten Himmelsband über der Stadt gesteigert.

Aufgrund von technischen, zeichnerischen und motivischen Gemeinsamkeiten gehört das Blatt zu einer kleinen Werkgruppe um die „Bergstadt an einem Fluss“ (Paris, Christie’s, 25.03.2015, Nr. 20, Kat. Nr. 51)<sup>3</sup>, die im vorliegenden Katalog Domenico Campagnola zugeschrieben wird. So zeigt auch dieses Exemplar aus dem Louvre die für den Meister typische Modellierung der Bäume und des Geländes, wo sich eine eigenwillig-membranartige Bodenoberfläche zeigt; in diesen Partien ist meist keine klare Unterscheidung zwischen einem Felsen, Erdbrocken, einem Holzstumpf oder sogar einer menschlichen Figur möglich. Das Strichbild ist hier besonders dicht, wodurch die dekorative Oberfläche teilweise überfrachtet wirkt. Einen optischen Ausgleich schafft dazu das übrige, weitgehend hell belassene Geländeumfeld.<sup>4</sup>

Außergewöhnlich ist die subtile Differenzierung des Wasserspiegels, die sich gut mit den Landschaftsdarstellungen aus Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-339, Kat. Nr. 35), der Pariser Privatsammlung (Kat. Nr. 34), dem Teylers Museum (Inv. Nr. K VII 4, Kat. Nr. 5) oder aus Windsor Castle (Inv. Nr. 5726, Kat. Nr. 36) verbinden lässt. Die letzten beiden Vergleichsbeispiele kennzeichnet auch ein dynamisch schraffierter Himmel, in dem einige üppige Wolkenformen atmosphärische Bewegung suggerieren. In der vorliegenden Komposition ist schließlich noch das Zusammenspiel von Architekturkulisse und gelängten Staffagefiguren bemerkenswert. In sehr ähnlicher Auffassung ist dies in einer rätselhaften „Allegorie“ aus der Devonshire Collection (Inv. Nr. 766 (247))<sup>5</sup> oder auch im Hintergrund zur „Flucht nach Ägypten“ aus der Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. IV 60)<sup>6</sup> zu beobachten.

Insgesamt hat man es bei dieser sorgfältigen und kräftigen Zeichnung mit einem rätselhaften Inhalt zu tun, der sich im Milieu der giorgionesken Bilderfindungen angesiedelt hat. Diese Strömungen konnte Domenico bereits als junger Künstler aus Werken wie dem „Astrologen“ (Kupferstich, 1509, Abb. 13)<sup>7</sup> seines Vaters Giulio unmittelbar aufnehmen. Eine zusätzliche Anregung ist aus heutiger Sicht in Darstellungen wie dem sogenannten „Traum Raffaels“ (Kupferstich, um 1508/1510)<sup>8</sup> von Marcantonio Raimondi zu vermuten, der sich ebenfalls einer genauen Deutung entzieht.

<sup>1</sup> Die nachträgliche Bezeichnung dürfte von der gleichen Hand sein wie auf der verwandten Landschaft aus dem Louvre Inv. Nr. 5584 (**Kat. Nr. 52**), die auch zur Sammlung des Comte de Saint-Morys gehörte, und könnte demnach von diesem stammen. Das Werk ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7950-Vue-dune-ville-avec-des-fabriques-pres-dune-riviere-avec-une-chimere>

<sup>2</sup> Möglicherweise wurde die Figur verworfen und musste daher überzeichnet werden. Inwiefern damit auch die Ikonografie der ohnehin schon rätselhafte Darstellung beeinflusst wurde, muss unbeantwortet bleiben. – Im Detail lässt sich noch am Baumstrunk die Vorliebe für dürre Äste vor hellem Grund bemerken, die sich auch im Vordergrund der „Bergstadt an einem Fluss“ (Paris, Christie's, 25.03.2015, Nr. 20, **Kat. Nr. 51**), in der Nähe der „Zwei jungen Männer“ (London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.836, **Kat. Nr. 21**) oder zahlreich am Rand des Waldstücks für den „Hl. Hieronymus“ (London, Christie's, 02.07.1991, Nr. 75, **Kat. Nr. 11**) entdecken lassen.

<sup>3</sup> Zu dieser kleinen Werkgruppe von sieben Blättern sind außerdem zu zählen: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5584, 5586, 5587 (**Kat. Nr. 52, 53, 56**); Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-371 (**Kat. Nr. 57**) sowie New York, Pierpont Morgan Library, The Joseph F. McCrindle Collection, Inv. Nr. 2009.80 (**Kat. Nr. 54**). Das Werk in New York wurde nachträglich zeichnerisch ergänzt und weicht mit den Maßen 192 x 299 mm von den anderen Exemplaren ab.

<sup>4</sup> Das dicht gestaltete nahe Gelände mit dem schlanken Baumpaars lässt sich zeichnerisch dem Vordergrund der Landschaft aus der Robert Lehmann Collection (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1975.1.290, **Kat. Nr. 15**) annähern. Vergleichbar ist außerdem der linke felsige Vordergrund in der eng verwandten Louvre-Zeichnung Inv. Nr. 5587 (**Kat. Nr. 56**), der ebenfalls diesem Gestaltungsprinzip folgt, aber graphisch aufgelockert ist.

<sup>5</sup> Jaffé 1994, S. 62, Nr. 766, m. Abb.

<sup>6</sup> Saccomani 1978, S. 110, Anm. 9. – Saccomani 1982, S. 88, Anm. 58, Abb. 16. – Kat. Ausst. Washington 1995, S. 188, Abb. 2, Anm. 6. – Tuyl van Serooskerken 2000, S. 405, unter Nr. 423.

<sup>7</sup> Zur jüngsten Ausstellung und Besprechung des „Astrologen“ siehe Brouard in: Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 250-251, Nr. 87, m. Farbabb.

<sup>8</sup> Zur schwierigen ikonographischen Bestimmung siehe die Besprechung von Caroline Campbell in: Kat. Ausst. London 2010, S. 205-206, Nr. 25, m. Abb.

## 56

### Baumgruppe mit Felsen und Ausblick auf eine Häusergruppe

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5587.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, fleckig und stockfleckig, rechts mittig Fehlstelle durch Wurmfraß, unterer rechter Rand beschädigt, aufgezoogen.

**Maße:** 210 x 320 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto des hinterlegten Papiers unten, links von der Mitte mit Feder: „Campagnola G.“ (?).

**Provenienz:** Sammlung d'Este?; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 154.

Die Herkunft der Zeichnung wird – wie beim Louvre-Blatt Inv. Nr. 5586 – in der Sammlung d'Este vermutet. Bisher ordnete man sie der Schule oder dem Kreis Tizians zu und das Blatt blieb unpubliziert; allerdings ist auf dem später hinterlegten Papier zu lesen, dass man es zu einem unbestimmten Zeitpunkt Giulio Campagnola gab.<sup>1</sup>

Die Landschaft zeigt einen Vordergrund, der links von einer größeren Fels-Erdformation und einer dahinter liegenden dichten Baum- und Buschvegetation dominiert wird. Die waldähnliche Kulisse schiebt sich von links in das Gelände und leitet dadurch eine diagonale Raumentwicklung nach rechts ein, durch die der Betrachterblick über die gestaffelten Terrainabschnitte auf die kleine abgeschiedene Häusergruppe rechts oben gelenkt wird. Für den Himmel verbleibt nur wenig Fläche, die als hell belassene Hintergrundfolie dient, vor der sich Vegetation und Siedlung „scharf“ abheben.

Mit der etwas groben Ausführung fällt das Blatt zwar ein wenig aus der Reihe, ist mit diesem Erscheinungsbild aber der Gruppe um die „Bergstadt an einem Fluss“ (Paris, Christie's, 25.03.2015, Nr. 20, Kat. Nr. 51) zuzuordnen. Die Gestaltung der Laubflächen, der Baumstämme und der Terrainformen ist mit der Landschaft aus dem Musée des Beaux-Arts in Lyon (Inv. Nr. 1962-371, Kat. Nr. 57) verwandt und lässt sich stilistisch gut mit zwei Stadtdarstellungen an einem Berghang verbinden (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5530 (Kat. Nr. 50); Chur, Sammlung Dr. Robert Landolt, Kat. Nr. 58). Der motivische und zeichnerische Ursprung für den Fels-Erdvordergrund dürfte in einem Blatt aus den Uffizien (Inv. Nr. 1407 E, Kat. Nr. 4) liegen; während der Gesamtaufbau mit einer weiteren Landschaft aus Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 1406 E, Kat. Nr. 47) eng verwandt ist. Wenngleich die Komposition in Aufbau und Ausführung nicht vollständig gelungen ist, kann sie zusammen mit den übrigen Exemplaren der Werkreihe in das Frühwerk Campagnolas eingeordnet werden. In diesem Fall überrascht erneut das kräftige und etwas grob-durchlässige Strichbild, das die verbreitete penible Sorgfalt vermissen lässt und bereits zeichnerische Routine verrät. Trotz der summarischen und mechanischen Tendenzen kommen noch immer die üppigen Schraffuren und Verdichtungen in den dunklen Partien klar zum Ausdruck, die für Domenico Campagnola zwischen 1517 und 1520 typisch sind. Wie bei einigen anderen Blättern der Gruppe wäre eine druckgraphische Übertragung der Darstellung in einen Holzschnitt durchaus vorstellbar.

<sup>1</sup> Das unpublizierte Blatt ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7952-Paysage-boise-avec-une-ferme-fortifiee-entouree-darbres>

## 57

### Landschaft mit Häusergruppe vor Bäumen

Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-371.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun, über Spuren von Graphit auf cremefarbenem Papier, teilweise fleckig, rechter Randbereich mit Fehlstellen, aufgezogen.

**Maße:** 200 x 325 mm (vermutlich seitlich und am unteren Rand geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Bibliothèque municipale de Lyon (Lugt 1698 und Lugt 3680?), Art und Datum des Erwerbs unbekannt; 1962 dem Museum übertragen.

**Literatur:** Kat. Ausst. Lyon 2008, S. 206, R. 27, m. Abb.

Das Museum in Lyon besitzt insgesamt zwei Blätter, die erst vor wenigen Jahren publiziert wurden; das eine (Kat. Nr. 216) schrieb man Domenico Campagnola zu, das vorliegende einem Nachahmer.<sup>1</sup>

Jenseits einer größeren Vordergrundschwelle blickt man auf ein Dorf in einem hügeligen Gelände, in dem links eine Baumgruppe und rechts etliche verstreute Steine den Mittelgrund ausschmücken; eine Waldkulisse hinterfängt die Siedlung als letzte Raumschicht und hebt sich klar vom hell belassenen Himmel ab. Insgesamt entsteht somit ein Landschaftsraum, der trotz Tiefensprung jenseits der nahsichtigen Anhöhe überschaubar und abgeschlossen wirkt und keine Durch- und Ausblicke anbietet.

Die im Tintenton kräftige und regelmäßige Zeichnung bildet mit vier Darstellungen aus dem Louvre (Inv. Nr. 5584, 5585, 5586, 5587, Kat. Nr. 52, 55, 53, 56)<sup>2</sup> eine Gruppe um das Blatt mit der „Bergstadt an einem Fluss“, das sich ehemals in der Privatsammlung van Regteren Altena befand (Paris, Christie's, 25.03.2015, Nr. 20, Kat. Nr. 51). Trotz der stilistischen und motivischen Verbindungen zu diesen Werken ist eine mechanische Differenzierung des Vordergrundes festzustellen, die qualitativ niedriger einzustufen ist als in anderen Campagnola zugeschriebenen Kompositionen.<sup>3</sup> Dagegen ist die Linienführung in den Architekturdetails und der Vegetation eng mit dem „Bergdorf“ der Sammlung Dr. Robert Landolt<sup>4</sup> (Kat. Nr. 58) verwandt, das um 1517/1518 datiert werden kann.

<sup>1</sup> Im jüngsten Sammlungskatalog werden die früheren Zuschreibungen zitiert; danach lief das Blatt zunächst als „Unbekannter Künstler der italienischen Schule des 17. Jahrhunderts“. Später vermutete Jean-François Méjanès eine Kopie nach Domenico Campagnola („d'après Campagnola JFM“; Bezeichnung auf dem Passepartout). John Gere meinte hingegen „manière de D. Campagnola...“ (Bezeichnung in der Kartei zum Werk). – Für die beiden Blätter im Museum siehe: Kat. Ausst. Lyon 2008, S. 206, R. 26 (Inv. Nr. 1962-387, **Kat. Nr. 216**) u. R. 27 (Inv. Nr. 1962-371), m. Abb.

<sup>2</sup> Die vier unveröffentlichten Zeichnungen sind in der Online Datenbank des Museums zugänglich: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7949-Paysage-avec-des-batiments-de-ferme-et-un-moulin-pres-dune-riviere>; <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7950-Vue-dune-ville-avec-des-fabriques-pres-dune-riviere-avec-une-chimere>; <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7951-Vue-dune-bourgade-fortifiee-traversee-par-un-ru>; <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7952-Paysage-boise-avec-une-ferme-fortifiee-entouree-darbres>

<sup>3</sup> Vergleichbar starr und eher missglückt ist das nahe Terrain (aus drei Geländestücken und einem Baumstumpf oder Felsen) in der Zeichnung aus dem Louvre Inv. Nr. 5584 (**Kat. Nr. 52**); es ist aber zumindest kleinteiliger und abwechslungsreicher in seiner Oberfläche gezeichnet.

<sup>4</sup> Byam Shaw erwähnte das Werk im Katalog der Sammlung Lugt (Kat. Slg. Paris 1983, Bd. I, S.237-238, unter Nr. 232, Anm. 3), dennoch blieb es bis vor wenigen Jahren von der Forschung unbeachtet. Zusammen mit ausgewählten Zeichnungen der Sammlung Dr. Landolt wurde die Landschaft erstmals in der ETH Zürich ausgestellt: Kat. Ausst. Zürich 2013, S. 88-89, Nr. 36, m. Farbabb.

## 58

### Häusergruppe an einem bewaldeten felsigen Berghang

Chur, Sammlung Dr. Robert Landolt, Inv. Nr. 61.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, restaurierter Riss von oben nach unten Mitte (vor 1930), linker Rand streifenförmig dunkler.

**Maße:** 197 x 293 mm (an den Seiten und am unterer Rand vermutlich geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Graphit „Titian“.

**Provenienz:** Ernst Heinrich Ehlers, Göttingen; Auktion C.G. Boerner, Leipzig, 09./10.05.1930, Nr. 89, Abb. XIII; Erik Jurié de Lavandal, Wien; Auktion Auktionshaus für Altertümer Glückselig, Wien, 13./14.06.1933, Nr. 251; Privatbesitz; Auktion Galerie Fischer, Luzern, 16.06.1950, Nr. 1895.

**Literatur:** Auktionskatalog CLXIV von C. G. Boerner (Leipzig), *Handzeichnungen alter Meister des XV. bis XVIII. Jahrhunderts aus dem Besitze von Frau Geheimrat Ehlers-Göttingen und andere Beiträge aus Privatbesitz*, 09./10.05.1930, S. 18, Nr. 89, Tafel XIII; Auktionskatalog Auktionshaus für Altertümer Glückselig Gesellschaft m.b.H., Wien, *Wegen Auflösung des Haushaltes freiwillige Versteigerung der gesamten Wohnungseinrichtung des Herrn E. Jurié (v.) Lavandal. Antikes und modernes Mobiliar, Gemälde, Stiche, Handzeichnungen, Teppiche, Textilien etc.*, 13./14.06.1933, Wien 1933, S. 16, Nr. 251; Walker 1941, Anhang S. 21, Nr. 127; Auktionskatalog Galerie Fischer, Luzern, *Bücher, Druckgraphik, Handzeichnungen aus schweizerischem und ausländischem Privatbesitz*, 16.6.1950, Nr. 1895; Kat. Ausst. Chur 1952, Nr. 129; Kat. Slg. Paris 1983, Bd. I, S. 237-238, unter Nr. 232, Anm. 3; Kat. Ausst. Paris 1996, S. 27, unter Nr. 40; Kat. Ausst. Zürich 2013, S. 88-89, Nr. 36, m. Farbabb.

Die Federzeichnung tauchte im Kunsthandel erstmals 1930 bei C. G. Boerner (Leipzig) auf, wo man sie erstaunlicherweise bereits als Werk Campagnolas versteigerte. Nach weiteren Auktionen wurde sie von Dr. Robert Landolt 1950 erworben und blieb trotz einer Ausstellung 1952 in Chur nahezu unbekannt. Schon Walker (1941)<sup>1</sup> hatte das Blatt erfasst, das später einzig Byam-Shaw zitierte, der Landolt persönlich kannte. Er verwendete es als Vergleichsbeispiel für die „Waldlandschaft“ in der Pariser Fondation Custodia (Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1503, Kat. Nr. 10).<sup>2</sup> Mit der Publikation und Ausstellung einer Sammlungsauswahl in der ETH Zürich

wenige Jahre nach Landolts Tod bestätigte Michael Matile die Zuschreibung an Campagnola und schlug eine Datierung um 1517/1518 vor.<sup>3</sup>

Die Darstellung der gebirgigen Landschaft mit Siedlung am Hang weist ein ähnliches Format wie die zuvor besprochenen Louvre-Zeichnungen auf und ist mit diesen stilistisch verwandt. Die Feder ist jedoch in diesem Fall feiner geführt und das markante schwärzliche Dunkelbraun fand hier keine Verwendung. Dennoch lässt sich das Blatt der Gruppe um die „Bergstadt an einem Fluss“ (Paris, Christie's, 25.03.2015, Nr. 20, Kat. Nr. 51)<sup>4</sup> annähern. Ein wesentlicher Anknüpfungspunkt ergibt sich durch das dichte Waldstück, das eine analoge Mischung von summarischer Gestaltung der Stämme und Laubflächen vermittelt.<sup>5</sup> Der Vordergrund zeigt ein Gestaltungsphänomen, das für Campagnolas frühe Auffassung typisch ist: Das steile Gelände ist in manchen Bereichen bizarr geformt und entwickelt durch seine Modellierung eine membranartige Oberfläche, die besonders in felsigen Partien gleichsam „Falten wirft“. Teilweise vermischt sich das dichte Lineament mit den Strukturen des Gewässers, wodurch der Verlauf am unteren rechten Rand nicht klar nachvollziehbar ist. Motivisch findet sich das von Wasser durchzogene Terrain bereits in den frühesten Werken Campagnolas (vgl. Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1323 E (Kat. Nr. 13); Privatsammlung, U.S.A., Kat. Nr. 14). Dort ist aber das zeichnerische Verunklären des Vordergrunds noch nicht so ausgeprägt, weshalb man es auch im vorliegenden Fall – oder auch in einem neu entdeckten Werk aus Privatbesitz (Kat. Nr. 27) – als Indiz für zeichnerische Routine sehen könnte. Darüber hinaus verweisen die gedrängten Schraffuren der Geländeformen beispielsweise auch auf die „Landschaft mit Waldrand und Ausblick auf ein bewaldetes Tal“ (Florenz, Uffizien, 1407 E, Kat. Nr. 4), die vermutlich schon um 1516/1517 entstand.

Angesichts der verschiedenen stilistischen Verbindungen dürfte die Eigenhändigkeit außer Zweifel stehen. Als weitere Variation des gebirgigen Landschaftstypus' (mit Häusergruppen) bietet sich eine Entstehungszeit zwischen 1517 und 1520 an.

<sup>1</sup> Walker verglich die Zeichnung mit den beiden Uffizien-Landschaften Inv. Nr. 1323 E (**Kat. Nr. 13**) und 1324 E (**Kat. Nr. 12**), die er offenbar mit den falschen Angaben „*Uffizi 1923 and 1924*“ anführte. – Walker 1941, Anhang S. 21, Nr. 127.

<sup>2</sup> Nach Matile dürfte bereits Frits Lugt die Zeichnung von mehreren Besuchen der Sammlung Landolt gekannt haben. Byam Shaw verglich das Blatt und die „Waldlandschaft“ aus der Sammlung Lugt mit der signierten Darstellung der „zwei jungen Männer“ (London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.836, **Kat. Nr. 21**) und schätzt die Entstehungszeit wie folgt ein: „*they are in fact by Campagnola at the moment of his career when he was closest to the master, much better and less mannered in style than the later, more conventional and common type of landscape.*“ – Kat. Slg. Paris 1983, Bd. I, S. 237-238, Nr. 232. – Kat. Ausst. Zürich 2013, S. 88, Anm. 1.

Dr. Robert Landolt (1913-2008) und ich standen im Briefwechsel, um uns über Domenico Campagnola auszutauschen. Nach einiger Zeit erhielt ich eine Einladung nach Chur, um die Zeichnung und ein weiteres Blatt Campagnolas im Original studieren zu können (April 2006). Mein Dank gilt Dr. Landolt für seine hilfreichen Angaben und sein freundliches Interesse an meiner Dissertation.

<sup>3</sup> Kat. Ausst. Zürich 2013, S. 88.

<sup>4</sup> Zu der kleinen Werkreihe sind außerdem zu zählen: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5584, 5585, 5586, 5587 (**Kat. Nr. 52, 55, 53, 56**); Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-371 (**Kat. Nr. 57**) sowie New York, Pierpont Morgan Library, The Joseph F. McCrindle Collection, Inv. Nr. 2009.80 (**Kat. Nr. 54**). Das Werk in New York wurde nachträglich zeichnerisch ergänzt und weicht mit den Maßen 192 x 299 mm von den anderen der Gruppe ab.

<sup>5</sup> Vgl. mit folgenden Exemplaren: Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-371; Paris, Louvre Inv. Nr. 5584, 5587.

## 59

### Häuser mit burgartiger Anlage und Standarte in einer felsigen Landschaft

New York, The Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 59.

**Technik:** Feder in Braun auf leicht gebräuntem Papier, horizontaler Schnitt im oberen Drittel des Blattes, Spuren von Abrieb über dem linken Teil der Gebäudegruppe, kleine Fehlstelle am unteren rechten Rand, Einfassungslinie in Schwarz, aufgezoogen. – Verso: Landschaft, mit Feder in Braun.

**Maße:** 153 x 196 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso in der unteren Mitte mit Feder in Braun: „S. W. 304“; unten links mit Graphit: „*Campaniolo*“ sowie unten rechts mit Graphit: „20“.

**Provenienz:** Charles Fairfax Murray; von diesem in London im Jahr 1910 von J. Pierpont Morgan erworben (keine Marke; siehe Lugt 1509).

**Literatur:** Fairfax Murray 1905-1912, I, s.p., Nr. 59, m. Abb.; Walker 1941, S. 143, Anm. 1, Abb. 16; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 129, Nr. 506, Tafel LXXXI, 2; Kat. Ausst. New York 1953, Nr. 9, Tafel III; Kat. Ausst. Toronto 1960, Nr. 57; Bean – Stampfle 1965, S. 54-55, Nr. 81, m. Abb.; Scholz 1976, S. 116, Nr. 60, m. Abb.; Oberhuber 1976, S. 116-117, Nr. 60, m. Abb.; Schmitt et al. 1980, S. 269; Saccomani 1982, S. 85, Anm. 37; Tempesti 1991, S. 95, Anm. 5; Kat. Ausst. Venedig 1992, S. 52; Kat. Ausst. Paris 1993, S. 513, unter Nr. 105, S. 527, unter Nr. 134; Kat. Ausst. Washington 1995, S. 150, Abb. 1, Anm. 3; Brouard 2004, S. 105, 106, Anm. 15; Diefenthaler 2006, S. 27, Abb. 27; Kat. Slg. Cambridge 2011, S. 162, unter Nr. 118 (dort mit falscher Inv. Nr. „I 51“).

Die Zeichnung aus der Pierpont Morgan Library wurde in der Forschung unterschiedlich beurteilt: nachdem sie von Fairfax Murray als Werk Giulio Campagnolas publiziert wurde, sprachen sich Walker (1941) und Tietze und Tietze-Conrat (1944) dagegen aus. Sie sahen die Darstellung näher bei Domenico Campagnolas früher Phase – Walker vermutete ein Kopie Domenicos um 1517 nach Giulio und die beiden Tietzes sogar den Einfluss Tizians. Auch Oberhuber (1976; Kat. Ausst. Paris 1993) gab die Darstellung Domenico und ging ebenfalls von Giulio als Vorbild aus.<sup>1</sup> Saccomani stellte dagegen in neuerer Zeit (Kat. Ausst. Washington 1995) die bis dahin auch von ihr akzeptierte Autorschaft in Frage und vermutete in der Landschaft ein spätes Werk Giulio Campagnolas, womit sie ihren früheren wissenschaftlichen Standpunkt revidierte (1982; Kat. Slg. Cambridge 2011).<sup>2</sup> Brouard hingegen (2004) blieb im Rahmen seiner ikonographischen Studien bei Domenico Campagnola als Ausführenden. Die Pierpont Morgan Library hielt bisher an der Zuschreibung an Giulio fest.

Unterzieht man die Landschaftszeichnung einem kritischen Stilvergleich so sprechen einige Merkmale für Domenico aber nur wenige für Giulio: Die Darstellung besitzt nicht jene subtile Technik wie sie für die beiden Giulio zugeschriebenen Landschaften in Florenz (Abb. 21)<sup>3</sup> und Paris (Abb. 18)<sup>4</sup> typisch ist. Besonders die mittlere Baum- und Strauchgruppe ist gröber modelliert und suggeriert durch ihr atmosphärisches Helldunkel ungleich mehr Körperlichkeit als die Vegetationen aus Giulios Hand, die meist fächerhaft aufgefasst ist. Lediglich die Häusergruppe erinnert beispielsweise an Giulios Zeichnung aus dem Louvre. Und auch der rechte Vordergrund im Blatt der Pierpont Morgan Library verweist nur vage auf das Vergleichswerk aus den Uffizien. Denn die Modellierungen in diesem Bereich entwickeln eine losere Struktur, die für Domenicos gleichwertiges und dekoratives Lineament spricht. Für die zerklüftete Felskulisse und ihre gleichsam facettierte Oberfläche im Hintergrund ergeben sich keine Vergleichsmöglichkeiten mit Giulios Œuvre. Vielmehr lassen sich die peniblen Differenzierungen mit der „Felslandschaft mit Häusergruppe“ aus dem Louvre (Inv. Nr. 5531, Kat. Nr. 60) verbinden, die Domenico zugeschrieben wird.<sup>5</sup>

In der Gesamterscheinung fallen schließlich noch zwei Phänomene ins Auge: einerseits eine kontrastreiche und stimmige Licht-Schatten-Verteilung, andererseits eine optische Diskrepanz zwischen der wenig plastischen Gebäudegruppe und der übrigen tiefenräumlichen Wirkung der Landschaftskulisse. Diese etwas unausgewogene Verbindung der Bildelemente ist eng verwandt mit der vorangehenden Darstellung aus der Sammlung Dr. Landolt (Kat. Nr. 58). Denn kompositorisch erscheint die burgartige Anlage in der Pierpont-Morgan-Zeichnung additiv in die Landschaft gesetzt und ihre harten Begrenzungen werden zumindest im linken Bereich mit buschartiger Vegetation überspielt. Von den Landschaftselementen zeigen besonders das Terrain und das größere Laubwerk eine gelungene Umsetzung. Somit ist zu vermuten, dass solche Ungleichmäßigkeiten auf das Nachahmen einer bestimmten Vorlage zurück zu führen sind und damit Unterschiede im zeichnerischen Erfassen von Form und Stil sichtbar werden.

Die New Yorker Zeichnung sollte daher als Frühwerk Domenicos um 1517 gelten, in dem er vermutlich eine Bildlösung Giulios nachahmte. Vor allem die kulissenhafte Häusergruppe in der ohnehin nicht sehr tiefen Landschaft lässt eine vorbildhafte Komposition Giulios vermuten. Dabei könnte man neben den graphischen Qualitäten auch hinsichtlich des kleinen – eher von Giulio bevorzugten – Papierformats darauf schließen, dass vielleicht sogar ein Stich als Vorlage diente, der heute verloren ist.

In der motivischen und zeichnerischen Auffassung bleiben die Felsformationen bemerkenswert, die an der Naturschilderung Albrecht Dürers orientiert sind und Domenico wohl durch seinen Vater vermittelt wurden.<sup>6</sup> Ein passendes Vergleichswerk findet sich bei Giulio Campagnola

jedoch nicht.<sup>7</sup> Man könnte auch alternative Vorbilder aus der venezianischen Malerei der damaligen Zeit in Betracht ziehen. So vermutete auch Oberhuber (1976), dass die „wilden Felsformationen“<sup>8</sup> vielleicht motivisch durch Kompositionen wie „Il Tramonto“ (Abb. 15)<sup>9</sup>, „Orpheus und Eurydike“ (Abb. 158)<sup>10</sup> oder von Tizians Berghintergrund in Bellinis „Götterfest“<sup>11</sup> angeregt wurden.

<sup>1</sup> Oberhuber kommentierte 1976 das Blatt unter anderem wie folgt: „(...) questo foglio fu correttamente riconosciuto dai Tietze e da Walker come opera di Domenico, forse copiata da Giulio. Il disegno, come un altro del Louvre (inv. 5531 ...) (...) è chiaramente ispirato ad opere di Giulio di quel periodo, come il foglio degli Uffizi (gemeint ist: Inv. Nr. 463 P). Qui però le forme hanno più solidità, lo spazio è definito in modo più chiaro e la struttura rivela un maggior dinamismo.“ – Oberhuber 1976, S. 116-117, Nr. 60. – Vgl. ergänzend seine späteren Erwähnungen des Blattes in: Kat. Ausst. Paris 1993, S. 513, unter Nr. 105 u. S. 527, unter Nr. 134.

<sup>2</sup> Saccomani (1982) ordnete die New Yorker Zeichnung noch mit folgender ausführlicher Beobachtung ins Frühwerk Domenicos vor 1517 ein: „In quest'ultimo caso, infatti, Domenico dimostra di aver proficuamente assimilato il significato essenziale dell'insegnamento di Giulio e di essere in grado di esprimersi con un linguaggio e uno stile personali. In un effetto di insieme alquanto unitario e suggestivo, si fondono perfettamente elementi morfologici di provenienza diversa: il gruppo degli edifici di chiara derivazione giorgionesca si unisce, tramite il sapiente e morbidissimo trattamento chiaroscurale delle chiome arboree, alla fantastica e quasi irrealista parete rocciosa, disegnata allo stesso modo di Dürer.“ – Saccomani 1982, S. 85. – Im Rahmen der Ausstellung zur Sammlung Woodner revidierte sie aber die ursprüngliche Zuschreibung der vorliegenden Landschaft und zwei weiterer Werke (Paris, Privatsammlung (**Kat. Nr. 34**); Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I 339, **Kat. Nr. 35**) an Domenico (vor 1517) zu Gunsten seines Vaters Giulio. – Kat. Ausst. Washington 1995, S. 150, unter Nr. 31.

<sup>3</sup> Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 463 P, 175 x 280 mm.

<sup>4</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 4648, 133 x 257 mm.

<sup>5</sup> Siehe auch Oberhubers Beobachtung in Anm. 1.

<sup>6</sup> Erstaunlich ist vor allem die recht genaue Oberflächenbeschreibung der Felsformen, die als Hintergrund gedacht sind, aber in ihrer feinen Gestaltung eher näher erscheinen. Diese Qualität kommt in der bereits oben erwähnten Darstellung aus dem Louvre (Inv. Nr. 5531, **Kat. Nr. 60**) fast analog zum Ausdruck. Ähnlich facettenreich, jedoch vereinfachter dargestellt sind die zwei nicht beschnittenen Bergkämme in der Landschaft aus Cambridge (Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. PD.118-1961, **Kat. Nr. 49**); ebenso die größeren Felsenmotive im Uffizien-Blatt Inv. Nr. 1407 E (**Kat. Nr. 4**), vor dem „Waldstück“ in der Komposition aus der Fondation Custodia (Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1503, **Kat. Nr. 10**) oder rechts im Mittelgrund der Gebirgslandschaft aus Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 4, **Kat. Nr. 5**).

<sup>7</sup> Das ausführlichste Felsenmotiv kopierte Giulio nach Dürers Kupferstich mit der „Buße des hl. Chrysostomus“ (um 1496, 179 x 118 mm). Möglicherweise ist die naturalistische und kupferstichartige Auffassung auch an Dürers „Büßendem hl. Hieronymus in der Wildnis“ (Kupferstich, um 1496, 320 x 224 mm) orientiert.

<sup>8</sup> „le selvagge formazioni rocciose“ – Oberhuber 1976, S. 117, Nr. 60.

<sup>9</sup> London, National Gallery, Öl/Leinwand, 73,3 x 91,4 cm. – Siehe ergänzend das Kapitel *Campagnola als erster professioneller Landschaftszeichner*.

<sup>10</sup> Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara, Öl/Holz, 40 x 51,1 cm, Inv. Nr. 547 (oder: 81 LC 00179). – Siehe ergänzend das Kapitel *Campagnola als erster professioneller Landschaftszeichner*.

<sup>11</sup> Washington D.C., National Gallery of Art, Öl/Leinwand, 170,2 x 188 cm, Inv. Nr. 1942.9.1. – Das Gemälde ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.1138.html>

## 60

### Felslandschaft mit Häusergruppe und fernem Ausblick auf zwei Städte

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5531.

**Technik:** Feder in Braun (und Dunkelbraun?) auf cremefarbenem Papier, drei größere (Farb)Flecken in der unteren Hälfte, Wurmfraß, ergänzte Fehlstellen unten links, unterhalb der Mühle und am rechten unteren Rand, Einriss rechts am Rand, alte Einfassungslinie in Braun links teilweise noch sichtbar, allseitig nachträglich in Schwarz ergänzt, montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldene Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 235 x 329 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Everhard Jabach (1610-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean-Charles Garnier d'Isle (1697-1752), Paris (Lugt 2961); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

**Reproduktionen:**

1.) Dominique Barrière (ca. 1618-1678), Radierung, um 1650, 248 x 329 mm, in der Platte links unten: „*Ticianus Inv*“, darunter „*Domenico Barriers Fec*“ sowie rechts unten: „*Gio Giacomo Rossi Formi Roma alla pace*“, (Kat. Nr. 60a).

2.) Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, um 1730, 240 x 338 mm, nummeriert und bezeichnet in der Platte: „8“ (links oben) – „*Georgeon In. – Cab. du Roy – C. Sculp.*“ (Kat. Nr. 60b).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 4; Morel d'Arleux, III, Nr. 3133; Inventaire DAG 1852, S. 145; Lafenestre 1886, S. 243 (Abb.); Fröhlich-Bum 1929, S. 261, Abb. 28; Walker 1941, S. 143, Anm. 2, Abb. 17 u. Anhang S. 10, Nr. 63; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, 330, Nr. 2000, Tafel LXXVI, 3; Kat. Ausst. Paris 1965, S. 48, Nr. 103; Kat. Ausst. Rom 1972-1973, S. 18-19, Nr. 10; Kat. Ausst. Florenz 1973, S. 93; Oberhuber 1976, S. 117, unter Nr. 60; Field 1987, S. 34; Wethey 1987, S. 231-233, Nr. X-23; Chiari 1988 (1), S. 84, Nr. X-127; Kat. Ausst. Paris 1993, S. 513, 527, Nr. 105, m. Farbabb. (S. 113); Tuyll van Serooskerken 2000, S. 404, unter Nr. 421; Eller 2007, S. 162, Nr. 39, m. Farbabb.; Brouard 2010, S. 116, unter Anm. 379; Kat. Ausst. Venedig 2012, S. 26, Abb. 3 (Farbe).

Das aufwendig montierte Blatt gehörte zu den „*dessins d'ordonance collés et dorés*“, den Zeichnungen der höchsten Qualität aus der Sammlung Everhard Jabachs, die 1671 für das „Cabinet du Roi“ angekauft wurden. Jabach inventarisierte es als Werk Giorgiones was auch die spätere Radierung des Comte de Caylus belegt. Interessanterweise dürfte bereits im 17. Jahrhundert die Zuschreibung zugunsten Tizians – zumindest in einem Nachstich von Dominique Barrière – gewechselt haben.<sup>1</sup> Nach dem Ankauf findet sich die Zeichnung jedoch im späteren Inventar von Louis Morel d'Arleux (1755-1827) weiterhin unter Giorgione. Angesichts der zahlreichen Landschaftszeichnungen mit Feder, die seit dem 18. und 19. Jahrhundert traditionell unter Tizian geführt wurden, überrascht es, dass man das vorliegende Werk bereits in der Frühzeit nicht dem großen Meister gab. Ebenso verhielt es sich im 20. Jahrhundert als Fröhlich-Bum (1929) die vorliegende Landschaft als Werk des Domenico Campagnola publizierte, was Tietze und Tietze-Conrat (1944) nur mit Vorbehalt überzeugte.<sup>2</sup> Bis in die 1970er Jahre blieb es dennoch bei der traditionellen Zuschreibung an Tizian (Kat. Ausst. Paris 1965; Kat. Ausst. Rom 1972-1973). Seltsam ignoriert wurde sie von Rearick und Saccomani, während Oberhuber (1976) das Werk zum Vergleich mit einer an Giulio orientierten Landschaftszeichnung aus der Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. I, 59, Kat. Nr. 59) heranzog und von Campagnolas Autorschaft überzeugt war.<sup>3</sup> Später ergänzte Oberhuber seine Argumentation (Kat. Ausst. Paris 1993).<sup>4</sup> Wethey (1987) dagegen blieb bei der Zuschreibungsfrage eher reserviert; er beließ die Zeichnung im Tizian-Kreis um 1515 und meinte dazu: „(...) *the distinction is dangerously subtle*“.<sup>5</sup> Eller (2007) lehnt beide Vorschläge ab und katalogisierte das Blatt als Giorgione. Mittlerweile gilt die Landschaft als anerkanntes Frühwerk Campagnolas und wird auch als solches im Museum geführt.

Die Komposition aus dem Louvre zeigt eine Siedlung mit Mühlrad in einer steilen – mit Bäumen und größerem Geröll durchsetzten – Felskulisse, die mit dem vorangehenden Blatt aus New York (Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 59, Kat. Nr. 59) verwandt, aber wesentlich monumentaler entwickelt ist. Neben motivischen Analogien sind sich beide Darstellungen auch stilistisch ähnlich; die vorliegende Zeichnung wirkt dabei in ihrer Bildanlage und Ausführung überzeugender und reifer:

Die Federtechnik ist geprägt durch akkurate Strichlagen und überwiegend verhaltenes dynamisches Schraffieren. Das feine Lineament entwickelt in einigen Partien atmosphärische Qualitäten, wodurch die Häusergruppe plastisch aus der Naturkulisse hervortritt und sich mit den schroffen Felsformen und der Vegetation stimmig verbindet. Das abwechslungsreiche Helldunkel steigert dabei spürbar die Tiefenwirkung der gesamten Landschaftskomposition; diese entwickelt zudem eine dynamische Perspektive durch die extreme Raumpause zwischen Mittel- und Hintergrund. Dafür kontrastiert die nahsichtige breite und teilweise beschattete Felsenlandschaft mit dem kleinen Ausblick rechts in eine ferne lichte Tiefenebene.

Am auffälligsten ist das minutiöse Durchstrukturieren der Bildelemente wie beispielsweise der Dorfarchitektur und der Felspassagen. Dabei erinnert besonders das Geröll aus großen und kleinen Felsformen im Gelände an Domenico Campagnolas Motivvokabular. In den näher dargestellten Terrainflächen sind aber auch zügige summarische Strichlagen zu beobachten, in denen die kupferstichartige Qualität der Ansicht weniger zum Ausdruck kommt. Dieses zeichnerische Vorgehen entspricht grundsätzlich Domenicos frühem Stil, der noch Giulio als

Vermittler dürererischer und giorgionesker Formensprache verpflichtet ist. Das Werk ist von einer vollendeten Qualität wie sie nur wenige Zeichnungen des jungen Domenico charakterisiert – außergewöhnlich ist vor allem die gekonnte Mischung aus penibler und dynamischer Linienführung und das subtile Helldunkel. Diesem kompletten Strichbild am nächsten sind einzelne Landschaften aus Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 4, Kat. Nr. 5), Budapest (Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 1972, Kat. Nr. 9) und Cambridge (Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. PD.118-1961, Kat. Nr. 49).

In Campagnolas dichtem Frühwerk sei deshalb für das Louvre-Blatt eine Entstehungszeit um 1516/1517 angenommen. Höchstwahrscheinlich wurde es von Domenico als autonome Landschaftszeichnung angefertigt und nicht als Entwurf für einen Stich. In ihrer kupferstichartigen Qualität war sie wohl als exklusives Unikat gedacht – mehr oder weniger parallel zur umfangreichen druckgraphischen Produktion.

Als besonderer Einzelfall erweist sich die erhaltene Reproduktion von Dominique Barrière (Kat. Nr. 60a)<sup>6</sup>, die bei Giovanni Giacomo de Rossi<sup>7</sup> (1627-1691) in Rom wohl in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verlegt wurde<sup>8</sup>: Die Radierung ist zwar mit den Namen der Ausführenden bezeichnet und mit einer Zuschreibung an Tizian versehen, es fehlt jedoch eine genaue Datierung. Die Platte der Radierung (248 x 329 mm) ist nahezu gleich groß wie das Original (235 x 329 mm) und zeigt die Komposition interessanterweise gleichseitig. Dies könnte eine besondere Wertschätzung für das Werk verdeutlichen, das man nicht nur in derselben Richtung lesen sondern auch graphisch sehr getreu wiedergeben wollte. Beachtlich sind dabei die Nachahmung von Domenicos minutiöser Modellierung des Geländes und der Architektur und ihre Beleuchtung im Tiefenraum. Angesichts dieses reproduktionstechnisch herausragenden Anspruchs und der ungefähren Entstehungszeit stellt sich die Frage, zu welchem Anlass man die Reproduktion anfertigte und ob die Zeichnung in dieser Zeit zur Sammlung Jabach gehörte, wo sie – wie bereits erwähnt – als Werk Giorgiones angesehen wurde.

Der Stich von Caylus (Kat. Nr. 60b), im 18. Jahrhundert für das „Cabinet du Roi“ angefertigt, ist eine weitere eng am Original orientierte Radierung (240 x 338 mm), die nahezu gleich groß ist, aber gegenseitig ausgeführt wurde.<sup>9</sup> Auch in diesem Fall wurden die Differenzierungen und die Lichtverteilung ziemlich korrekt nachgeahmt. Die Gegenüberstellung mit dem römischen Stich zeigt allerdings exemplarisch, wie deutlich der Charakter der Zeichnung durch die spiegelverkehrte Leserichtung der radierten Komposition gestört wird.

<sup>1</sup> Die Radierung ist in der Online Datenbank des British Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1458757&partId=1&searchText=Giacomo+Rossi&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1458757&partId=1&searchText=Giacomo+Rossi&page=1)

Ebenso findet sich ein Exemplar in der National Gallery of Art in Washington D.C., für das eine Datierung um 1650 vorgeschlagen wird:

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.117679.html>

<sup>2</sup> Walker sah in dem Blatt die Merkmale einer Kopie; bezüglich der Ausführung und der Vorlage war er mit der Vergabe an Domenico und Giulio eher zurückhaltend. – Walker 1941, S. 143. – Tietze und Tietze-Conrat beließen die Zeichnung im Tizian-Kreis und argumentierten dafür wie folgt: „*It is true such homely motives occur in Giorgione's paintings under Dürer's influence, but the penmanship and the minute penetration of the organic structure and every detail point to a later period which is best represented by Titian's studies after nature about 1516. Titian's hand, however, is hardly recognizable in the linework, which is more typical of a graphic artist; on the other hand, we do not recognize Campagnola's well known style of that time, unless he replaced his usual superficiality by a greater intimacy under Titian's influence, a theory which is not supported by any evidence. We refer, therefore, to leave the drawing in the circle of Titian about 1516, admitting that Campagnola might have approached him so closely. No. 506* (Anm.: Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 59), *it is true, although similar as to the graphic rendering, is notably different in style.*“ – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 330, Nr. 2000.

<sup>3</sup> Nach Oberhuber sind beide Darstellungen in Paris und New York durch Werke Giulios inspiriert, wie beispielsweise die ihm zugeschriebene Landschaft in den Uffizien (Inv. Nr. 463 P, **Abb. 21**). Für die „wilden Felsformen“ vermutete er Vorbilder in der venezianischen Malerei – möglicherweise von Giorgione, Giovanni Bellini oder Tizian. – Oberhuber 1976, S. 117, unter Nr. 60. – Sowie die Katalognummer zum Blatt aus der Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. I, 59, **Kat. Nr. 59**).

<sup>4</sup> Die Behandlung der Felsen im vorliegenden Werk ließ Oberhuber an die signierte Landschaft mit Reiterschar (**Kat. Nr. 6**) denke; die Komposition verband er mit dem Blatt aus der Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. I, 59). Letzterem gestand er eine größere Reife und etwas freiere Ausführung zu. Darüber hinaus stellte er fest: „*Cette feuille (...) est, par l'exceptionnelle finesse et la densité de ses hachures, très proche des dessins attribués ici à Giorgione.*“ Sowie: „*Giorgione*

*s'attachait aux effets de contrastes du clair-obscur et à l'intensité de l'évocation des bâtiments, des arbres et des rochers. Domenico, en revanche, recherchait avant tout l'unité du rythme de la surface de la feuille et excellait dans la précision calligraphique d'un trace parfaitement dominé.* – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 513, Nr. 105.

<sup>5</sup> Wethey 1987, S. 231, Nr. X-23.

<sup>6</sup> London, British Museum, Inv. Nr. 1868,0612.1436.

<sup>7</sup> Bei Giovanni Giacomo de Rossi wurde auch die Radierung (272 x 382 mm) von Giovanni Francesco Grimaldi verlegt, die gegenseitig und mit einer figürlichen Ergänzung links im Vordergrund die „Landschaft mit großem Baum“ aus Cambridge (Harvard Art Museum / Fogg Museum, Inv. Nr. 1932.310, **Kat. Nr. 239**) reproduziert. Das Original aus Cambridge wird im vorliegenden Verzeichnis Domenico Campagnola zugeschrieben.

<sup>8</sup> Fröhlich-Bum (1929) verwies bereits darauf, dass die Louvre-Zeichnung bei de Rossi als Tizian gestochen wurde. – Fröhlich-Bum 1929, S. 261.

<sup>9</sup> In den de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco befindet sich eine größere Auswahl von Stichen des Comte de Caylus, die in einer Online Datenbank zugänglich ist, darunter auch die Reproduktion der vorliegenden Zeichnung aus dem Louvre:

<https://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/landscape-village-cabinet-du-roi-19633032418>

## 61

### Christus schläft im Boot bei Sturm auf dem See

Uppsala, Universitetsbiblioteket, Inv. Nr. 9698.

**Technik:** Feder in Braun und Dunkelbraun über Spuren von schwarzer Kreide auf cremefarbenem Papier, vereinzelt fleckig, im rechten Drittel vertikaler Bereich mit größerem Fleck (Wasserschaden?) sowie Fehlstellen am oberen rechten Rand, aufgezogen.

**Maße:** 217 x 230 mm (allseitig beschnitten).

**Provenienz:** General Major Carl Hård af Segerstad (1790-1840); nach dessen Tod vermutlich Schenkung 1840 an die Universität.

**Literatur:** Dodgson 1934, S. 10-11, Abb. 11; Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 329, m. Abb. (S. 324); Walker 1941, Anhang S. 11, Nr. 71; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 131, Nr. 557, Tafel LXXVII,1; Kat. Ausst. Stockholm 1962, S. 187, Nr. 223; Levenson-Oberhuber-Sheehan 1973, S. 434, Anm. 3; Kat. Ausst. Venedig 1974, S. 27-28, Nr. 15, m. Abb.; Saccomani 1978, S. 109, Anm. 22; Bjurström 1979, s.p., Nr. 29, m. Abb.; Saccomani 1982, S. 89, 90, 91, Abb. 20, Anm. 4, 64, 66; Kat. Ausst. Rennes 1990, S. 44; Saccomani 1991, S. 35, Anm. 18; Di Giampaolo 1994, S. 48, Abb.; Kat. Ausst. Pordenone 2000, S. 102.

Bereits 1933 schrieben Dirk Hannema (1895-1984) und Iohan Quirijn van Regteren Altena (1899-1980) die Zeichnung aus Uppsala Domenico Campagnola zu, die wenig später von Dodgson (1934) entsprechend publiziert wurde.<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat führten sie 1939 – zusammen mit drei der signierten Blätter – als frühes Werk Campagnolas an und betonten zunächst: *„In all these drawings there is no trace of Titian, whose influence on Campagnola can therefore not have started much before 1517“*. Wenige Jahre später jedoch bildeten sie das Blatt in ihrem Verzeichnis ab und vermerken plötzlich beim *„typical early work“*, dass es sich in bemerkenswerter Weise dem frühen Stil Tizians annäherte. Die mögliche Entstehungszeit wurde aber nicht präzisiert. Erst 1978 integrierte Saccomani das Werk in einen größeren Kontext der Campagnola-Zeichnungen und bezeichnete es – zusammen mit der „Kreuzabnahme“ (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 2001.89, Abb. 58)<sup>2</sup> – als eine der außergewöhnlichsten Leistungen des Künstlers in den frühen 1520er Jahren.<sup>3</sup> Saccomani bekräftigte diese Einschätzung nochmals in ihren jüngeren Studien (1990 und 1991). Bjurström (1979) datierte die Darstellung dagegen früher, um 1517/1518. Mittlerweile liegt die letzte Ausstellung der bemerkenswerten Zeichnung mehr als vierzig Jahren zurück und die Forschung berücksichtigte sie sonst kaum, was möglicherweise an der seltenen Ikonografie liegt.

Die christologische Darstellung lässt sich mit folgenden Worten aus dem Markus-Evangelium unterlegen: *„Plötzlich erhob sich ein heftiger Wirbelsturm, und die Wellen schlugen in das Boot, so dass es sich mit Wasser zu füllen begann. Er aber lag hinten im Boot auf einem Kissen und schlief. Sie weckten ihn und riefen: Meister, kümmert es dich nicht, dass wir zugrunde gehen?“* (Mk 4,35–

38); daraufhin erhob sich Jesus, drohte dem Wind und gebot dem See, sich zu beruhigen. Durch seine Worte legte sich der Sturm ganz plötzlich, völlige Stille trat ein und Jesus forderte von den Jüngern mehr Glaubensfestigkeit.

Diese Wundertat Jesu ist ein selten dargestelltes Thema in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts, eine italienische Darstellungstradition fehlt zur Gänze.<sup>4</sup> Möglicherweise ist die etwas phantastisch angelegte Hintergrundlandschaft ein Indiz für eine „nordische“ Anregung; ebenso könnte vielleicht das altertümlich wirkende Bootsmotiv auf ein älteres Vorbild hinweisen.<sup>5</sup>

Leichter fällt dagegen die Stilanalyse, um die Campagnola-Zuschreibung und die Entstehungszeit des Blattes zu überprüfen: Kompositorisch dominiert in dieser Darstellung die bewegte Apostelgruppe und das Boot, das auf dem wogenden See treibt; es wird diagonal ins Bild gesetzt, um Dynamik und Tiefenraum zu suggerieren. Dem dramatischen Thema entsprechend wird viel aufgewühltes Wasser gezeigt, dessen schwingende Parallelschraffuren mit dem bewegten Himmel korrespondieren, um den Sturm anzudeuten. Und selbst dem Ufergelände wird viel Platz eingeräumt. Es ist rechts in Verbindung mit dem Bootsbug etwas unklar angelegt und führt mit wenigen Hügeln nach links in den Bildraum, wo noch ein schmaler Ausblick in die Ferne entsteht. Dort und im Bereich der kleinen Stadt wirkt die Szenerie phantastisch aufgetürmt und die „venezianischen“ Architekturelemente sind nur mehr zu erahnen.

Der Betrachter wird deshalb von der Szene auf stürmischer See gefesselt, weil auch die Feder vom Zeichner mit einer besonderen Dynamik geführt wurde, was den dramatischen Ausdruck noch weiter steigert. Die Bewegungen der Apostel sind eng miteinander verschränkt und dafür mit skizzenhaften Konturen, wenigen Strichbündeln und einem dichten Gefüge aus geschwungenen Parallel- und Kreuzlagen modelliert. Ihre Differenzierungen suggerieren stärker das Gefühl von Gedrängtheit und Erregung auf dem Boot als von natürlicher Körperlichkeit. Mit der bewegten Figurengruppe kontrastiert der schlafende Christus, dessen Gestalt noch am sparsamsten ausgeführt wurde. Gekrümmte und wellige Schraffuren überziehen aber auch das landschaftliche Umfeld des Dorfes. Lichtgebung und Atmosphäre werden somit durch ein Strichbild erreicht, das großzügiger ist als sonst üblich und sich in manchen Partien mit malerischen Werten assoziieren lässt. Im Detail ist das Figurenideal des stehenden Steuermannes eng mit dem „Tempelgang Mariae“ (Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21471, Kat. Nr. 61a)<sup>6</sup> und der „Kreuzabnahme“ (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 2001.89, Abb. 58) verbunden. Auch insgesamt verhält sich die Linienführung bei diesem Trio nahezu analog, besonders auffällige Parallelen zeigen sich in den Kopfparten.

Es fällt somit nicht schwer, die Zeichnung aus Uppsala zu Campagnolas eigenhändigen Werken zu zählen. In einem erstaunlich flüssigen Duktus scheint sich hier Domenico „Notizen“ gemacht zu haben, die vielleicht für eine spätere bildhafte Ausführung oder eine Druckgraphik gedacht waren. In jedem Fall dürfte das Blatt zum persönlichen Entwurfsmaterial des Künstlers gehört haben, das nicht für den Verkauf bestimmt war.<sup>7</sup> Die vorbereitende Funktion der Zeichnung ist in den rein figürlichen Darstellungen dieser Zeit noch besser ersichtlich, auch, weil in diesen gänzlich auf die Landschaft verzichtet wurde. Aufgrund der offensichtlichen Nähe zu den Blättern aus New York (Kreuzabnahme) und Hamburg (Tempelgang Mariae) bietet sich eine Entstehungszeit um 1521/1523 an.<sup>8</sup>

Die Darstellung aus Uppsala liefert schließlich noch einen bedeutenden Anhaltspunkt für die Entwicklung von Campagnolas Landschaftsstil, der zwar mit den signierten Zeichnungen aus London, Washington und Weimar (Kat. Nr. 21, 22, 23) verwandt ist, aber in den Strukturen ungleich spontaner und aufgelöster wirkt. Zudem lässt sich die Differenzierung des vorliegenden Hintergrunds mit der „Taufe Christi“ aus der Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. I, 63, Kat. Nr. 62)<sup>9</sup> verbinden, die ebenfalls in die erste Hälfte der 1520er Jahre datiert werden sollte.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Gunilla Eklund (Bibliothekarin, Uppsala, Universitätsbibliothek) für die Informationen zum Werk sowie Magnus Hjalmarsson (Fotograf, Uppsala, Universitätsbibliothek) für das digitale Foto (Januar 2016). Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Uppsala Universitätsbibliothek zugänglich: <http://art.alvin-portal.org/alvin/view.jsf?file=9698>

<sup>2</sup> Tietze 1949, S. 182, Abb. 2. – Saccomani 1978, S. 109, Anm. 23. – Kat. Ausst. New York 1994 (2), s.p., Nr. 4, m. Farbabb. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/343313>

<sup>3</sup> Saccomani erinnerte das kräftige Strichbild an die Holzschnitte von Lucas Cranach, beispielsweise in den Illustrationen zum „Wittenberger Heiltumsbuch“. – Saccomani 1978, S. 106, Anm. 7.

<sup>4</sup> Lediglich das Seemotiv lässt sich in einer anderen Apostel-Szene in der italienischen Malerei finden. Beispielsweise in dem Gemälde „Berufung des hl. Petrus“ (Rom, Galleria Borghese, Öl/Lw., 75 x 94 cm, Inv. Nr. 236) von Garofalo, der für das Thema eine größere Landschaft darstellte. – Kat. Ausst. Ferrara 2008, S. 162, Nr. 32, m. Farbabb. (S. 89).

<sup>5</sup> In der deutschen Graphik fand sich ein kleiner runder Kupferstich (Dm. 34 mm) von Hans Brosamer nach dem Monogrammisten IB, der in der Online Datenbank des British Museums zugänglich ist und um 1520-1530 datiert wird:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1512351&partId=1&searchText=christ+asleep&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1512351&partId=1&searchText=christ+asleep&page=1)

Aus späterer Zeit gibt es noch eine etwas größere Druckgraphik von Georg Pencz, die ebenfalls das British Museum bewahrt und die um 1534/1535 eingeordnet wird:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1520194&partId=1&searchText=christ+asleep&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1520194&partId=1&searchText=christ+asleep&page=1) – In der italienischen Malerei ist meistens nur eine der anderen Szenen mit

Jesus auf dem See (Der wundersame Fischzug; Christus geht über das Wasser) zu finden. Beispielsweise bei Jacopo Bassano und seinem frühen monumentalen „Fischzug“ (Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1997.21.1) von 1545, dessen landschaftliche Konzeption die Kenntnis niederländischer Vorbilder verrät:

[http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.96688.html?category=The%20Collection&category=Exhibitions&category=Visit&category=Education&category=Conservation&category=Research&category=Calendar&category=Audio%2FVideo&category=About&category=Support%20Us&category=Opportunities&category=Press&category=Notices&category=Contact%20Us&category=Online%20Features&tags=ngaweb%3Aartobjects%2F9%2F6%2F6%2F8%2F8%2FArtObject\\_96688&pageNumber=1&lastFacet=category](http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.96688.html?category=The%20Collection&category=Exhibitions&category=Visit&category=Education&category=Conservation&category=Research&category=Calendar&category=Audio%2FVideo&category=About&category=Support%20Us&category=Opportunities&category=Press&category=Notices&category=Contact%20Us&category=Online%20Features&tags=ngaweb%3Aartobjects%2F9%2F6%2F6%2F8%2F8%2FArtObject_96688&pageNumber=1&lastFacet=category)

<sup>6</sup> Kat. Slg. Hamburg 2009, Bd. I (Katalog), S. 116, Nr. 97, Bd. II (Tafeln), S. 45, Abb. 97. – Kat. Ausst. Pordenone 2000, S. 102-103, Nr. 10, m. Abb. – Die Zeichnung befindet sich in der Online Datenbank des Museums:

[http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/domenico-campagnola/die-darstellung-mariens-im-tempel?search=Domenico%20Campagnola&get\\_filter=work\\_search&offset=5](http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/domenico-campagnola/die-darstellung-mariens-im-tempel?search=Domenico%20Campagnola&get_filter=work_search&offset=5)

<sup>7</sup> Saccomani sah in dem Werk ebenfalls keine autonome Zeichnung als Objekt für Sammler, sondern betonte vielmehr deren Entwurfscharakter (für einen Holzschnitt). – Saccomani 1978, S. 106. – Saccomani 1982, S. 91.

<sup>8</sup> Als zusätzliche stilistische Orientierungspunkte dienen die „Weibliche Allegorie“ aus dem Kunsthandel (New York-London, Colnaghi, 1991, Nr. 1; jetzt: New York, Privatsammlung, **Abb. 56**), die unter anderem mit „1521“ bezeichnet ist und zeichnerisch tatsächlich in diese Zeit passt, und der „Hl. Christophorus“ (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Inv. 86.GA.691, **Abb. 53**), der möglicherweise an Tizians Fresko (um 1523) mit dem Heiligen im Palazzo Ducale von Venedig inspiriert ist. – Zur weiblichen Allegorie: Saccomani 1991, S. 31-32, Abb. 1, Anm. 4, 7. – Ausstellungskatalog Colnaghi, *An exhibition of Master Drawings at the New York and London Galleries*, New York 08.05.-01.06.1991, London 26.06.-12.07.1991, s.p., Nr. 1, m. Farbabb. – Di Giampaolo 1994, Abb. S. 101. – Kat. Ausst. Pordenone 2000, S. 102.

Zur Darstellung des hl. Christophorus, die man teilweise noch unter Tizian publizierte: Tietze 1949, S. 178-182, Abb. 1. – Pallucchini 1969, Bd. I, S. 330, Bd. II, Abb. 555. – Saccomani 1978, S. 109, Anm. 24. – Saccomani 1982, S. 98, Anm. 64. – Auktionskatalog Christie's London, *Important Old Master Drawings*, 11.-13.12.1985, S. 166, Nr. 295, m. Abb. (The Stenman Collection, 12.12.1985). – Wethey 1987, S. 187-188, Nr. A-18, Abb. 183. – Chiari 1988 (1), S. 86, Nr. X-150. – Goldner und Hendrix 1992, S. 34-35, Nr. 8, m. Abb. – Kat. Ausst. Pordenone 2000, S. 102, 104-105, Nr. 11, m. Farbabb. Das Werk wird im J. Paul Getty Museums zwischen 1520 und 1525 datiert und ist in dessen Online Datenbank zugänglich:

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/192/domenico-campagnola-saint-christopher-italian-about-1520-1525/>

<sup>9</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank der Morgan Library zugänglich:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/141064>.

## 62

### Landschaft mit der Taufe Christi

New York, The Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 63.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, einige ergänzte Fehlstellen, vor allem in der mittleren linken Hälfte und am oberen linken Rand, aufgezo-gen.

**Maße:** 192 x 276 mm (vermutlich allseitig etwas beschnitten).

**Bezeichnung:** auf einem Papierstreifen (ehemals auf dem Verso der Zeichnung, nun auf der neuen Montierung angebracht) mit Feder in Braun von Fairfax Murray: „Do: Campagnola / part of the Landscape is / engraved in Gilberts - "Cadore"".

**Provenienz:** Reverend Dr. Henry Wellesley (1791-1866), Oxford; Sotheby's London 25.06.1866, Nr. 1610; Sir William Richard Drake (1817-1890); Charles Fairfax Murray (1849-1919); von diesem von J. Pierpont Morgan (1837-1913) in London 1910 erworben (kein Zeichen; siehe Lugt 1509).

**Literatur:** Gilbert 1869, S. 118, Tafel XIX, Fig. 18 (Hintergrunddetail); Kat. Ausst. London 1894-1895, S. 60, Nr. 340; Fairfax Murray 1905-1912, I, s.p., Nr. 63, m. Abb.; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 129, Nr. 508; Oberhuber 1976, S. 131, Nr. 76, m. Abb.; Saccomani 1982, S. 89-90, 91, Abb. 22, Anm. 69; Kat. Ausst. Rennes 1990, S. 44, Abb. 1; Eidelberg 1995, S. 128, Abb. 27; Tuyl van Serooskerken 2000, S. 408, unter Nr. 427.

Früher gab man das Werk Tizian, unter dessen Namen es 1866 versteigert wurde. Wenig später nützte man die Zeichnung sogar als Illustration in einem Buch über den großen Meister (Gilbert 1869). Doch bereits im späten 19. Jahrhundert wurde das Blatt als Leihgabe von Fairfax Murray unter Campagnola ausgestellt. Tietze und Tietze-Conrat (1944) ordneten es schließlich in Campagnolas „*middle period*“ ein. Ihrer Zuschreibung schlossen sich in jüngerer Zeit Oberhuber (1976) und Saccomani (1982; Kat. Ausst. Rennes 1990) an, allerdings mit unterschiedlichen Datierungsvorschlägen. Oberhuber sah darin überwiegend eine Abhängigkeit von Tizians Landschaftskonzeptionen des dritten Jahrzehnts und ordnete daher die „Taufe Christi“ zwischen 1525 und 1530 ein.<sup>1</sup> Saccomani (1982) sah die Darstellung in der Nachfolge einiger freierer Figurenblätter um 1525.<sup>2</sup>

Die Taufe Christi findet in einer weiträumigen hügeligen Landschaft statt, die von einem Bach idyllisch durchzogen und von Hirten und Wäscherinnen belebt wird.<sup>3</sup> In leichter Untersicht blickt man auf eine befestigte Stadt, die erhöht auf einem Hügel, im mittleren Hintergrund liegt. Die Hauptfiguren Johannes und Christus vollziehen die Taufe rechts im Vordergrund; die Szene ist etwas skizzenhaft aber prominent genug dargestellt, um sich gegenüber der breit angelegten Landschaft zu behaupten, die sich links bis zu einem bizarren Gebirgshorizont erstreckt. Ursprünglich war das betonte Querformat wohl um ein paar Zentimeter größer, was die beschnittenen Seitenränder beweisen. Besonders am rechten Rand war ursprünglich ein größeres rahmendes Baummotiv platziert, mit dem das Figurenpaar und die Höhe des Blatt gleichermaßen betont wurde.

Für die Überprüfung der Zuschreibung an Campagnola findet sich keine ähnliche Darstellung im Frühwerk, in dem ein bildmäßiges Gleichgewicht zwischen Figuren und Landschaft typisch ist. Dennoch lassen sich der Täufer und Christus sowie markante Landschaftselemente mit bestimmten Zeichnungen Campagnolas aus den Jahren 1520-1525 vergleichen:

Die Hauptfiguren werden durch ein auffällig flüchtiges Strichsystem gekennzeichnet, das mit der etwas sorgfältigeren Naturschilderung kontrastiert. Dabei lassen die szenische Komposition und die Gestaltung der Figuren vermuten, dass hier primär nur eine Skizze geplant war, die erst in einem zweiten Schritt mit der idyllischen Umgebung ergänzt wurde. Dass aber keine perfekte Einbindung der Figuren in die Landschaft zustande kam, liegt auch daran, dass nachträglich dichte Schraffuren um den Täufer verteilt wurden, um den Körper stärker plastisch hervortreten zu lassen. Christus fügt sich in seiner Erscheinung besser in den Bildraum ein. Die spontane und zügige Linienführung ist eng verwandt mit der bewegten Figurengruppe im „Bad der Bethesda“ (Rennes, Musée des Beaux-Arts des Rennes, Inv. Nr. 794.1.2513, Kat. Nr. 62a)<sup>4</sup>, das wohl spätestens in den mittleren 1520er Jahren entstand. Das Blatt aus Rennes vermittelt jedoch klar den Eindruck einer kompositorischen Notiz oder eines Entwurfs und steht damit im Gegensatz zur „Landschaft mit der Taufe Christi“, die als vollendetes autonomes Kunstwerk in Frage kommen könnte. Die Figur Christi ist zudem recht ähnlich aufgefasst wie in der zeitlich nahen „Auferstehung“ aus dem British Museum (Inv. Nr. 1895,0915.837, Abb. 59)<sup>5</sup>, mit der möglicherweise Tizians Auferstandener im „Averoldi Polyptychon“ (Brescia, Santi Nazaro e Celso) von 1520-1522 verarbeitet wurde.<sup>6</sup>

Für die Komposition der nahezu eigenständigen Landschaft, deren tiefenräumlicher Charakter noch in der giorgionesken Darstellungstradition steht, ließ sich keine konkrete Vorlage finden. Die reichlichen Landschaftsmotive liefern zumindest Gemeinsamkeiten mit anderen Zeichnungen Campagnolas: Da wäre zunächst die linke buschige Baumgruppe, vor der Wäscherinnen am Flussufer zu sehen sind. Sie ist motivisch und zeichnerisch von früheren Landschaftszeichnungen um 1518/1520 abzuleiten. Stilistisch noch näher sind jedoch die Bäume in den Blättern aus Uppsala (Kat. Nr. 61) und Hamburg („Zwei Heilige mit Löwe in einer

Landschaft“, fragmentiertes *Verso* vom „Urteil des Midas“, Inv. Nr. 21474, Kat. Nr. 62b).<sup>7</sup> In beiden Vergleichswerken zeigen die Details nahezu identische Schlaufen- und Schlingenstrukturen. Außerdem entsprechen die Geländeformen dem dynamischen und zuweilen tüpfelnden Strichbild der New Yorker Landschaft. Was den zeichnerischen Reiz des Flussspiegels betrifft, so erinnern diese atmosphärischen Partien noch an Campagnolas frühere Dorfdarstellungen an Gewässern, hier jedoch spontaner, schwungvoller gezeichnet, was – nicht zuletzt wegen der Figurengruppe – für eine Verwendung des Blattes als Entwurf spricht.<sup>8</sup> Aufgrund der stilistischen und kompositorischen Verbindungen darf die „Taufe Christi“ als eigenhändiges Werk gelten, das aufgrund der Analogien zum Figurenblatt aus Rennes (Musée des Beaux-Arts des Rennes) und zu den Landschaftsdetails der Darstellungen aus Uppsala und Hamburg in der Zeit um 1521/1525 entstanden sein dürfte. Die Komposition ist eine der wenigen, in denen Figuren und Naturkulisse gleichberechtigt erscheinen. Das Blatt steht damit noch immer in einer Entwicklungslinie mit den signierten Zeichnungen aus London, Weimar und Washington (Kat. Nr. 21, 22, 23). Gleichzeitig gehört es zu den wenigen Landschaftsblättern Campagnolas im dritten Jahrzehnt, in dem aus heutiger Sicht generell die Figurenblätter dominieren. Der Grund könnte in Domenicos Anfängen in Padua ab circa 1523 liegen, als er sich verstärkt figürlichen Darstellungen und ihrer malerischen Umsetzung widmete und – angeregt durch Tizians Holzschnitte oder dessen Malerei – erst wieder ab circa 1525 zur Landschaft als eigentlicher Spezialisierung zurückkehrte.

<sup>1</sup> Oberhuber bezeichnete das Blatt als „eher ungewöhnlich“ und sah eine Abhängigkeit von Tizians Landschaftstypen wie sie sich beispielsweise in der Darstellung mit dem Johannesknaben (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1405 E, **Kat. Nr. X-56**) als mögliche Kopie nach dem Meister erhalten haben. Auch die Idee für den stimmungsvollen Hintergrund ist seiner Ansicht nach durch Tizian und seinen Milchmädchen-Holzschnitt beeinflusst, während Motive wie die Sträucher noch einer giorgionesken Auffassung Campagnolas entsprechen. Als spätesten Bezugspunkt innerhalb von Campagnolas Entwicklung bestimmte Oberhuber den Holzschnitt mit Johannes dem Täufer (**Abb. 166**), der aufgrund seiner größeren tizianesken Baumotive bereits in das vierte Jahrzehnt fällt. – Oberhuber 1976, S. 131, Nr. 76.

<sup>2</sup> Saccomani folgte 1982 einer überwiegend überzeugenden Argumentation mit den Figurenblättern Campagnolas aus den 1520er Jahren und verband die „Taufe Christi“ zeichnerisch eng mit der außergewöhnlichen Darstellung aus Uppsala (**Kat. Nr. 61**). Aufgrund der weiteren Entwicklung um 1530 schlussfolgerte sie eine Entstehung um 1525. Im späteren Beitrag (1990) blieb Saccomani jedoch widersprüchlich, als sie das „Bad der Bethesda“ aus Rennes (Musée des Beaux-Arts des Rennes, Inv. Nr. 794.1.2513, **Kat. Nr. 62a**) berechtigterweise eng mit der Figurenbildung im New Yorker Blatt verband und abschließend zu einer Datierung in die mittleren 1530er Jahre kam. Wörtlich heißt es bei Saccomani: „*La datation de ce dessin, vers la moitié des années 1530, semble acceptable en comparaison avec le beau „Paysage avec la Baptême du Christ“ (fig. 1) de la Pierpont Morgan Library de New York (n° I. 63) où les deux figures du Christ et de Jean-Baptiste présentent des affinités formelles et graphiques très étroites avec celles des paralytiques autour de la piscine.*“ – Kat. Ausst. Rennes 1990, S. 44.

<sup>3</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library zugänglich: <http://www.themorgan.org/drawings/item/141064>

<sup>4</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 459, m. Abb. (S. 461). – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 131, Nr. 553. – Saccomani 1982, S. 98, Anm. 70. – Kat. Ausst. Rennes 1990, S. 44, Nr. 16, m. Abb. – Kat. Ausst. Pordenone 2000, S. 102.

<sup>5</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 128, Nr. 488. – Saccomani 1982, S. 91, Anm. 80. – Saccomani 1991, S. 35, Abb. 10, Anm. 19. – Kat. Ausst. Pordenone 2000, S. 102. – Kat. Ausst. New York 2010, S. 36, unter Nr. 9, Abb. 9.4., Anm. 7.

<sup>6</sup> Vgl. auch: Saccomani 1978, S. 109, 111, Anm. 28. – Saccomani 1979, S. 44, Anm. 17.

<sup>7</sup> Saccomani 1978, S. 109, Abb. 5, Anm. 26, 27. – Wethey 1987, S. 181, 184, 210, Nr. A-6, Abb. 185. – Saccomani 1991, S. 32, 35, Abb. 2 (recto) und 9 (verso). – Kat. Ausst. Hamburg 1997, S. 86, Nr. 13, Farbabb. S. 52. – Kat. Slg. Hamburg 2009, Bd. I (Katalog), S. 114-115, Nr. 95, Bd. II (Tafeln), S. 44, Abb. 95 verso. – Im letztgenannten Sammlungskatalog wurde das Blatt um 1520 datiert. Gleichzeitig verwies man darauf, dass Saccomanis Abfolge der Entstehung von Recto und Verso mit dem Befund des beschnittenen Papiers nicht in Einklang zu bringen ist. Demnach muss die Darstellung auf dem Verso (Heilige in einer Landschaft, **Kat. Nr. 62b**) zeitlich früher entstanden sein als das Recto mit dem „Urteil des Midas“. Saccomani datierte jedoch die mythologische Szene vor dem rückseitigen Fragment, das offensichtlich vom Zeichner verworfen und beschnitten wurde. – Kat. Slg. Hamburg 2009, Bd. I (Katalog), S. 115, Nr. 95.

<sup>8</sup> Siehe zur möglichen Funktion der Zeichnung und den verwandten Werken: Saccomani 1982, S. 91.

## 63

### Das Urteil des Paris

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5519.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier; stockfleckig, alle vier Ecken leicht durchlöchert, montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 248 x 200 mm (allseitig beschnitten).

**Provenienz:** Everhard Jabach (1610-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean-Charles Garnier d'Isle (1697-1752), Paris (Lugt 2961); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

**Weitere Fassung:**

Italienischer Künstler (16. Jh.), Feder in Braun auf grauem Papier, 306 x 220 mm, ehemals New York, William H. Schab Gallery, 1970? (Kat. Nr. 63a u. Kat. Nr. X-118).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 98; Morel d'Arleux, Bd. III, Nr. 3233; Inventaire DAG 1852, S. 143; Reiset 1866, S. 123, Nr. 375; Morelli 1880, S. 226-227, Anm. 2, S. 262, Anm. 1; Morelli 1886, S. 198; Morelli 1891, S. 377; Morelli 1891-1893, III, Heft 22, Sp. 375, Nr. 432; Morelli 1893, S. 292; Lafenestre 1886, S. 21; Gronau 1894, S. 330; Braun 1896, S. 669, Nr. 432; Hadeln 1911, S. 451; Hadeln 1927, S. 18; Kat. Ausst. Paris 1931, S. ?, Nr. 129; Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 451, 453, m. Abb. (S. 452); Walker 1941, S. 196-197, Abb. 35 u. Anhang S. 10, Nr. 66; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 123, 127, unter Nr. 467 u. S. 128, unter Nr. 478, S. 130, Nr. 537, Tafel LXXX,2; Kat. Ausst. Paris 1965, S. 49, Nr. 105, m. Abb.; Bacou und Viatte 1968, Nr. 47; Kat. Ausst. Wien 1975, S. 98, unter Nr. 53; Rearick 1976, S. 94, unter Nr. 55; Oberhuber 1976, S. 128, unter Nr. 72; Gibbons 1977, Bd. I, S. 49; Kat. Ausst. Paris 1977-1978, S. 85, Nr. 47, m. Abb.; Saccomani 1982, S. 91, 92, Abb. 23, Anm. 79; Kat. Ausst. Paris 1988, S. 33, Nr. 3, m. Abb.; Rearick 1992, S. 144, Abb. 9, Anm. 20; Kat. Ausst. Paris 1993, S. 501, 517-518, Nr. 114, m. Farbabb. (S. 119); Mancini 1995, S. 132, Anm. 64; Dal Pozzolo 1996, S. 206; Rearick 2001, S. 55, 213, Anm. 72; Pignatti 2005, S. 106-107, m. Farbabb.; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 176, unter Nr. 56; Giles 2014, S. 20, unter Nr. 7, Abb. 7.1.

Everhard Jabach inventarisierte das „Urteil des Paris“ bereits im 17. Jahrhundert als Werk Campagnolas. Das Blatt gehörte zur ersten Kategorie der Zeichnungen („*dessins d'ordonnance*“), die 1671 für die königliche Sammlung angekauft wurden.<sup>1</sup> Im „Recueil Jabach“ oder bei Caylus fand dieses Werk mit geringem Landschaftsanteil jedoch keine Berücksichtigung. Dafür war es Teil der ersten dokumentierten Ausstellungen des Louvre Ende des 18. Jahrhunderts.<sup>2</sup> Spätestens ab diesem Zeitpunkt galt für das Blatt die traditionelle Zuschreibung an Tizian (Morel d'Arleux, Reiset).

Mit Morelli (1880) und der sich entwickelnden Stilkritik kehrte man wieder zur ursprünglichen Campagnola-Zuordnung (Gronau, Hadeln, Walker) zurück – wenngleich das Werk auch weiterhin vereinzelt Tizian (Lafenestre) oder sogar Giorgione (Kat. Ausst. Paris 1931) gegeben wurde. Mit Tietze und Tietze-Conrat (1939, 1944)<sup>3</sup>, die das Blatt mit Campagnolas frühen Holzschnitten in Verbindung brachten und es um 1517 datierten, erkannte die Forschung das Werk zwar als wichtigen Anhaltspunkt für seinen Personalstil im dritten Jahrzehnt; die Datierungsvorschläge hatten jedoch eine gewisse Streuung: Zu einer Frühdatierung um 1520/frühe 1520er Jahre tendierten Rearick (1976 und 2001) und Oberhuber (Kat. Ausst. Wien 1975, 1976; Kat. Ausst. Paris 1993); Saccomani (1982) hingegen ordnete diese Zeichnung im stilistischen Vergleich mit anderen Werken den mittleren 1520er Jahren zu. Darüber hinaus vermutete man auch, dass dem Pariser Blatt eine Bilderfindung Tizians zugrunde liege und Campagnola Zugang zu den Kompositionen des Meisters gehabt hätte (Rearick 1992, 2001).

Die mythologische Episode zeigt den sitzenden Paris mit einem Hirtenstab und dem goldenen Apfel der Hesperiden, der sich im Gespräch mit den Göttinnen an einen Sattel lehnt. Er hat nun zu urteilen, welcher der drei als Schönste der Apfel gebührt. Währenddessen hält sich der geflügelte Amor nur mit Mühe über ihnen im Baum und deutet mit einem Lorbeerkranz über dem Haupt der Venus an, wer den Sieg davontragen wird. Die Figuren befinden sich im Vordergrund einer lockeren Waldkulisse, durch die man auf eine entfernte Berglandschaft blickt. Die Bildbühne ist recht nahsichtig angelegt und durch zwei große Bäume abgeschlossen. Ihre natürlichen vertikalen Strukturen betonen zudem das Hochformat und korrespondieren mit dem stehenden Figurentrio.

Für die kritische Hinterfragung der Zuschreibung bieten die drei Grazien und Amor die griffigsten Anhaltspunkte: Das Figurenideal der weiblichen Schönheiten kommt sehr ähnlich in der „Allegorie“ aus Princeton (University Art Museum, Inv. Nr. x1946-81, Kat. Nr. 63b)<sup>4</sup> und bei der „Liegenden Venus“ aus Windsor Castle (Royal Library, Inv. Nr. RL 6657, Kat. Nr. 64) zur Geltung, wobei im Detail die Köpfe motivisch und zeichnerisch unmittelbar miteinander verwandt sind. Besonders das Haupt der linken Göttin mit dem leicht gewellten und teilweise gebundenen Haar verweist eindeutig auf die „Junge Frau mit Balzo“ aus Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. A 046, Abb. 57)<sup>5</sup> und die „Madonna mit Kind“ aus dem Louvre (Inv. Nr. 5515).<sup>6</sup> Die Göttinnen sind als Figurentrio gedrängt und in ihrer Körperlichkeit unklar dargestellt, wodurch ihre bildräumliche Position nicht vollständig nachvollziehbar ist. Nur Venus auf der rechten Seite ist an klassischen Vorbildern orientiert und als nackte verführerische Schönheit gezeigt. Die Ausführung der weiblichen Körper suggeriert insgesamt weniger Dynamik als in der „Weiblichen Allegorie“ von circa 1521 (London, Colnaghi, 1991, Nr. 1, Abb. 56).<sup>7</sup> Das Blatt ist daher mit einiger Gewissheit in Campagnolas Werkphase um 1523/1525 anzusiedeln.

Für den geflügelten Amor im Baum lässt sich die engste Parallele zur kaum bekannten „Engelspietà“ aus der Hamburger Kunsthalle (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21531, Abb. 48)<sup>8</sup> ziehen, die wahrscheinlich in den frühen oder mittleren 1520er Jahren entstand. Seine Körpermodellierung steht den Putti der „Liegenden Venus“ aus Windsor Castle (Inv. Nr. RL 6657) und dem Kind der „Madonna“ aus dem Louvre (Inv. Nr. 5515) stilistisch recht nahe. Im Detail vermittelt die Strichführung jenen routinierten und ornamentalen Duktus, der sich bei Campagnola im dritten Jahrzehnt zunehmend ausprägt und zu einem seiner Markenzeichen wird. Diese zeichnerische Gleichförmigkeit spiegelt sich ebenso in den beiden Bäumen wieder: Campagnola verwendete die Motive – anstelle einer querformatigen Landschaftskomposition – als natürliches aber ungewöhnlich mächtiges und vertikalisiertes Bildelement für die Urteilsszene. Das Helldunkel in den Laubflächen erinnert zwar noch an seine eigenständigen Landschaften vor 1520 oder an das Baumdetail in der „Mordszene“ (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. E.B.A. 401, Abb. 45)<sup>9</sup>, doch die Strukturen der Stämme und Blätter sind nun offener und regelmäßiger. Ein ähnlich routinierter Duktus kennzeichnet auch die meisten Figurendarstellungen mit Landschaftselementen, die im dritten Jahrzehnt entstanden und heute erhalten sind.<sup>10</sup> Insgesamt sprechen diese Stilaspekte für Campagnolas Eigenhändigkeit und legen eine Datierung um 1525 nahe. Aufgrund der sehr kompletten Durchgestaltung könnte es sich bei der Zeichnung um ein Sammlerstück handeln, das in dieser Zeit selten ist.

In dieser mythologischen Szene betonte Campagnola weniger die anmutige Schönheit der drei Grazien, sondern verlieh der Szene eher einen pastoralen Charakter, der noch an giorgioneske Werke des zweiten Jahrzehnts erinnert. Ob er die Bildlösung für dieses Figurentheme eigenständig entwickelte oder ob er sich an einem Vorbild Tizians oder Giorgiones orientierte, muss als Frage offen bleiben. Tatsache ist jedoch, dass von Tizian kein „Paris-Urteil“ überliefert ist. Stattdessen wären Tizians drei Mythologien für den Hof von Ferrara<sup>11</sup> als grundsätzliche Inspiration vorstellbar. Im Einzelnen erinnert Campagnolas Venus noch ein wenig an die weibliche Gestalt (Nymphe) im „Ländlichen Konzert“ (Paris, Louvre, Abb. 5) Tizians, die ebenfalls antiken Vorbildern folgt.

Giorgione hat sich mehrmals mit der Paris-Thematik beschäftigt; allerdings sind seine Darstellungen nur durch spätere Kopien und Nachahmungen bekannt.<sup>12</sup> Darunter findet sich auch eine „Urteilsszene“ (Kat. Nr. 63c) im bebilderten Inventar von 1627 von Andrea Vendramin, nach verlorenen Originalen von Giorgione.<sup>13</sup> Dieses Werk hat eine gewisse Ähnlichkeit mit Campagnolas Komposition. Giorgione arbeitete aber stärker die Landschaft heraus und verwendete keine markanten Baumotive, die eher für Tizians Landschaftsschilderung des dritten Jahrzehnts sprechen. Überhaupt ist Campagnolas Bildaufbau Tizian als Vorbild näher, weil Figuren und Landschaftselemente stärker vereinheitlicht wirken als man das von Giorgiones Darstellungen kennt. Andere wichtige Vorläufer finden sich bei den Stichen Marcantonio Raimondis, unter denen es bereits eine frühe Fassung des Themas vor 1506 gibt (Kat. Nr. 63d)<sup>14</sup>. Zwischen 1510 und 1520 stach Raimondi die Urteilsszene noch in einem Querformat mit anderen mythologischen Figuren, deren verlorene Vorlage von Raffael stammt (Grisaille-Fresko in der Stanza della Segnatura, Vatikan).<sup>15</sup>

Von der hochformatigen Komposition tauchte noch eine zweite Fassung (306 x 220 mm) (Kat. Nr. 63a u. Kat. Nr. X-118) in der William H. Schab Gallery (New York) auf, die man – in Kenntnis des Louvre-Blattes Inv. Nr. 5519 (248 x 200 mm) – für eine frühere Darstellung des Themas hielt, um die motivischen und zeichnerischen Unterschiede halbwegs erklären zu können.<sup>16</sup> Trotz der berühmten Provenienz des Werks (J. Richardson Sr. (1665-1745), London (Lugt 2183)) wird anhand der Strichführung und der Figurenauffassung deutlich, dass es sich um keine eigenhändige Arbeit Campagnolas handeln kann. Während die grundsätzliche Komposition und die Figur des Paris in die zweite Fassung übernommen wurden, unterscheiden sich vor allem die drei Grazien, Amor und der rechts angedeutete Sarkophag vom Original. Bei den Göttinnen folgen die beiden im Profil Dargestellten der Version aus Paris, die Venus ist hier allerdings zum Betrachter gedreht und verdeckt nahezu gänzlich die Standmotive der beiden anderen. Auch der Amor mit dem Lorbeerkranz folgt nicht der Vorlage. Hinsichtlich der Qualität und der motivischen Änderung ist von einer Kopie auszugehen, für die der unbekannte Zeichner die Vorlage selbstständig abgeändert hatte – allerdings nicht zum Vorteil der mythologischen Szene.

<sup>1</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7881-Jugement-de-Paris>

<sup>2</sup> Die Zeichnung stellte man zwischen August 1797 und Juli 1802 längere Zeit im Louvre als Werk Tizians aus: „*Les trois déesses se présentent devant Pâris pour obtenir la pomme, l'Amour couronne Vénus*“ – Siehe Ausstellung (dort Nr. 176): *Notices des dessins originaux, cartons, gouaches, pastels, émaux et miniatures du Musée Central des Arts. Exposés pour la première fois dans la Galerie d'Apollon. Le 28 Thermidor de l'an V [1797] de la République Française. Première Partie* – siehe dazu die Angaben in der Online Datenbank:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/expositions/8/2666-Notices-des-dessins-originaux-cartons-gouaches-pastels-émaux-et-miniatures-du-Musee-Central-des-Arts-Exposes-pour-la-premiere-fois-dans-la-Galerie-dApollon-Le-28-Thermidor-de-lan-V-1797-de-la-Republique-Francaise-Premiere-Partie>

<sup>3</sup> Wegweisend waren ihre Beobachtungen 1939 als die beiden versuchten, zweifelhafte Tizian-Zuschreibungen bei einigen Zeichnungen zu lösen und damit Hadeln folgten. Ihr Kommentar zum vorliegenden Blatt aus dem Louvre fiel umfassend aus und glich einem Verriss. Die wichtigsten Aussagen seien an dieser Stelle zitiert: „*The chief of these doubtful cases is the „Judgment of Paris“ in the Louvre. The best connoisseur of Venetian drawings, late von Hadeln, hesitated a good deal before deciding in favor of Campagnola; and really the drawing not only possesses the swing and flow of a composition of Titian, but is also by its technique closely related to drawings in which Titian's authorship never was doubted. This technique, however, is not Titian's monopoly but proves merely his study of Dürer's woodcut in which other members of his studio, most of all the graphic artist Campagnola, may have shared. (...) After discounting such common qualities Campagnola's weakness are unmistakable in the Louvre drawing. The three female bodies stick to one another in a confused manner; in spite of their movements they have no plasticity, the hair resembles wigs without a skull beneath them, the foliage is schematic. In the putto climbing the tree the weaknesses are most striking. The trunk between his legs is unsubstantial. If the composition which shows Titian's noble style is really by him, it was transposed in a most unfortunate way by Campagnola.*“ – Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 451, 453.

<sup>4</sup> Oberhuber 1976, S. 123, 124-125, 127, Nr. 69, m. Abb. – Gibbons 1977, Bd. I, S. 48-49, Nr. 135, Bd. II, Tafel/Nr. 135. – Saccomani 1982, S. 91, Anm. 64, 81. – Kat. Ausst. Pordenone 2000, S. 102. – Giles 2014, S. 18-20, Nr. 7, m. Farbbabb. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/5893>

<sup>5</sup> Hadeln 1913, S. 244, Abb. II. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127-128, Nr. 478, Tafel LXXVII,3. – Oberhuber 1976, S. 128-129, Nr. 73, m. Abb. – Wethey 1987, S. 190, Nr. A-24, Abb. 169. – Saccomani 1991, S. 32, Abb. 3. – Tuyl van Serooskerken 2000, S. 407, Nr. 425 (m. Abb.). – Kat. Ausst. New York 2010, S. 36, unter Nr. 9, Abb. 9.3, Anm. 7.

<sup>6</sup> Hadeln 1913, S. 240, Abb. 10. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 307, 323, Nr. A 1951, Tafel CXCIV,2. – Oberhuber 1976, S. 127-128, 129, Nr. 72, m. Abb. – Wethey 1987, S. 230, Nr. X-21, Abb. 170. – Chiari 1988 (1), S. 84, Nr. X-123. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7876-Vierge-a-lEnfant-derriere-une-balustrade>

<sup>7</sup> Auktionskatalog Christie's London, *Important Old Master Drawings*, 03.07.1990, Nr. 18, m. Abb. – Saccomani 1991, S. 31-32, Abb. 1, Anm. 4, 7. – Ausstellungskatalog Colnaghi, *An exhibition of Master Drawings at the New York and London Galleries*, New York 08.05.-01.06.1991, London 26.06.-12.07.1991, s.p., Nr. 1, m. Farbbabb. – Di Giampaolo 1994, Abb. Auf S. 101. – Kat. Ausst. Pordenone 2000, S. 102.

<sup>8</sup> Kat. Slg. Hamburg 2009, Bd. I (Katalog), S. 115-116, Nr. 96, Bd. II (Tafeln), S. 45, Abb. 96. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

[http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/domenico-campagnola/schmerzemann?search=Domenico%20Campagnola&get\\_filter=work\\_search&offset=3](http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/domenico-campagnola/schmerzemann?search=Domenico%20Campagnola&get_filter=work_search&offset=3)

<sup>9</sup> Bereits Tietze und Tietze-Conrat (1939) wiesen – unmittelbar im Anschluss an den oben angeführten Kommentar – bereits darauf hin: „*We must admit that very similar weaknesses also occur in that drawing which Morelli has made the*

cornerstone of our knowledge of Titian's early style in the drawing, the design for the „Jealous Husband“ in the *École des Beaux-Arts*. The close affinity of the trees in the both drawings is disconcerting. Also in the drawing of the *École des Beaux-Arts* the foliage is drawn with the same routine, the trunks have no volume, and especially the part between the man's and woman's bodies remains completely flat. Beneath the man's locks the skull is missing and the leggings cover no thighs. Nevertheless the connection with the fresco in the *Santo* subsists as a striking argument. (...) But could the drawing not have been executed after the fresco by one of Titian's followers? (...) but if it derives from the painting, Campagnola's approach to Titian's monumental style is closer than we supposed and, indeed, confusing.“ – Tietze und Tietze-Conrat 1939, S. 455, 457. – Zum oft besprochenen und ausgestellten Werk (mit weiterer Literatur) siehe: Oberhuber 1976, S. 26, 121, 122, 123-124, 125, Nr. 68, m. Abb. – Wethey 1987, S. 187, 209, Nr. A-17, Abb. 181. – Kat. Ausst. Paris 1990, S. XIX, XXIV, 16-17, Nr. 7, m. Abb. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 501, 515, 516-517, 528, 530, Nr. 112, m. Farbbabb. (S. 116).

<sup>10</sup> Vgl. beispielsweise die Zeichnungen in: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5515; Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 6657 (**Kat. Nr. 64**); Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1973.52.1. – Diesen Werken dürften die beiden Darstellungen aus New York (Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 63, **Kat. Nr. 62**) und Uppsala (Universitätsbibliothek, Inv. Nr. 9698, **Kat. Nr. 62**) vorausgehen. Zumindest haben sie als mögliche Entwürfe einen anderen zeichnerischen Charakter, der nicht zwangsläufig für das Sammlerpublikum bestimmt war.

<sup>11</sup> Gemeint sind: „Das Venusfest“, 1518-1519, Madrid, Museo del Prado; „Bacchus und Ariadne“, 1520-1523, London, National Gallery; „Die Andrier/Das Bacchanal“, 1523-1526, Madrid, Museo del Prado.

<sup>12</sup> Anderson 1996, S. 317, 319. – Eller 2007, S. 171, 184, 187.

<sup>13</sup> Anderson 1996, S. 320, m. Abb. – Eller 2007, S. 187, Nr. 82. m. Abb.

<sup>14</sup> Der Stich ist in der Datenbank des British Museums (dort: Inv. Nr. H,2.89) zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1435935&partId=1&searchText=Judgement+Paris&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1435935&partId=1&searchText=Judgement+Paris&page=2)

<sup>15</sup> Ein dritter Stich steht damit in enger Verbindung. Er zeigt nur Venus, Amor und Pallas Athene als Figurengruppe, die ebenfalls auf Raffaels Komposition für den Vatikan zurückgeht. Zu den beiden Stichen (Inv. Nr. H,2.24 und 1841,0809.90) nach Raffael:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1435334&partId=1&searchText=Judgement+Paris&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1435334&partId=1&searchText=Judgement+Paris&page=2) ;

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1435574&partId=1&searchText=Judgement+Paris&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1435574&partId=1&searchText=Judgement+Paris&page=1)

Das Urteil des Paris findet sich auch in der Kunst nördlich der Alpen (Druckgraphik, Malerei), wo man allerdings gerne Paris als Schlafenden darstellte; so bei Albrecht Altdorfer, Wolfgang Huber oder Lucas Cranach. Diese Bildtypen weichen zwar motivisch von der vorliegenden Zeichnung aus Paris ab, integrieren aber ebenso größere Baumotive in die Komposition.

<sup>16</sup> Ausstellungs- und Verkaufskatalog, *Master Drawings & Prints. 1500-1960*, William H. Schab Gallery, New York, 1970, Katalog Nr. 48, S. 120-121, Nr. 123, m. Abb.

## 64

### Liegende Venus mit vier spielenden Putti in einer Landschaft

Windsor Castle, The Royal Library, Print Room, Inv. Nr. RL 6657.

**Technik:** Feder in Braun auf leicht gebräuntem Pergament; etwas fleckig, wenige Wurmfraßlöcher, leichter Riss in der unteren rechten Ecke.

**Maße:** 167 x 389 mm.

**Provenienz:** Marco Mantova Benavides? (1489-1582), Padua; Andrea Mantova Benavides (ca. 1632-1711), Padua; wahrscheinlich erworben um 1760 von King George III. (1760-1820); Windsor Castle, The Royal Library.

**Literatur:** Walker 1941, Anhang S. 19, unter Nr. 119; Popham und Wilde 1949, S. 201, Nr. 151; Santagiustina Poniz 1980, S. 148, Abb. 1, Anm. 6, 9, 10; Saccomani 1982, S. 91, 92, Anm. 78; Dal Pozzolo 1996, S. 205, 206, Abb. 248 (S. 199); Kat. Ausst. Florenz 2001, S. 425; Brouard 2010, S. 403; Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. 256, Anm. 6.

Die Zeichnung wird im Bestandskatalog der Royal Library von Windsor Castle als Werk Domenico Campagnolas um 1520 geführt. Popham und Wilde (1949) erwähnen darin, dass die Autorschaft bereits von Sir John Charles Robinson (1824-1913) vorgeschlagen worden war.<sup>1</sup> In der neueren Forschung schloss sich Santagiustina Poniz (1980) dieser Zuschreibung an und datierte das Blatt mittels Stilvergleich um 1525, was seitdem allgemeinen Konsens fand. Jüngst wurde das Pergament-Blatt von Jacoby wieder in Erinnerung gerufen, der es mit den beiden früheren Werken, die ebenfalls auf dem selten verwendeten Material ausgeführt wurden

(Florenz, Frankfurt, Kat. Nr. 1, 3) verband und als „Produkt der Werkstatt“ bezeichnete – allerdings ohne weitere Begründung (Kat. Ausst. Frankfurt 2014).<sup>2</sup>

Die extrem querformatige Komposition (167 x 389 mm) zeigt eine nackte Frau, die im Vordergrund einer Landschaft auf einem Tuch liegt.<sup>3</sup> Ihren Kopf in die rechte Hand gestützt, blickt sie zu Boden und verschränkt – etwas un gelenk dargestellt – die Beine. Hinter ihr spielen bei einer Baumgruppe vier Putti vergnügt mit einem Kranz im hohen Gras. Den idyllischen Charakter der Szene unterstützen zudem das sanft gewellte Gelände, der angedeutete Bach links, der aus einer kleinen Öffnung herausströmt und auf der rechten Seite der Ausblick auf ein Dorf in der Ferne. Aufgrund der motivischen Verknüpfung einer liegenden Nackten mit einem oder mehreren Putti liegt es nahe, die Hauptfigur mit Venus zu identifizieren. Es bleibt jedoch unklar, ob sich Amor (möglicherweise mit Lorbeerkranz?) unten den vier Kleinen befindet.

Die nackte Liegefigur im Landschaftsidyll ist eines der Leitmotive der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts, das aus heutiger Sicht auf Giorgiones (und Tizians) „Schlummernde Venus“ (um 1508-1510, Dresden, Gemäldegalerie, Abb. 157)<sup>4</sup> zurückgeht. Giorgiones Bildtypus fand in der Folgezeit zahlreiche Nachahmer, darunter besonders Palma Vecchio, der bereits vor 1520 sowohl eine Venus mit Amor als auch Nymphen in der Landschaft malte. Campagnola gehört mit der in Kupfer gestochenen „Nymphe“ von 1517 (Abb. 22)<sup>5</sup> zu dieser frühen venezianischen Darstellungstradition und zeigt im vorliegenden Blatt eine weitere Facette, für die sich keine Komposition als direktes Vorbild finden lässt. Dies könnte darauf hindeuten, dass hier Campagnola seine eigene Bildlösung auf dem langlebigen Pergament verewigte.

Zeichnerisch betrachtet fällt es relativ leicht, sich der Autorschaft Campagnolas zu vergewissern: Die Figurenbildung der Liegenden und der vier Putti verweist auf seine Blätter der frühen und mittleren 1520er Jahre. Besonders die Differenzierung der Köpfe ist eng mit der „Allegorie“ (Princeton, University Art Museum, Inv. Nr. x1946-81)<sup>6</sup>, der „Jungen Frau mit Balzo“ (Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. A 46, Abb. 57)<sup>7</sup>, dem „Urteil des Paris“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5519, Kat. Nr. 63) und der „Engelspietà“ (Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21531, Abb. 48)<sup>8</sup> verwandt. Außergewöhnlich sind an der nackten Schönheit hingegen die punktierten Modellierungen als zeichnerische Verfeinerung, die noch an Domenicos Vorzeichnung für den thematisch ähnlichen Kupferstich von 1517 erinnern und wohl von Giulio Campagnolas Stecherkunst übernommen wurden. Wie die Figurenmodellierung, so verrät auch die Landschaftsgestaltung einen kontrollierten und gleichförmigen Federduktus. Dabei wirken die Strichlagen in den Partien des Geländes und der Vegetation eher durchlässig und dekorativ, wohingegen die hellen Gliedmaßen der Nackten mit etwas stereotypen Kreuzschraffuren dunkel hinterlegt wurden. Die Linienführung und das Helldunkel der Draperie setzen die teilweise skizzenhafte „Auferstehung Christi“ aus dem British Museum (Inv. Nr. 1895,0915.837, Abb. 59)<sup>9</sup> voraus und verhalten sich nahezu analog zum „Parisurteil“ aus dem Louvre.

Insgesamt ist die Ausführung gut mit Domenicos „Paris-Urteil“ und bestimmten Naturdetails in den Blättern der „Madonna mit Kind“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5515)<sup>10</sup> und des „Lesenden hl. Hieronymus“ (Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1973.52.1) vergleichbar<sup>11</sup>. Die Darstellung lässt jedoch kaum spontane Facetten im Einsatz der Feder erkennen wie es beispielsweise für die bewegte „Kreuzabnahme“ (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 2001.89, Abb. 58)<sup>12</sup> oder die üppige „Weibliche Allegorie“ (London, Colnaghi, 1991, Nr. 1, Abb. 56)<sup>13</sup> um 1521 auffällig ist. Vielmehr besitzt das Windsor-Blatt den Charakter eines fertigen Kunstwerks, der auch für das „Paris-Urteil“ typisch, aber bei Domenicos Zeichnungen im dritten Jahrzehnt nur selten anzutreffen ist.

Die Liegende aus Windsor ist aber vor allem aus zwei Gründen eine Ausnahmeerscheinung im Œuvre des Künstlers: Die Zeichnung entstand auf Pergament, das eine längere Lebensdauer als Papier besitzt. Dieses Material verwendete Campagnola äußerst selten, denn aus heutiger Sicht existieren – wie bereits oben kurz angemerkt – nur noch zwei weitere Arbeiten auf diesem Material: das monumentale „Bacchanal“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 15101 F, Kat. Nr. 1) und der bis in jüngste Zeit nahezu unbekanntes „Hl. Hieronymus in einer Landschaft“ (Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 13567, Kat. Nr. 3), die beide sehr wahrscheinlich vor 1517 entstanden. Für alle drei Exemplare ist der hohe Grad der Ausführung bezeichnend, die eher an exklusive Sammlerstücke – sei es als Auftragswerke oder Geschenke – als an fertige Stichvorlagen denken lässt. Diese Annahme wird teilweise durch die außergewöhnliche Provenienz der Windsor-

Zeichnung bestätigt, die Santiagiustina Poniz (1980) entdeckte: Nach ihrer überzeugenden Rekonstruktion gehörte das Werk einst zur Sammlung des paduanischen Juristen und Mäzens Marco Mantova Benavides (1489?-1582), die dieser im 16. Jahrhundert aufgebaut hatte.<sup>14</sup> Michiel beschrieb bereits 1537 die reichen Kunstschatze im Hause Benavides, darunter auch Zeichnungen (und Malereien) Domenico Campagnolas. Im Jahre 1695 wurden die bereits veränderten Sammlungsbestände von Marcos Großneffen, Andrea Mantova Benavides, inventarisiert.<sup>15</sup> Etliche Werke „(...) *della felice mano di Domenego Campagnola (...)*“<sup>16</sup> wurden leider nur summarisch aufgezählt. Genauer wird jedoch – mit großer Wahrscheinlichkeit – die vorliegende Zeichnung wie folgt beschrieben:

*„(...) Dissegno d'una Venere coricata sopra un pano con Quattro Amorini et un Paese scherzando con Ghirlande; fatto a penna dall'Egregg:o Pittor ante d:to Domeni:o Campagnola, Emulo di Titiano sopra carta peccora tratteggiato con penna con Soazetta d'orata n:o 172. (...)“<sup>17</sup>*

Dieses bemerkenswerte Zitat liefert also nicht nur eine ikonographische und technische Beschreibung sondern auch eine der ältesten Zuschreibung an Domenico Campagnola überhaupt, der hier als Schüler („*emulo*“) Tizians bezeichnet wird. Darüber hinaus dokumentiert der Ausdruck „*con Soazetta d'orata*“, dass solche eigenständigen Blätter (neben anderen) mit goldenem Rahmen versehen und im „Museum“ Benavides ausgestellt waren.

<sup>1</sup> Zum Sammler, Kunstkritiker und Kurator im South Kensington Museum (Victoria and Albert) siehe Lugt: <http://82.95.108.205:91/cleanmark/detail.cfm/marque/7721>

<sup>2</sup> Kat. Ausst. Frankfurt 2014, S. 256, Anm. 6.

<sup>3</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/906657/a-nude-woman-in-a-landscape>

<sup>4</sup> Zur venezianischen Tradition der erotischen weiblichen Liegefiguren und ihrem Antikenbezug siehe beispielsweise: Anderson 1996, S. 217-233. – Im Rahmen der umfangreichen Literatur zur „Schlummernden Venus“ von Dresden sei hier nur verwiesen auf: Anderson 1996, S. 307-308. – Eller 2007, S. 124-126, Nr. 21.

<sup>5</sup> Zum Kupferstich von Domenico Campagnola: Levenson–Oberhuber–Sheehan 1973, S. 418-419, Nr. 151, m. Abb. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 528, Nr. 135, m. Abb. (S. 137). – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 174-175, Nr. 55, m. Farbbabb.

<sup>6</sup> Oberhuber 1976, S. 123, 124-125, 127, Nr. 69, m. Abb. – Gibbons 1977, Bd. I, S. 48-49, Nr. 135, Bd. II, Tafel/Nr. 135. – Saccomani 1982, S. 91, Anm. 64, 81. – Kat. Ausst. Pordenone 2000, S. 102. – Giles 2014, S. 18-20, Nr. 7, m. Farbbabb. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/5893>

<sup>7</sup> Hadeln 1913, S. 244, Abb. II. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127-128, Nr. 478, Tafel LXXVII, 3. – Oberhuber 1976, S. 128-129, Nr. 73, m. Abb. – Wethey 1987, S. 190, Nr. A-24, Abb. 169. – Saccomani 1991, S. 32, Abb. 3. – Tuyll van Serooskerken 2000, S. 407, Nr. 425 (m. Abb.). – Kat. Ausst. New York 2010, S. 36, unter Nr. 9, Abb. 9.3, Anm. 7.

<sup>8</sup> Kat. Slg. Hamburg 2009, Bd. I (Katalog), S. 115-116, Nr. 96, Bd. II (Tafeln), S. 45, Abb. 96. – Das Blatt befindet sich in der Online Datenbank des Museums:

<http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/domenico-campagnola/schmerzensmann?search=Domenico%20Campagnola&get filter=work search&offset=3>

<sup>9</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 128, Nr. 488. – Saccomani 1982, S. 91, Anm. 80. – Saccomani 1991, S. 35, Abb. 10, Anm. 19. – Kat. Ausst. Pordenone 2000, S. 102. – Kat. Ausst. New York 2010, S. 36, unter Nr. 9, Abb. 9.4., Anm. 7.

<sup>10</sup> Hadeln 1913, S. 240, Abb. 10. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 307, 323, Nr. A 1951, Tafel CXCIV, 2. – Oberhuber 1976, S. 127-128, 129, Nr. 72, m. Abb. – Wethey 1987, S. 230-231, Nr. X-21, m. Abb. – Chiari 1988 (1), S. 84, Nr. X-123. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7876-Vierge-a-lEnfant-derriere-une-balustrade>

<sup>11</sup> Oberhuber 1976, S. 110, 111, 129-130, Nr. 74, m. Abb. – Saccomani 1982, S. 90-91, Anm. 70, 74. – Wethey 1987, S. 188, Nr. A-19, Abb. 184. – Kat. Ausst. Washington 1995, S. 188, Abb. 1, Anm. 5. – Kat. Ausst. Venedig 2014, S. 64-67, Nr. 16, m. Farbbabb. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.54015.html>

<sup>12</sup> Tietze 1949, S. 182, Abb. 2. – Saccomani 1978, S. 109, Anm. 23. – Kat. Ausst. New York 1994 (2), s.p., Nr. 4, m. Abb.

<sup>13</sup> Auktionskatalog Christie's London, *Important Old Master Drawings*, 03.07.1990, Nr. 18, m. Abb. – Saccomani 1991, S. 31-32, Abb. 1, Anm. 4, 7. – Ausstellungskatalog Colnaghi, *An exhibition of Master Drawings at the New York and London Galleries*, New York 08.05.-01.06.1991, London 26.06.-12.07.1991, s.p., Nr. 1, m. Farbbabb. – Di Giampaolo 1994, Abb. Auf S. 101. – Kat. Ausst. Pordenone 2000, S. 102.

<sup>14</sup> Santiagiustina Poniz 1980, S. 148.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 147-148.

<sup>16</sup>Ebenda, S. 147, Anm. 6. – Das Inventar des Andrea Mantova Benavides (1695) wurde von Favaretto publiziert: Favaretto 1972.

<sup>17</sup> Ebenda 1972, S. 105-106, Nr. 172. – Santagiustina Poniz 1980, S. 148, Anm. 9.

## 65

### Drei badende Nymphen und ein Putto in einer waldigen Berglandschaft

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 481 P.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf stark gebräuntem Papier, Spuren von Graphit bei der rechten Nymphe, abgerieben, fleckig, in der Mitte eine größere Faltenspur von oben nach unten, ergänzte Fehlstellen unten mittig und unten rechts, aufgezogen.

**Maße:** 247 x 361 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto am oberen mittleren Rand mit blauem Stift: „481“.

**Provenienz:** Fondo Mediceo-Lorenese (?); R. Galleria degli Uffizi (Lugt 930).

**Weitere Fassung:**

Anonymer Künstler (16./17. Jh.), Feder in Braun auf Papier, 220 x 350 mm, London, Christie's, 05.07.1994, Nr. 8 (Kat. Nr. 65a u. Kat. Nr. X-86).

**Reproduktionen:**

1.) Andrea Scacciati (1725-1771), Aquatintaradierung, 1766, 252 x 362 mm, am unteren Rand in der Platte bezeichnet mit: „Tiziano inv:e del: – N<sup>o</sup>. 61. – Scacciati incid“, (Kat. Nr. 65b).

2.) Stefano Mulinari (ca.1741-ca.1790), Radierung in Braun, 1774-1785, 297 x 380 mm, unter der Darstellung in der Platte bezeichnet mit: „Tiziano inv: e del: – Mulinari incis:“ sowie darunter Widmung in der Platte (für Francesco Ottavio Paulini), (Kat. Nr. 65c).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Grandi III., Universale III., unter Nr. 48-67 (?); Ferri 1890, S. 257, unter Nr. 469-481, Kategorie V.; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, unter Nr. 464; Rearick 1976, S. 93-94, 111, Nr. 55; Saccomani 1982, S. 91, Abb. 24, Anm. 82; Dal Pozzolo 1996, S. 206; Petrioli Tofani 2014, Bd. 2, S. 784, 481 P.

Die Zeichnung aus den Uffizien wurde vermutlich bereits im 18. Jahrhundert von Bencivenni als Werk Tizians inventarisiert und zweimal unter gleichem Namen nachgestochen. Ferri (1890) gruppierte die Zeichnung noch mit einigen anderen Landschaftsdarstellungen ebenfalls unter Tizian, änderte jedoch später die Zuschreibung zu Gunsten von Domenico Campagnola. Tietze und Tietze-Conrat (1944) wiesen sie zusammen mit drei anderen Uffizien-Blättern (Inv. Nr. 479 P (Kat. Nr. 74), 480 P (Kat. Nr. 80), 489 P)<sup>1</sup> erstmals Campagnolas „middle period“ zu, weil diese Werkreihe – nach ihrer Ansicht – den gleichen Charakter und dieselbe Größe und Technik besitzt. In der neueren Forschung plädierten auch Rearick (1976) und Saccomani (1982) für Domenicos Autorschaft, jedoch mit unterschiedlichen Datierungen. Rearick hielt die Darstellung für ein Frühwerk der Jahre 1519-1520, Saccomani dagegen ging von einer späteren Entstehung um das 2. Viertel der 1520er Jahre aus.<sup>2</sup>

Im Vordergrund einer waldigen Landschaft sind drei nackte Nymphen bei ihrem Bad in einem kleinem Teich zu sehen, in den ein Bach kaskadenartig fließt. Im Wasser stehend bedient ein Putto mit erhobener Fruchtschale die scheuen Halbgöttinnen mit Erfrischungen. Diese sitzen im Schutze einer großen Baumgruppe mit üppigem Laub, die rechts kulissenhaft eingeschoben ist. Zusammen mit dem fließenden Gewässer entwickelt sich ein diagonaler Tiefenzug nach links zum entfernten Wäldchen, der den Betrachterblick aber auch zwischen den beiden Baumgruppen hindurch auf ein schmales Bergpanorama mit verstreuten Häusern lenkt, mit dem die Komposition als Hintergrundfolie abschließt.

Die Darstellung von Frauenakten vor einer idyllischen Landschaft war in der venezianischen Malerei seit Giorgione überaus beliebt und meistens mit der mythologischen Venus-, Nymphen- oder Diana-Thematik verbunden. Die vorliegende Komposition trifft man selten an, da sie auf kein konkretes Vorbild zurückzuführen ist. Allerdings sind die Sitzmotive der Damen mit einigen

badenden Nymphen in Palma Vecchios Gemälde (Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 65d)<sup>3</sup> aus der Zeit um 1525/1528 vergleichbar und möglicherweise von antiken Bewegungsmotiven inspiriert. Darüber hinaus sah Rearick in der linken Nymphe eine seitenverkehrte Wiederholung der Sitzenden aus dem „Ländlichen Konzert“ Tizians (Paris, Louvre, Abb. 5)<sup>4</sup> oder im Putto eine Variante auf die vielen ähnlichen Typen in dessen „Venusfest“ (Madrid, Museo del Prado).<sup>5</sup>

Ikonografisch werden die Nymphen oft mit dem paradiesischen Arkadien assoziiert und als anmutige Personifikationen der Naturschönheit gedeutet, da sie als Halbgöttinnen aus Wald, Baum, Quelle, Fluss, See und Gebirge stammen und nicht unsterblich sind, sondern mit den Naturelementen wieder vergehen. Die vorliegende Darstellung vermittelt vor allem die Erotik der jungen schönen Mädchen in einer Landschaft, die nur noch teilweise an giorgioneske Idyllen erinnert und eher einen gebirgigen, gleichsam „wild-romantischen“ Charakter besitzt.

Bei der stilistischen Bestimmung des Blattes liefern die Figurenmotive die besten Anhaltspunkte: Die weiblichen Typen der Nymphen stehen offensichtlich in einer Entwicklungslinie mit der „Venus“ von Windsor Castle (Royal Library, Inv. Nr. RL 6657, Kat. Nr. 64)<sup>6</sup> und ihrer Fassung im „Parisurteil“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5519, Kat. Nr. 63), sowie mit der „Susanna im Bade“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1783 F)<sup>7</sup>, die alle im Verlauf des dritten Jahrzehnts entstanden. Die „Badenden“ charakterisiert eine feste Modellierung des nackten Körpers und eine Differenzierung des Kopfes (mit langem welligem Haar), wodurch sie mit der „Susanna“ am engsten verwandt sind. Der Putto hingegen lässt sich motivisch mit dem bereits erwähnten „Urteil des Paris“ verbinden. Darüber hinaus erinnert sein plastisches Figurenideal besonders an den linken stehenden Putto in Domenicos Fresko mit den „Heiligen Anthonius und Franziskus“ (Abb. 66) in der Scuola del Santo, das um 1533 entstand.

Die „Nymphen im Bade“ können also mit einiger Sicherheit der Handschrift Campagnolas zugeordnet werden; die landschaftliche Szenerie ist mit den erhaltenen Werken des dritten Jahrzehnts motivisch und zeichnerisch hingegen nur schwer vereinbar. Daher wäre eine Datierung um 1530 oder etwas später denkbar, zumal für Domenico auch die Holzschnitte Tizians – nach dem „Milchmädchen“ – ein wesentlicher Impuls für die verstärkte künstlerische Auseinandersetzung mit dem Landschaftssujet gewesen sein dürften. Darüber hinaus könnte sich Domenico auch – neben Tizians Gemälden – an dessen Zeichnungen orientiert haben, in denen der Baum als großes Vordergrundmotiv variantenreich verwendet wird.<sup>8</sup>

Die Komposition aus den Uffizien zeigt Figur und Landschaft in einem harmonischen Gleichgewicht. Das mythologische Sujet belebt zwar den Vordergrund, vermittelt jedoch keinen klaren narrativen Inhalt. Gleichzeitig erreicht die Naturkulisse im breiten Querformat ein Ausmaß, wie man es nur von Domenicos Frühwerken vor 1520 kennt. Neben der stattlichen Blattgröße (von circa 25 x 36 cm) unterstreicht auch das aufgelockerte aber sorgfältige Strichbild den bildmäßigen Charakter der Zeichnung. Möglicherweise war sie als Sammlerstück gedacht und könnte gerahmt eine Zimmerwand geschmückt haben. Der schlechte Erhaltungszustand ist wahrscheinlich durch die lange Einwirkung von Tageslicht zu erklären.

Das Blatt käme aber auch als Entwurf für einen Holzschnitt in Frage, da es in der Linienführung stilistisch gut zu den vier Campagnola zugeschriebenen Landschaftsholzschnitten passt, die man bereits ins vierte Jahrzehnt datiert. In späterer Zeit variierte Domenico das Thema der Badenden nochmals in zwei Zeichnungen, einerseits als eigenständiges Figurenblatt mit ausführlicher Landschaftsschilderung (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4788, Kat. Nr. 86) und andererseits mit einer stärkeren Betonung der weiblichen Akte (Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C 1990-3781, Abb. 144).<sup>9</sup>

Die Uffizien-Zeichnung wurde im 18. Jahrhundert in relativ kurzen Abständen reproduziert. Zum einen von Andrea Scacciati (1725-1771) für das Tafelwerk „*Disegni originali d'Eccellenti pittori esistenti nella R. Galeria di Firenze (...)*“, das 1766 verlegt wurde (Kat. Nr. 65b)<sup>10</sup>, zum anderen von Stefano Mulinari (um 1741-um 1790) – dem Schüler und Mitarbeiter Scacciatis – in den „*Disegni originali di eccellenti pittori esistenti nella R. Galleria di Firenze incisi e imitati nelle loro grandezze e colori*“, die zwischen 1774 und 1785 in verschiedenen Auflagen mit Änderungen erschienen (Kat. Nr. 65c). Bei Scacciati handelt es sich um eine Aquatinta-Radierung (in Graublau), bei Mulinari um eine Radierung in Braun. Beide Stiche zeigen das Original zwar

gegenseitig, sind aber hilfreich für das nicht gut lesbare Original. Bemerkenswert ist das scheibenförmige oder wappenähnliche Detail bei Mulinari links im Vordergrund der Landschaft. Es entstand durch die größere Fehlstelle im Original, die offenbar bereits vorhanden war und im Stich mitkopiert wurde.

Möglicherweise entstand im Zuge der Herstellung einer der beiden Radierungen eine etwas kleinere Nachzeichnung (London, Christie's, 05.07.1994, Nr. 8, Kat. Nr. 65a u. Kat. Nr. X-86) des Originals. Sie fand sich im englischen Auktionshandel und wurde fälschlich Campagnola zugeschrieben. Die Darstellung verhält sich gleichseitig zur Landschaft aus den Uffizien und zeigt unten rechts ebenfalls die „Fehlstelle“ im Gras. Es wäre denkbar, dass die Zeichnung von einem der beiden Stecher oder einem anonymen Nachahmer stammt.

<sup>1</sup> Die kleine Werkreihe von Tietze und Tietze-Conrat erscheint aus heutiger Sicht etwas heterogen und unvollständig. Während ein weiteres eng verwandtes Blatt aus den Uffizien in der Aufzählung fehlt (Inv. Nr. 478 P, **Kat. Nr. 73**), führten sie stattdessen die Zeichnung Inv. Nr. 489 P an, der jegliche Gemeinsamkeiten fehlen. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, Nr. 464.

<sup>2</sup> Saccomani hielt die falsch zitierte Datierung von Rearick („1517-1520“ anstatt korrekt: 1519-1520) berechtigterweise für zu früh. Sie gruppierte das Uffizien-Blatt zusammen mit der „Venus“ von Windsor Castle (Royal Library, Inv. Nr. RL 6657, **Kat. Nr. 64**), dem „Urteil des Paris“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5519, **Kat. Nr. 63**) sowie mit der „Auferstehung Christi“ (London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.837, **Abb. 59**) und der „Allegorie“ von Princeton (University Art Museum, Inv. Nr. x1946-81, **Kat. Nr. 63b**). Den Figurenstil und die landschaftlichen Elemente bezog sie insbesondere auf die Darstellungen mit der „Venus“ und dem „Parisurteil“.

<sup>3</sup> Inv. Nr. GG\_6803, Öl auf Lw./Holz, 77,5 x 124 cm. – Zum Gemälde mit weiterer Literatur: Kat. Ausst. Wien 2006, S. 184, 186, Nr. 35, m. Abb. – Kat. Ausst. Bergamo 2015, S. 341, Nr. 27 (dort mit einer früheren Datierung um 1519-1520), m. Farbbabb. (S. 200, 203) sowie S. 201-209. – Das Werk ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich: <https://www.khm.at/de/object/71f6278d14/>

<sup>4</sup> Für eine ausführliche Besprechung des Gemäldes (mit weiterer Literatur) siehe: Kat. Ausst. Paris 1993, S. 392-400, Nr. 43, Abb. S. 59.

<sup>5</sup> Thematisch verwandt ist auch eine um 1525/1527 datierbare Zeichnung von Parmigianino (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 751 E, 294 x 210 mm), deren Bilderfindung in einem Clair-obscur-Holzschnitt von Ugo da Carpi (um 1526/1527, Wien, Albertina, Inv. Nr. DG951, drei Platten, 298 x 202 mm) verbreitet wurde. Zum Holzschnitt-Exemplar aus der Albertina:

[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[DG951\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[DG951]&showtype=record)

<sup>6</sup> Das Werk auf Pergament ist in Farbe in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/1/collection/906657/a-nude-woman-in-a-landscape>

<sup>7</sup> Rearick 1976, S. 112-113, Nr. 68, Abb. 66. – Santagiustina Poniz 1980, S. 150, Anm. 26. – Saccomani 1982, S. 92, Abb. 26, Anm. 88. – Kat. Ausst. Washington 1995, S. 188, Anm. 8. – Mancini 1995, S. 132, Anm. 64, Abb. 14

<sup>8</sup> Vergleiche die Tizian zugeschriebenen Landschaften aus einer Pariser Privatsammlung, aus dem Louvre (Inv. Nr. 5534) oder auch aus dem British Museum (Inv. Nr. 1895,0915.817). – Saccomani 1982, S. 91-91, Anm. 83. – Rearick 2001, S. 63, 65, Abb. 27. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 623-624, Nr. 217, m. Farbbabb. (S. 203). – Kat. Ausst. London 2016, S. 92, Nr. 25, m. Farbbabb.

<sup>9</sup> Kat. Slg. Stuttgart 1992, S. 105, Nr. E 38. – Das Blatt wird auch im Kapitel *Campagnola im Überblick* erwähnt.

<sup>10</sup> Die Wiener Albertina bewahrt in einem der Klebebände zwei Stiche aus Scacciatis Folge, die Zeichnungen Campagnolas zur Vorlagen hatten, aber damals noch unter Tizian liefen; davon zeigt einer die „badenden Nymphen“; der andere ist die Reproduktion einer weiteren Zeichnung aus den Uffizien (Inv. Nr. 1786 F), auf der die Herstellung von Rohseide in einem Gebäude dargestellt wird. – Wien, Albertina, Klebeband, Inv. Nr. Sektion Italien II./41, fol. 89.

## 66

### Bergige Landschaft mit dem hl. Hieronymus an einem Bach und dem Löwen, der ein Schaf reißt

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 496 P.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun und Spuren von schwarzer Kreide (?) auf gebräuntem Papier, längerer Einriss am unteren Rand, mittig kleiner Riss, allgemein stark abgenutzt und abgerieben?, montiert.

**Maße:** 298 x 393 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit blauem Stift: „496“; auf dem Verso mit Feder (Handschrift, 17. Jh.): „56 / Del Campagnola f.“

**Provenienz:** Fondo Mediceo-Lorenese; R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 930).

**Weitere Fassungen:**

1.) Anonymer Künstler (Ende 16. Jh./Anfang 17. Jh.), Feder in Braun auf ehemals weißem Papier, 283 x 410 mm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 4792, (Kat. Nr. 66a u. Kat. Nr. X-134).

2.) Anonymer Künstler (Ende 16. Jh./Anfang 17. Jh.), Feder in Braun auf vergilbtem Papier, 330 x 510 mm, ehemals Mailand, Sammlung Rasini, (Kat. Nr. 66b u. Kat. Nr. X-106).

3.) Anonymer (flämischer?) Künstler (Ende 16./Anfang 17. Jh.), Feder in Braun auf Papier, 223 x 299 mm, Nîmes, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. IP-896 et D.214, (Kat. Nr. 66c u. Kat. Nr. X-124).

4.) Anonymer Künstler (17. Jh.), Feder in Braun auf Papier, 235 x 260 mm (nur ca. linke Hälfte der Darstellung), bez. auf dem Recto mit Feder rechts unten: „*par une bonne main*“, Luzern, Fischer Kunst- und Antiquitätenauktionen, 12.11.2008, Nr. 1021, (Kat. Nr. 66d u. Kat. Nr. X-96).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Piccoli IV., Universale V., Nr. 26 (?); Ferri 1890, S. 223, unter Nr. 486-496, Kategorie V; Walker 1941, Anhang S. 4, Nr. 23; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, Nr. 465 und S. 329, unter Nr. A 1994; Rearick 1976, S. 115, Nr. 71, o. Abb. und S. 116, unter Nr. 72; Tempesti 1991, S. 96, Anm. 2; Petrioli Tofani 2014, Bd. 1, S. 199, 496 P.

Pelli Bencivenni inventarisierte die mäßig erhaltene Zeichnung wahrscheinlich unter Domenico Campagnola; von Ferri (1890) wurde sie in einer Gruppe von „*Undici paesaggi differenti. Penna, carta bianca. – Comune dimensione, 37 x 25 circa.*“ (betreffend Inv. Nr. 486-496) in Kategorie V eingeordnet.<sup>1</sup> Im 20. Jahrhundert kommentierte Walker (1941) das Blatt mit: „*probably an authentic Domenico Campagnola*“. Auch Tietze und Tietze-Conrat (1944) hielten es für eines seiner Werke aus der „*middle period*“. Darüber hinaus entdeckten sie eine Kopie, die sich in der Mailänder Sammlung Rasini befand und die Morassi (1937) als „Schule Tizians“ publizierte. Am ausführlichsten besprach Rearick (1976) die vorliegende Zeichnung im Rahmen der Tizian-Ausstellung 1976 in den Uffizien. Er bezeichnete das Blatt trotz seines eingeschränkten Erscheinungsbildes als „*vivace disegno*“, das typisch für Campagnolas „*periodo intermedio*“ sei, und datierte es (auch) in Abhängigkeit von Tizians Hieronymus-Darstellungen um 1535.<sup>2</sup>

Gezeigt wird eine bergige Landschaft in leichter Überschau, deren Vordergründhügel am rechten Rand mit einem größeren Baum betont wird und in der Mitte den Löwen zeigt, der gerade ein Schaf gerissen hat. Unweit des Tieres sitzt der Eremit am Ufer eines Baches und erfrischt seine Füße im Wasser. Das strömende Gewässer führt links in den Hintergrund, wo sich zwei Figuren auf einer Brücke im Gegenlicht der tief stehenden Sonne begegnen. Es ist nur ein sehr schmaler Ausblick, da sich unmittelbar daneben ein großer Teil des Terrains schroff und phantastisch auftürmt; dieses ist mit allerlei Bäumen bewachsen und zeigt leicht versteckt auf einer Anhöhe einen Weiler. Stark distanzierte, diagonal versetzte Gebirgskämme bilden dazu im rechten oberen Bereich eine hohe Horizontlinie, über die sich ein schmaler, mit Wolken und langen Sonnenstrahlen durchsetzter Himmelsstreifen zieht.

Die Geländeabschnitte werden bis zum oberen Rand des Blattes in leichter Überschau gestaffelt und instabil aufgetürmt; ihre Formen erscheinen teilweise zur Seite geneigt wie auf einer sich drehenden Erdkugel; das Gewässer fließt dabei im abschüssigen Gelände gleichsam gegen die Schwerkraft, die Bäume stehen sich trotz geringer Distanz in extremen Größenunterschieden gegenüber; einige Terrainstücke verschneiden sich tiefenräumlich kaum nachvollziehbar oder besitzen unnatürliche Übergänge; selbst der schmale Himmelsbereich gerät atmosphärisch in Unordnung.

Die eigenwillige Bildanlage lässt sich mit keiner anderen Darstellung Campagnolas genauer vergleichen, es gibt jedoch in den 1520er Jahren durchaus Anzeichen für eine dynamischer aufgefasste Landschaft – sowohl in ihren einzelnen Geländeformen als auch in der zeichnerischen Gestaltung.<sup>3</sup> In dieser Zeit findet sich auch für die aufgetürmte Fels-Erd-Formation ein Vorläufer im Werk des Künstlers und hat ebenfalls phantastischen Charakter. (Shickman Gallery, New York, 1968, Nr. 11, Kat. Nr. 29). Das Motivvokabular darf als typisch gelten und verbindet sich beim verzweigten Baum im Vordergrund mit den großen studienhaften Baumdarstellungen des Zeichners, die sich heute in Cambridge (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1998.56, Kat. Nr. 68)<sup>4</sup> und Paris (Louvre, Inv. Nr. 4769, Kat. Nr. 69)<sup>5</sup> befinden. Zudem ist die dichte Differenzierung des beleuchteten und beschatteten

Laubwerks und der teilweise sichtbaren Stämme und Äste auch mit den Baumkulissen der „Badenden Nymphen“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 481 P, Kat. Nr. 65) oder des „Lesenden hl. Hieronymus“ (Cleveland, Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, Kat. Nr. 70) enger verwandt.<sup>6</sup>

Die anekdotenhafte Szene mit dem Heiligen und dem Löwen verdeutlicht das Vernachlässigen einer bestimmten Ikonographie wie sie für die reife und späte Schaffenszeit Campagnolas typisch ist. Mit dieser Qualität weist die vorliegende Komposition bereits auf die späteren Varianten des Eremiten-Themas voraus (Hieronymus-Holzschnitt, Abb. 165; Paris, Louvre, Inv. Nr. 4772, Kat. Nr. 161)<sup>7</sup>, das sogar bis zur reinen Staffage verkümmert (Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 759 (911), Kat. Nr. 155). Unter Berücksichtigung des Erhaltungszustands des Uffizien-Blattes, entspricht das sorgfältige Strichbild überwiegend den Landschaften der 1530er Jahre; die zeichnerische Auffassung des Sitzenden und des Löwen dürfte den Hieronymus von Washington D.C. (National Gallery of Art, Inv. Nr. 1973.52.1)<sup>8</sup> voraussetzen und steht auch dem knienden Heiligen im Holzschnitt nahe.

Die Zeichnung aus den Uffizien ist für den Betrachter eine „Tour de Force“ der phantastischen dynamischen Geländegliederung; die Bildanlage ist in dieser ausgeprägten Form aus heutiger Sicht des erhaltenen Materials ein Einzelfall und dokumentiert Campagnolas Talent und seine Experimentierfreude in der nahezu reinen spätgiorgionesken Landschaftsdarstellung.<sup>9</sup> Die Bildanlage geht wahrscheinlich den stärker horizontal ausgerichteten Kompositionen des vierten Jahrzehnts voraus. Die motivischen und stilistischen Merkmale sprechen überwiegend für die Eigenhändigkeit und eine Entstehungszeit zwischen den späten 1520er und frühen 1530er Jahren. Damals fungierte Tizians Hieronymus-Holzschnitt sicherlich als allgemeingültiges Vorbild. Die Ausführungsqualität lässt vermuten, dass die Zeichnung als elaboriertes Sammlerstück in Frage kommt oder vielleicht für eine druckgraphische Umsetzung dienlich war. Auf jeden Fall dürfte Campagnolas eigenwillige Landschaft auf große Bewunderung und künstlerisches Interesse gestoßen sein. So konnten im Rahmen des Werkverzeichnisses neben der von Tietze und Tietze-Conrat (1944) erwähnten Kopie noch drei weitere Repliken und Nachahmungen entdeckt werden, von denen wahrscheinlich keine einzige aus dem unmittelbaren Umkreis des Zeichners stammt:

Eine Fassung aus dem Pariser Louvre (Inv. Nr. 4792, 282 x 411 mm, Kat. Nr. 66a u. Kat. Nr. X-134)<sup>10</sup> kommt dem vorliegenden Original (298 x 393 mm) am nächsten. Sie weicht in den Maßen nur unwesentlich ab und kopiert Campagnolas Komposition relativ genau. Lediglich der Himmelsstreifen fällt noch schmaler aus. Die Modellierungen der Landschaftselemente sind ebenfalls an den originalen Differenzierungen orientiert; sie entfernen sich jedoch im Laubwerk der Bäume bereits von Campagnolas Auffassung und zeigen insgesamt leichte mechanische Facetten. Aufgrund des Zeichenstils ist zu vermuten, dass der Kopist die Vorlage zwar gut studieren konnte, aber nicht unbedingt aus dem Umkreis Campagnolas stammen muss. Eine spätere Entstehungszeit bis ins frühe 17. Jahrhundert ist daher nicht ausgeschlossen.

Die zweite Kopie befand sich – wie bereits von Tietze und Tietze-Conrat festgestellt – in der Mailänder Sammlung Rasini (330 x 510 mm, Kat. Nr. 66b u. Kat. Nr. X-106). Auch in diesem Fall wird die eigenwillige Bildanlage recht genau erfasst, trotz schlechter Erhaltung lassen sich aber Formverschiebungen und Größenänderungen im stärker querformatig angelegten Blatt erkennen. Besonders auffällig ist dabei der nun höher „gewachsene“ Baum im rechten Vordergrund. Der Kopist und die Entstehungszeit sind bei dieser Fassung vermutlich ähnlich einzuschätzen wie beim Pariser Exemplar.

Die dritte Kopie ließ sich im Musée des Beaux-Arts von Nîmes (Inv. Nr. IP-896 et D.214, 223 x 299 mm, Kat. Nr. 66c u. Kat. Nr. X-124) finden und ist um wenige Zentimeter kleiner als die Uffizien-Zeichnung. In dieser Fassung wird die Bildanlage zwar richtig gezeigt, allerdings vereinfacht und ebenfalls mit Verschiebungen im Gefüge von Geländeformen und einzelner Motive. Zeichnerisch ist im Strichbild des Terrains und des Himmels noch eine gewisse Nähe zu Campagnolas Modellierungen zu beobachten; der Vordergrundbaum und die übrigen Laubflächen dokumentieren aber eine vom Vorbild deutlich abweichende Auffassung. Ob diese Kopie ausschließlich ins 16. Jahrhundert zu datieren ist und von einem flämischen Zeichner stammt – wie vom Museum vorgeschlagen – lässt sich nicht mit Gewissheit sagen.

Im letzten Fall handelt es sich um eine Nachahmung der linken Landschaftshälfte, die in den letzten Jahren im Auktionshandel aufgetaucht ist (Luzern, Auktionshaus Fischer, 12.11.2008, Nr. 1021, Kat. Nr. 66d u. Kat. Nr. X-96). Das fast quadratische Blatt dokumentiert, dass sich der Zeichner besonders für den sitzenden Heiligen interessierte. Der Eremit wurde skizzenhaft und in einem größeren Maßstab erfasst. Er sitzt aber nicht mehr unmittelbar am Bach womit seine Körperhaltung ihren ursprünglichen Sinn verliert. Die hinter ihm liegende Landschaft wird nahsichtiger und scheinbar vergrößert gezeigt, lässt aber die Figureszene auf der Brücke vor der strahlenden Sonne vermissen. Die Umsetzung des aufragenden felsigen Terrains mit dem Weiler nähert sich Campagnolas Strichbild noch am stärksten und bleibt somit tiefenräumlich ebenso schwer nachvollziehbar wie das Original. In der fächerartigen Differenzierung der Laubbäume zeigt sich hingegen deutlich die Handschrift des Nachahmers.

<sup>1</sup> Petrioli Tofani ordnete das Blatt der Nr. 26 im Inventar zu, räumte dabei ein, dass eine Identifizierung auch mit einer anderen Position im Verzeichnis (Bd. 2, Vol. 108, Nr. 80) möglich wäre. – Petrioli Tofani 2014, Bd. 1, S. 199, 496 P. – Rearick (1976) hingegen identifizierte das Werk mit Nr. 25 im Inventar.

<sup>2</sup> Rearick 1976, S. 115, Nr. 71; dort merkte er im Vergleich zu früheren Werken Campagnolas an: „*qui Domenico sviluppa un animato dinamismo spaziale e di forme, che sale fino alla parte superiore del foglio dove viene raccolto e completato dalle nubi, in un modulo decorativo di irrequieta instabilità. I tratti della penna, che si fanno ora brevi e interrotti, contribuiscono all'effetto di generale piattezza simile a quella di un arazzo.*“

Als mögliche Einflüsse für Campagnolas Heiligen vermutete Rearick Tizians nächtliche Hieronymus-Darstellung aus dem Pariser Louvre (um 1530/31?) oder den nach Tizian geschnittenen Holzschnitt mit dem Heiligen in der Wildnis. Die Druckgraphik datierte Rearick um 1532/33. Für ihn ging jedoch der reife Hieronymus-Holzschnitt von Campagnola der vorliegenden Zeichnung aus den Uffizien voraus. Zu den beiden Tizian-Werken siehe: Kat. Ausst. Paris 1993, S. 569-570, Nr. 162, m. Farbabb. (Gemälde) u. S. 620, Nr. 211, m. Abb. (Holzschnitt).

<sup>3</sup> Vgl. Details und Tendenzen in bestimmten Landschaften von Uppsala (Universitätsbibliothek, Inv. Nr. 1752, **Kat. Nr. 61**); Sotheby's London, 1.7.1971, Nr. 8 (**Kat. Nr. 28**) und Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 474 P)

<sup>4</sup> Das Blatt ist bis dato unpubliziert aber in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/209341?position=2>

<sup>5</sup> Die nahezu ruinierte Zeichnung Inv. Nr. 4769 wird im Louvre unter Domenico Campagnola geführt und blieb bisher unpubliziert. Sie wird als Zuschreibung an Campagnola in das vorliegende Werkverzeichnis aufgenommen. Das Blatt ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7087-Etude-de-quatres-arbres>

<sup>6</sup> Von stilistisch ähnlichen Motiven dürften die beiden Nachahmungen im British Museum (Inv. Nr. 1946,0713.301, **Kat. Nr. X-74**) und im Metropolitan Museum of Art (The Robert Lehmann Collection, Inv. Nr. 1975.1.291, **Kat. Nr. X-116**) abstammen.

<sup>7</sup> Die Zeichnung Inv. Nr. 4772 wird im Louvre unter Domenico Campagnola geführt und blieb bisher unpubliziert. Sie wird als Zuschreibung an Campagnola in das vorliegende Verzeichnis aufgenommen.

Das Blatt ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7090-Paysage-avec-saint-Jerome-a-genoux-a-lentree-dune-grotte>

- Zum Holzschnitt: Dreyer 1971, S. 58, Nr. 35, m. Abb. – Rosand-Muraro 1976, S. 158-159, Nr. 26, m. Abb.

<sup>8</sup> Saccomani 1982, S. 90-91, Anm. 70, 74. – Wethey 1987, S. 188, Nr. A-19, Abb. 184. – Kat. Ausst. Washington 1995, S. 188, Abb. 1, Anm. 5. – Kat. Ausst. Venedig 2014, S. 64, Nr. 16, m. Farbabb.

<sup>9</sup> Als vergleichbare Darstellung in der Nachfolge Giorgiones, bei der nicht nur die Landschaft bewegter angelegt wird sondern auch die Heiligenikonographie zu Gunsten anekdotenhafter Qualität an inhaltlicher Aussagekraft verliert, kann das Paris Bordone zugeschriebene Gemälde aus der John G. Johnson Collection im Philadelphia Museum of Art von Philadelphia (**Abb. 163**) gelten. – Siehe: Kat. Ausst. Paris 1993, S. 481, Nr. 85, m. Farbabb.

<sup>10</sup> Die Zeichnung wird im Louvre als Kopie nach Domenico Campagnola geführt und ist unpubliziert. Sie ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7110-Paysage-avec-saint-Jerome-en-meditation-et-un-lion-devorant-un-animal>

## 67

**Landschaft mit Fluss und ferner Stadt bei Sonnenuntergang**

Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 3.

**Technik:** Feder in Braun auf leicht gebräuntem Papier, Einfassungslinie mit Graphit (?), größtenteils beschnitten, kleine Einrisse am rechten unteren Rand (restauriert).

**Maße:** 200 x 263 mm (allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso mittig mit Feder in Braun: „15“ und darunter mit Feder in Braun „titiano fe“.

**Wasserzeichen:** Drei Berge in einem Kreis mit Kreuz (vgl. Briquet, Nr. 11914: 1552 Padua).

**Provenienz:** Königin Christina von Schweden (1626-1689); Dezio Kardinal Azzolini (1628-1689); Herzog Livio Odescalchi, Duca di Bracciano (um 1652-1713); vom Museum 1790 erworben (nicht mit der Marke des Teyler Museums (Lugt 2392) gestempelt).

**Weitere Fassung:**

Kreis des Campagnola (16. Jh.), Feder in Dunkelbraun und Schwarzbraun auf Papier, 329 x 285 mm (nur die fehlende linke Hälfte der vorliegenden Darstellung aus Haarlem), München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 3138, (Kat. Nr. 67a u. Kat. Nr. X-110).

**Literatur:** Montanari 1995, S. 75, Anm. 10; Tuyl van Serooskerken 2000, S. 407-408, Nr. 426, m. Abb.

Bevor die Zeichnung 1790 vom Teylers Museum erworben wurde, gehörte sie im 17. Jahrhundert vermutlich zum *Libro I de' Disegni di varij pittori italiani* im Besitz von Königin Christina von Schweden, das unter anderem sechs Campagnola zugeschriebene Blätter enthielt. Diese titulierte man allerdings zu vage mit „una campagna“ oder „un paese“, um sie heute zweifelsfrei identifizieren zu können. Das vorliegende Werk wurde ehemals der bolognesischen Schule des 17. Jahrhunderts zugeschrieben (anonyme Bezeichnung mit „Locatelli“ auf der Montierung). Tuyl van Serooskerken (2000) bezeichnete es als „fine sheet (...) typical of Campagnola's landscapes“ und vermutete ohne Stilvergleiche eine frühe Entstehung in den 1520er Jahren.<sup>1</sup>

An einem von Bäumen bewachsenen Hügel vorbei, der sich als vertikale felsige Kulisse links in den Vordergrund schiebt und Wegstrukturen aufweist, blickt man auf einen breiten Fluss in der rechten Blatthälfte; dieser führt zwischen bewaldeten Böschungen zu einer Stadt am Fuße eines Gebirges. Die figurenlose Landschaft erhielt noch eine Sonne als besonderes atmosphärisches Detail, die mit langem Strahlenkranz den üppig bewegten Wolkenhimmel durchdringt. Diesem wird viel Fläche eingeräumt, weil das Horizontniveau relativ niedrig gehalten ist. Somit lebt der Tiefenraum vom Kontrast zwischen mächtigem Vordergrund und der abgesetzten Flusslandschaft im Mittelgrund, die man bis zur Stadt in einer leichten Überschau sieht. Der Bildanlage wird auch zeichnerisch Rechnung getragen, indem das nahsichtige Terrain mit dichtem und gleichmäßigem Strichbild, vereinzelt Lichtkontrasten und einer insgesamt dunkleren Erscheinung dem Flussabschnitt gegenübergestellt wird, der in der Ferne zartere Modellierungen und Helldunkelwerte erhielt.

Aufgrund des heutigen Erhaltungszustands der Zeichnung könnte man die Komposition auf einen früheren Typus zurückführen, den Campagnola bereits vor 1520 in einer seiner Uffizien-Landschaften zeigte (Inv. Nr. 1406 E, Kat. Nr. 47). Mit Hilfe einer Zeichnung aus München (Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 3138, Kat. Nr. 67a u. Kat. Nr. X-110) lässt sich jedoch nachweisen, dass die Darstellung aus dem Teylers Museum nicht nur an mindestens zwei Seiten beschnitten ist sondern auch ursprünglich um einiges größer angelegt war. Das Münchner Blatt wird ebenfalls unter Campagnola geführt und zeigt ein ansteigendes Gelände, das von einem Bach durchzogen ist. Dabei strömt das Gewässer kaskadenartig von einer bewaldeten Anhöhe hinab und verschwindet dann hinter einem markanten felsigen, von Bäumen bewachsenen Hügel, um schließlich wieder vor diesem, unter einer natürlichen Terrainbrücke aufzutauchen. Der Großteil dieser rechten Blatthälfte gibt die linke Vordergrundkulisse der Haarlemer Zeichnung recht genau wieder und rückt ihre Komposition in ein vollkommen neues Licht. Das nähere Gelände war demnach weit umfangreicher, von einem Weg durchzogen und bildet die Kulisse für den „rauschenden“ Bach, der nicht nur als eigene Raumachse wirkt sondern sich auch als dynamisches Naturspektakel mit dem bewegten Himmelsbild reizvoll verbindet.

Überträgt man den linken unteren Teil des Münchner Blattes im richtigen Verhältnis auf die vorliegende Darstellung, so fehlen dieser vermutlich nach links ungefähr 13 und am unteren Rand circa 8 Zentimeter. Im oberen Bereich dürfte nur ein schmaler Streifen abgehen, auch rechts dürfte das Blatt nur wenig beschnitten sein. Insgesamt lässt sich somit annehmen, dass die Haarlemer Zeichnung ursprünglich ein Format von ungefähr 31 x 44 cm besaß und damit einem großen Holzschnitt entsprach (Kat. Nr. 67b).

Motivisch und stilistisch ist mit einiger Gewissheit von Campagnolas Handschrift auszugehen: eng verwandt ist vor allem die „Landschaft mit dem hl. Hieronymus an einem Bach“ aus den Uffizien (Inv. Nr. 496 P, Kat. Nr. 66), die ein nahezu identisch aufgefasstes Baummotiv rechts im Gelände zeigt. Auch das Strichbild für die entferntere Vegetation steht dem der leicht bewaldeten Uferböschung in der vorliegenden Flusslandschaft nahe. Selbst die Kombination aus dichten Wolkenballen und einem weiten Strahlenkranz der Sonne wird recht ähnlich umgesetzt.<sup>2</sup> Und unter Zuhilfenahme der Münchner Teilkopie dürfte auch die motivische Vorliebe für ein kaskadenartiges Gewässer für die gleiche Hand sprechen. Darüber hinaus lässt sich die Modellierung des Laubbaumes im Haarlemer Werk auch mit anderen Zeichnungen Campagnolas vergleichen, die aus der gleichen Periode stammen (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 481 P (Kat. Nr. 65); Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1998.56 (Kat. Nr. 68); Cleveland, Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, Kat. Nr. 70).<sup>3</sup> Auch für das mit langgezogenen losen Schlaufen gezeichnete Blattwerk des horizontal wachsenden Astes über dem Gewässer findet sich eine Analogie in den oberen rechten Laubflächen des später entstandenen Holzschnitts mit Johannes dem Täufer (Abb. 166).<sup>4</sup> Die Druckgraphik illustriert auch eine weiter entwickelte Verwendung des Flusslaufs, der zu einer Stadt vor einem Gebirge führt. Als zeichnerischer Vorläufer mit giorgioneskem Charakter hat sich bis heute die „Taufe Christi“ aus der Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. I, 63, Kat. Nr. 62) erhalten.

Selbst die Verwendung des kaskadenartigen Gewässers ist kein Einzelfall. Den unterirdischen Verlauf und die höhlenartige Terrainöffnung, aus der plötzlich der Fluss strömt (wie im Münchner Blatt zu sehen), integrierte Campagnola bereits in den Vordergrund einer seiner frühen Landschaften (Privatsammlung, U.S.A., Kat. Nr. 14), die vor 1520 zu datieren ist. Zeitlich näher zur Haarlemer Darstellung taucht dieses Motiv sogar variiert auf und vermittelt eine verwandte Auffassung: Bei der bereits erwähnten Landschaft aus den Uffizien (Inv. Nr. 481 P) fließt der Bach noch eher plätschernd über einige Felskanten in das Bad der Nymphen und unterstreicht den idyllischen Charakter der Szene. In einem anderen Blatt stürzt das Wasser über eine Geländestufe in die Tiefe und gleicht dabei einem Wasserfall (Norfolk, Mia Weiner, 1988, Nr. 5, Kat. Nr. 103); in einem dritten Blatt führt der Fluss schließlich im Mittelgrund kaskadenartig von einem hügeligen Wald zu einer Mühle (Mailand, Finarte, 04.12.1986, Nr. 36, Kat. Nr. 102).<sup>5</sup>

Die zahlreichen motivischen und stilistischen Bezüge machen die Zeichnung aus dem Teylers Museum zu einem eigenhändigen Werk Campagnolas, das um 1530 oder etwas später entstand. Das Blatt dokumentiert sehr anschaulich, wie intensiv Campagnola den Baum entweder als Einzelmotiv (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1998.56) studierte oder als dichte Vordergrundvegetation verwendete. Die wichtigsten Impulse für diese Variationen dürften vom Landschaftsholzschnitt mit dem hl. Hieronymus ausgehen, der von Niccolò Boldrini nach Tizian geschnitten wurde. Tizians Druckgraphik liefert auch konkrete Anhaltspunkte für einen mit Felsen durchsetzten „wilden“ Bach, der an einigen Stellen in kleinen Kaskaden herabstürzt. Campagnola dürfte sich also auch für dieses Detail Anregungen bei Tizian geholt haben. Die großen dynamischen Inszenierungen des strömenden Gewässers dürften allerdings seine eigene Erfindung gewesen sein.

Das Haarlemer Blatt macht deutlich, dass die Landschaften im Laufe der Zeit einem wechselnden Geschmack in Bezug auf den Bildausschnitt unterworfen waren. Sofern technisch keine offensichtlichen Indizien für eine Beschneidung des Blattes vorliegen, entsteht rasch der Eindruck, man habe eine vollständige Darstellung vor sich. Das vorliegende Werk beweist das Gegenteil und lässt die Schlussfolgerung zu, dass auch ein späterer Zeichner (Kopist) ausschnittsweise komponieren konnte. Angesichts der rekonstruierten Größe (ca. 31 x 44 cm?) und des Strichbilds hätte die Zeichnung durchaus die Qualität eines druckgraphischen Entwurfs; zumindest kann sie aufgrund des (ursprünglich) stattlichen Formats als elaboriertes

Sammlerexemplar aus dem Umkreis der Holzschnitte gelten, die Campagnola ab 1530 im großen Stil auflegte.

<sup>1</sup> Tuyll van Serooskerken führte zwar keine Vergleiche mit anderen Werken an, kommentierte aber die Landschaft mit folgenden Worten: „*It seems relatively early, probably of the 1520s. The even touch that is so characteristic of Campagnola's pen style is particularly evident.*“ – Tuyll van Serooskerken 2000, S. 408, Nr. 426.

<sup>2</sup> Überhaupt ist die strahlende Sonne bei Campagnola bereits früh ein beliebtes dekoratives Motiv und wird danach noch gelegentlich verwendet. Weitere Beispiele wären in ungefähr chronologischer Reihenfolge: Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 13567 (**Kat. Nr. 3**); Privatsammlung, U.S.A. (**Kat. Nr. 14**); London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.836 (**Kat. Nr. 21**); London, Sotheby's, 01.07.1971, Nr. 8 (**Kat. Nr. 28**); New York, H. Shickman Gallery, 1968, Nr. 11 (**Kat. Nr. 29**); Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 478 P (**Kat. Nr. 73**).

<sup>3</sup> Die Vorläufer für dieses Landschaftselement sind wahrscheinlich die Bäume als Einzelmotiv. Die früheren Darstellungen fallen in der Differenzierung sorgfältiger aus, zum Beispiel in dem Blatt: London, Sotheby's, 15.06.1983, Nr. 24 (**Kat. Nr. 41**).

<sup>4</sup> Rosand – Muraro 1976, S. 160-161, Nr. 27, m. Abb.

<sup>5</sup> Bei einer späteren Landschaft hingegen ist dieses Detail am Rande der entfernten Geländezüge (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 480 P, **Kat. Nr. 80**) kaum zu sehen.

## 68

### Studie eines Laubbaumes

Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Gift of Bernice Davidson, Inv. Nr. 1998.56.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, fleckig, im rechten unteren Viertel verwaschen oder größere Flecken (?), Fehlstelle am rechten unteren Rand, Einriss am linken unteren Rand, aufgezogen.

**Maße:** 351 x 227 mm (oben und rechts geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf der Montierung unten rechts mit Graphit: „1354“; rückseitig auf dem alten Passepartout mit Graphit: „*Girolamo Muziano / Collections / Sir Thomas Lawrence / W. Esdaile / Benoni White / Wm Russell / A.P. Oppé*“.

**Provenienz:** Sir Thomas Lawrence (1769-1830), London (Lugt 2445); William Esdaile (1758-1837), London (Lugt 2617); William Russell (1800-1884), London (Lugt 2648); William Benoni White (gest. um 1878), London (Lugt 2592); Adolph Paul Oppé (1878-1957), London; Bernice Davidson (1927-1998), New York; von dieser Schenkung 1998 an das Museum.

**Literatur:** Marciari 2000, S. 524, Appendix III, RD83.

Diese Darstellung eines Laubbaumes gehörte ursprünglich zu den großen Sammlungen von Lawrence und Esdaile; danach setzte sich die englische Provenienz fort bis die Zeichnung schließlich 1998 von einer amerikanischen Privatsammlerin der Harvard University geschenkt wurde, wo man sie dem „*Circle of Girolamo Muziano*“ zuordnet. Das Werk war früher lediglich in der Kartei der Londoner Witt Library (gestempelt 1988) abgebildet – dort ebenfalls als Muziano – und ist nun in der Online Datenbank des Museum zugänglich.<sup>1</sup> Marciari (2000) kannte das Blatt nur aus der Witt Fotokartei und schrieb es Muziano ab.<sup>2</sup>

Das Einzelmotiv im Hochformat und die elaborierte Ausführung sind von Campagnolas früheren Studien abzuleiten (beispielsweise: Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. Dyce 567 (Kat. Nr. 45); London, Sotheby's 15.06.1983, Nr. 24, Kat. Nr. 41); im „Urteil des Paris“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5519, Kat. Nr. 63) ist es bereits in zeichnerisch aufgelockerter Form zu sehen. Die Modellierung der Laub-, Stamm- und Astpartien und die Lichtverteilung machen auch in diesem Fall deutlich, dass der Baum natürliches Volumen vermitteln soll und als eigenständiges Sujet aufgefasst wird. Gleichzeitig besitzen die Strichfolgen und Umrissformen auf dem sonst weiß belassenen Papiergrund einen gewissen Dekorationswert, der einem Holzschnitt nahekommt. Stilistisch ist eine Entstehung in der Nähe der „Badenden Nymphen“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 481 P, Kat. Nr. 65) und des „Hl. Hieronymus“ von Cleveland (Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, Kat. Nr. 70) zu vermuten, wo größere Baumformen – in Anlehnung an Tizians Kompositionen<sup>3</sup> des dritten Jahrzehnts und um 1530 – als seitliche Repoussoirmotive verwendet werden.<sup>4</sup> Unmittelbar verwandt dürfte eine stark beschädigte Zeichnung aus dem Louvre (Inv. Nr. 4769, Kat. Nr. 69) sein, die ebenfalls Campagnola zugeschrieben werden kann. Angesichts des Studiencharakters der Baumdarstellungen<sup>5</sup> stellt sich die Frage, ob solche Zeichnungen nicht

nur der künstlerischen Aneignung der Form oder der druckgraphischen Vorbereitung dienen, sondern vielleicht auch als Sammlungsstücke gewünscht waren.

<sup>1</sup> <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/209341?position=2>

<sup>2</sup> Marciari bemerkte dazu: „*There is a photograph of this drawing in the Witt library. It is much influenced by Muziano but seems more like the work of a close follower than of Muziano himself.*“ – Marciari 2000, S. 524, Appendix III, RD83.

<sup>3</sup> Neben den Holzschnitten nach Tizian vergleiche die ihm zugeschriebenen Landschaften aus einer Pariser Privatsammlung, aus dem Louvre (Inv. Nr. 5534) oder auch aus dem British Museum (Inv. Nr. 1895,0915.817). – Saccomani 1982, S. 91-91, Anm. 83. – Rearick 2001, S. 63, 65, Abb. 27. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 623-624, Nr. 217, m. Farbabb. (S. 203). – Kat. Ausst. London 2016, S. 92, Nr. 25, m. Farbabb.

<sup>4</sup> Eine „Wiederverwendung“ einzelner größere Bäume als Repoussoirmotive im Vordergrund lässt sich in den späteren Perioden bei Campagnola beobachten, beispielsweise in den beiden Louvre-Zeichnungen Inv. Nr. 4762, 4673 (nahezu ruiniert, **Kat. Nr. 225, 227**), die man noch in den gegenseitigen Radierungen des Comte de Caylus (**Kat. Nr. 225c, Kat. Nr. 227a, b**) kompositorisch und zeichnerisch nachvollziehen kann. Von unterschiedlicher Qualität sind auch die Baumotive in den Landschaften Inv. Nr. 4725 (**Kat. Nr. 89**), 4756 (**Kat. Nr. 135**), 4764 (**Kat. Nr. 144**), 4781 (**Kat. Nr. 158**), 4782 (**Kat. Nr. 165**), 5576 (**Kat. Nr. 242**).

<sup>5</sup> Im Frühwerk wäre noch eine „Baumstudie“ aus Besançon (Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. Nr. D 2269, **Kat. Nr. 46**) zu ergänzen sowie eine Darstellung (London, Sotheby's, 01.07.1971, Nr. 41, **Kat. Nr. 44**), die ein bewachsenes felsiges Terrain und im unteren Bereich einen Baum zeigt und den stärksten Studiencharakter besitzt.

## 69

### Studie einer Gruppe von Laubbäumen

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4769.

**Technik:** Feder in Braun auf gebräuntem Papier (verwaschen? grauer Schleier), fleckig, Paperoberflächen in einigen Stellen abgefressen(?), Gebrauchsspuren, rissig in der oberen Blatthälfte, links oben deutlich beschädigt sowie am linken und rechten Rand, Fehlstellen, aufgezoogen, montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldener Rahmenbordüre (wahrscheinlich „*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 406 x 257 mm (vermutlich rechts geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Everhard Jabach (1610-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean-Charles Garnier d'Isle (1697-1752), Paris (Lugt 2961); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

**Reproduktion:**

Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, um 1730, 421 x 257 mm, bezeichnet in der Platte: „*Campagnolle In. – Cabinet du Roy – C. Sculp.*“ (Kat. Nr. 69a).

**Literatur:** Jabach 1671, IV, Nr. 106; Inventaire DAG 1852, S. 21.

Das sehr schlecht erhaltene und unpublizierte Blatt gehörte ursprünglich Everhard Jabach, der es unter Annibale Carracci führte; 1671 wurde es für die königliche Sammlung in Paris angekauft. Erstaunlicherweise gab man das Werk bereits im 18. Jahrhundert Domenico Campagnola, was auch der Stich von Caylus belegt. Bis heute ist diese Zuschreibung aufrecht, ihre Berücksichtigung in der Forschung blieb jedoch aus.<sup>1</sup>

Die Zeichnung zeigt, wie schon die vorangegangenen Exemplare, eine hochformatige Komposition, mit der ein einzelner Baum oder – im vorliegenden Fall – eine Gruppe zum selbständigen Sujet erhoben wird. Dafür sind das Terrain und die Verwurzelung des Baumes nur am unteren Rand angedeutet, während den belaubten Stamm- und Aststrukturen der größte Platz eingeräumt wird. Das stattliche Format (406 x 257 mm) unterstreicht wirkungsvoll das vertikal aufragende Motiv wie man es selten bei Campagnola findet. Gleichsam als Nebenprodukt der selbstständigen Landschaftsschilderung steht hier das reizvolle Nebeneinander von tragendem, verzweigtem Holz und den üppigen Laubflächen im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses. Es ist nicht auszuschließen, dass eine solche Darstellung nicht nur dem persönlichen Studium diene, sondern auch als Zeichnung oder in druckgraphischer Form für den Markt bestimmt war. Die Merkmale sind jedenfalls von Campagnolas früheren Studien ableitbar und lassen sich gut mit der Version aus Cambridge (Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1998.56, Kat. Nr. 68)<sup>2</sup> oder mit seinem Landschaftsstil der späten

1520er und frühen 1530er Jahre verbinden.<sup>3</sup> Die Anregungen kamen wahrscheinlich nicht nur von Tizians Holzschnitten und Zeichnungen sondern vielleicht auch von einem seiner meist bewunderten Landschaftsgemälde, dem heute verlorenen Altarbild mit der „Ermordung des hl. Petrus Martyr“, in dem monumentale Baumotive mit der dramatischen Erzählung revolutionär in Szene gesetzt wurden.

Die Radierung von Caylus (421 x 257 mm, Kat. Nr. 69a) fällt unwesentlich höher aus als die Vorlage (406 x 257 mm) und gibt sie gegenseitig wieder.<sup>4</sup> Da die Baumgruppe eine einfache Komposition ist, stört die verkehrte Leserichtung weniger als in vielen anderen Fällen. Aufgrund der zeichnerisch freien Radiertechnik vermittelt Caylus einen relativ guten Eindruck des Originals, das dem anderen Exemplar aus Cambridge (Mass.) sehr ähnlich und zum Zeitpunkt der druckgraphischen Übertragung wohl noch besser erhalten war. Vielleicht nahm die Vorlage auch durch das Reproduzieren weiteren Schaden.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museum zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7087-Etude-de-quatre-arbres>

<sup>2</sup> Die Darstellung ist unpubliziert und läuft unter Girolamo Muziano in der Online Datenbank des Museums:

<http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/209341?position=2>

<sup>3</sup> Eine nahezu analoge Auffassung des Baumes kennzeichnet die Blätter aus Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 481 P und 496 P, **Kat. Nr. 65, 66**), Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 3, **Kat. Nr. 67**) oder Cleveland (Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, **Kat. Nr. 70**).

<sup>4</sup> In den de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco befindet sich eine größere Auswahl von Stichen des Comte de Caylus, die in einer Online Datenbank zugänglich sind, darunter auch die Reproduktion der vorliegenden Zeichnung aus dem Louvre:

<https://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/study-trees-cabinet-du-roi-19633032259>

## 70

### Der heilige Hieronymus mit dem Löwen in einer bergigen Landschaft

Cleveland, The Cleveland Museum of Art, The Charles W. Harkness Endowment Fund, Inv. Nr. 1929.557.

**Technik:** Feder in Braun auf gebräuntem Papier, einige Fehlstellen und vertikaler Schnitt (?) am rechten Rand, Spuren einer vertikalen Mittelfalte, aufgezoogen und montiert.

**Maße:** 245 x 365 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto der Montierung unten links mit Graphit: „61/ 236“; untere Mitte mit Graphit: „Titian“ (in eine Kartusche geschrieben) und „3“; mit Graphit unten rechts: „8930“ (gelöscht) sowie: „(unleserlich)/q“.

**Provenienz:** Sir George Donaldson (1845-1925), London; Thomas Agnew & Sons, London; von dort für das Museum 1929 angekauft.

**Literatur:** Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. 452; Kat. Ausst. Cleveland 1981, S. 125-126, Nr. 100, m. Abb.; Tempesti 1991, S. 96, Anm. 7.

Die bisher wenig beachtete Zeichnung aus Cleveland berücksichtigten Tietze und Tietze-Conrat (1944) erstmals in ihrem Verzeichnis als Arbeit Campagnolas aus der „middle period“. Seit ihrer erstmaligen Ausstellung 1981 wird sie vom Museum mit derselben Zuschreibung um 1530 datiert.<sup>1</sup>

Der heilige Hieronymus ist als Eremit vor einer hügeligen Landschaft mit verstreuten Wäldern zu sehen; ein Dorf liegt entfernt am Fuße eines Berges. Der Bärtige ist als Halbakt mit Nimbus dargestellt und sitzt, lesend in sein Buch vertieft, vor einem mächtigen Baumpaare, das als natürliches Repoussoirmotiv den Vordergrund markiert und tiefenräumliche Distanzen zu den entfernten Wäldchen und Hügelfolgen suggeriert. Neben dem Eremiten sieht man den von ihm geheilten Löwen. In seiner ungeschickten Darstellung gleichsam dem Musterbuch entsprungen, liegt er treu an dessen Seite, am Ufer eines kleinen Flusses, der rechts aus dem Bild hinauszufließen scheint. Gleichzeitig lenkt der Verlauf des Gewässers den Betrachterblick in den

Landschaftsraum, dessen Geländezüge im Wesentlichen geschichtet sind und ab dem Mittelgrund bis zu den Bergspitzen ansteigen, die eine hohen Horizont angeben.

Die Differenzierung des großen Landschaftsanteils und seiner Hauptmotive lässt sich stilistisch Domenicos „Badenden Nymphen“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 481 P, Kat. Nr. 65) und den vier anderen nahezu gleich großen und eng miteinander verwandten Landschaftsblättern mit Figuren aus den Uffizien (Inv. Nr. 478 P, 479 P, 480 P, Kat. Nr. 73, 74, 80) und aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 752 (268), Kat. Nr. 72) zuordnen. Darüber hinaus machen besonders die Modellierungen und Strichvariationen im Bereich der Bäume, des Geländes, der Bergkulisse und der Häuser deutlich, dass die Darstellung aus Cleveland als zeichnerisches Äquivalent zu den druckgraphischen Ausdruckswerten der vier Campagnola zugeschriebenen Holzschnitte (des vierte Jahrzehnts) gelten darf. Von diesen besitzt die später entstandene „Landschaft mit Drehleier-Spieler und Mädchen“ (Abb. 167)<sup>2</sup> die größten kompositionellen Gemeinsamkeiten.

Für die zeichnerische Umsetzung des Heiligen als Halbakt finden sich die besten zeitnahen Anhaltspunkte in Campagnolas themengleichem Holzschnitt (Abb. 165)<sup>3</sup>, der möglicherweise von Niccolò Boldrini als Holzschneider um 1530-35 angefertigt wurde. Zudem wird das Detail des angedeuteten Nimbus' auch im Holzschnitt der „Landschaft mit Johannes dem Täufer“ (Abb. 166)<sup>4</sup> verwendet, die höchstwahrscheinlich im gleichen Zeitraum ebenfalls von Boldrini nach einem Entwurf Domenicos geschnitten wurde.<sup>5</sup> Hinsichtlich des Figurenideals des gezeichneten Eremiten findet sich in dem Gemälde mit der „Enthauptung des hl. Johannes“ (Padua, Musei Civici, Abb. 63)<sup>6</sup> die überzeugendste Parallele.

Insgesamt sind die flüssige Ausführung und ihre streckenweise dekorativen Ausdruckswerte im Blatt aus Cleveland ein gutes Indiz für die Eigenhändigkeit Domenicos. Zusammen mit den motivischen Verbindungen liegt daher eine Datierung um 1530 oder ins frühe vierte Jahrzehnt nahe. In Kenntnis der stilistischen Nähe zu den reifen Holzschnitten ist auch zu vermuten, dass es sich hier entweder um eine autonome Zeichnung oder um eine druckgraphische Vorlage handelt.

Maßgeblich für die Datierung ist neben den werkimmanenten Stilaspekten aber auch die Frage nach dem möglichen Vorbild. Der wesentlichste Einfluß scheint vom Tizian-Holzschnitt des „Hl. Hieronymus in der Wildnis“ (Abb. 170)<sup>7</sup> auszugehen, der vom Meister entworfen und vermutlich von Giovanni Britto oder Niccolò Boldrini Ende der 1520er Jahre (oder um 1530/1531) geschnitten wurde. Tizians Druckgraphik stellt in der venezianischen Tradition des Eremiten-Themas jene Bildlösung dar, die der Landschaftsschilderung den größten Anteil einräumt und vielleicht auch den stärksten Ausdrucksgehalt verleiht.<sup>8</sup> Tizians „natürliche Wildnis“ fungiert nicht – wie so oft in den Gemälden, Zeichnungen und Druckgraphiken seiner Zeitgenossen – als Hintergrundfolie. Der Eremit ist vielmehr kleinfigurig in eine weite Landschaft integriert, was eindrucksvoll sein einsames Dasein versinnbildlicht.

Von Tizian übernahm Domenico Campagnola in freier Weise dessen Vordergrundbühne mit mächtigen Baumformen, dem musterbuchartigen Löwen und dem bildauswärts fließenden Bach. Der sitzende Heilige hingegen belebt bei Campagnola das nahe Terrain wie eine genrehafte Repoussoirfigur, die den Betrachterblick in einen Landschaftsraum führt, der mehr als Bergidylle geschildert und ungleich stärker geöffnet wird als bei Tizian. Dabei ist Campagnolas Naturkulisse zwar seitlich auch von Wäldern eingefasst, doch durch mittig platzierte Bergkämme wird der hohe Horizont panoramahaft betont.

Insgesamt ist Domenicos Landschaft originell arrangiert und tiefenräumlich geschickt entwickelt, wobei die Eremitenfigur recht idyllisch und prominent vor die Naturkulisse gesetzt wird und sich mit dieser nicht vollständig verbindet. Figur und Landschaft stehen dadurch eher in einem Gleichgewicht und der narrative christologische Gehalt der Szenerie bleibt für den Betrachter „lesbar“. Dieses Kompositionsprinzip kündigte sich schon in Campagnolas Zeichnungen vor 1520 an<sup>9</sup> und wird mit der Werkgruppe um die Zeichnung aus Cleveland zu Campagnolas typischem, langlebigem Kompositionsprinzip.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Cleveland Museum of Art zugänglich:

[http://www.clevelandart.org/art/1929.557?collection\\_search\\_query=Campagnola&op=search&form\\_build\\_id=form-NnKhqVuCXAI\\_nyAy\\_fpf33ZS2y5hHyp146SVXgEn2mw&form\\_id=clevelandart\\_collection\\_search\\_form](http://www.clevelandart.org/art/1929.557?collection_search_query=Campagnola&op=search&form_build_id=form-NnKhqVuCXAI_nyAy_fpf33ZS2y5hHyp146SVXgEn2mw&form_id=clevelandart_collection_search_form)

<sup>2</sup> In der Druckgraphik bleibt der große Vordergrundbaum motivisch und stilistisch erstaunlich unverändert im Vergleich zur zeichnerischen Version des Motivs in der Darstellung aus Cleveland. Möglicherweise ist dies ein Indiz für eine etwas frühere Entstehung des Holzschnitts, die meist um 1540 vermutet wird. Zu diesem siehe: Rosand-Muraro 1976, S. 164-165, Nr. 29, m. Abb.

<sup>3</sup> Dreyer 1971, S. 58, Nr. 35, m. Abb. – Rosand-Muraro 1976, S. 158-159, Nr. 26, m. Abb. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 620-621, Nr. 212, m. Abb. (S. 200).

<sup>4</sup> Rosand-Muraro 1976, S. 160-161, Nr. 27, m. Abb.

<sup>5</sup> Zu den vier reifen Holzschnitten siehe ergänzend das Kapitel zu Domenico Campagnola als Landschaftszeichner.

<sup>6</sup> Kat. Ausst. Padova 1991, S. 145-146, Nr. 69, m. Abb. (mit weiterer Literatur). – Zum Werk siehe das Kapitel zu Domenico Campagnola im Überblick.

<sup>7</sup> Dreyer 1971, S. 51, Nr. 19, m. Abb. – Rosand-Muraro 1976, S. 146-147, Nr. 22, m. Abb. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 620, Nr. 211, m. Abb. – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 122-123, Nr. III.11, m. Abb.

<sup>8</sup> In der oberitalienischen Malerei und Graphik waren die Darstellungen mit Hieronymus als büßendem oder lesendem Eremiten in der Wildnis sehr verbreitet und beliebt, weil diese Episode aus dem Leben des Heiligen die Abkehr von allen irdischen Belangen und die Hinwendung zu einem asketischen und frommen Leben, der *vita contemplativa* symbolisierte. Gleichzeitig war für die Künstler die Eremiten-Thematik stets ein willkommener Anlaß für eine größere Landschaftskulisse, die ganz unterschiedliche „wilde“ und „wüstenhafte“ Erscheinungsformen annehmen kann. In dem Zeitraum von 1490 bis circa 1530 finden sich die herausragendsten Kompositionen bei Giovanni Bellini, Cima da Conegliano, Lorenzo Lotto, Paris Bordone und Tizian. Für die venezianische Malerei waren aber auch die Bildlösungen nördlich der Alpen, etwa von Albrecht Dürer oder Joachim Patinir und dessen Nachahmern, ein wesentliche Inspirationsquelle. Besonders der Tizian-Holzschnitt mit dem Heiligen in der Wildnis (Ende 1520er Jahre/um 1530) ist von herausragender Bedeutung, weil dieser nicht nur einen ungewöhnlich großen Landschaftsanteil zeigt sondern auch inhaltliche Tiefe vermittelt.

<sup>9</sup> Im Frühwerk zeigt sich dieses Verhältnis zwischen Figur und Landschaft nach dem „Hl. Hieronymus“ aus dem Frankfurter Städel (Inv. Nr. 13567, **Kat. Nr. 3**) vor allem in den signierten Zeichnungen oder auch in der weniger bekannten „Landschaft mit liegendem Bärtigen“ aus den Uffizien (Inv. Nr. 474 P, **Kat. Nr. 31**), die vermutlich zwischen 1520 und 1525 entstand.

## 71

### Landschaft mit schlafender Frau mit einem Spinnrocken vor einer Stadt in den Bergen

Brüssel, Koninklijke Bibliotheek van België / Bibliothèque royale de Belgique, Prentenkabinet/ Cabinet des Estampes, Inv. Nr. S.II 113135.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, fleckig, Reste einer Einfassungslinie (?), aufgezogen (?).

**Maße:** 236 x 375 mm (vermutlich nur geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto mit Feder in Schwarz rechts unten: „J.H.“ (Lugt 2432); auf der Montierung mit Graphit: „autrefois copie d'apres“; auf einem angebrachten Papierstück mit Graphit: „non, bon original//KA“.

**Provenienz:** Thomas Hudson (1701-1779), London (Lugt 2432); Sammlung Coster, Brüssel; Verkauf Galerie Fievez, Brüssel, 21.05.1947; Bibliothèque Royale de Belgique, Cabinet des Estampes, Brüssel (Lugt 260).

#### Weitere Fassungen:

1.) Anonymer Künstler (16. Jh.), Feder in Braun, 246 x 380 mm, Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv. Nr. KK 8868, (Kat. Nr. 71a u. Kat. Nr. X-172).

2.) Anonymer Künstler (16. Jh.), Feder in Braun, 243 x 385 mm, Wien, Albertina, Inv. Nr. 1480, (Kat. Nr. 71b u. Kat. Nr. X-174).

**Literatur:** Kat. Ausst. Brüssel 1993, S. 42-43, Nr. 10, m. Farbabb.; Kat. Slg. Wien 1992-1997, Bd. II, S. 791, unter Inv. 1480; Kat. Slg. Weimar 2008, S. 102-103, unter Nr. 195.

Nach Angaben der königlichen Bibliothek wurde die Zeichnung 1967 von Keith Andrews in den Beständen „entdeckt“ und Domenico Campagnola zugeordnet, jedoch erst in jüngerer Zeit mit einer Datierung in das vierte Jahrzehnt publiziert (Kat. Ausst. Brüssel 1993).<sup>1</sup> Im Gesamtkatalog der italienischen Zeichnungen der Albertina konnte Veronika Birke für das Blatt eine schlecht erhaltene Kopie aus den Wiener Beständen vorstellen (Kat. Nr. 71b u. Kat. Nr. X-174).<sup>2</sup> In Kenntnis einer zweiten, qualitativ höher einzustufenden Kopie in Weimar (Kat. Nr. 71a u. Kat.

Nr. X-172) konnte ich bereits – unabhängig von Fischer-Pace – das vollständige Zusammenspiel der drei Fassungen näher untersuchen. Fischer-Pace sprach sich im Verzeichnis der Weimarer Kunstsammlungen (Kat. Slg. Weimar 2008) ebenfalls für die Ableitung der beiden Zeichnungen vom Original in Brüssel aus.<sup>3</sup>

Dieses zeigt eine Frau in Rückenansicht links im Vordergrund einer bergigen Landschaft; mit angewinkelten Beinen liegt sie leicht angelehnt und etwas ungenau an einem größeren Terrain- oder Felsbrocken; ihr Kopf neigt sich zur Seite, wodurch der Eindruck entsteht, dass sie gerade schläft. Fast verdeckt vom üppigen Gewand sieht man neben ihr einen Korb mit einem Spinnrocken liegen. Offenbar ist hier eine Frau vom Land bei einer Rast dargestellt, während in den entfernten Geländezügen der pastorale Charakter durch kleinere Hirtenfiguren oder Wäscherinnen an einem Bach verstärkt wird.

Das fließende Gewässer verbindet harmonisch Vorder- und Mittelgrund und führt in diagonaler Richtung nach links, wobei der weitere Verlauf kaum auszumachen ist. Durch die Szene der vordersten Terrainbühne wird das Auge des Betrachters auch auf die beiden Spaziergänger auf einer entfernten Holzbrücke gelenkt, die die idyllisch-verträumte Stimmung zusätzlich ausschmücken. Hinsichtlich des Tiefenraums weitet sich die Landschaft auf der linken Seite, wo die angesprochene diagonale Achse, über Wälder hinweg, den Blick auf Bergketten am Horizont freigibt. Dieser Eindruck einer Raumöffnung wird durch die größere Stadtkulisse am Fuße der Gebirgszüge aufgenommen, die mit schroffen Spitzen ein hoch aufragendes Panorama im Hintergrund bilden.

Komposition und motivisches Zusammenspiel zeigen sich hier als typische Merkmale für Campagnolas Werkgruppe um den „Hl. Hieronymus“ von Cleveland (Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, Kat. Nr. 70). Die meist pastoralen Vordergrundfiguren vermitteln keine konkrete Bilderzählung. Die Landschaft, die sich jenseits der scheinbaren Protagonisten fortsetzt, wird nicht übermäßig geweitet und schließt mit einem hohen Horizont ab.

Die Zeichnung aus Brüssel überzeugt auch in der flüssigen Ausführung der Gelände- und Waldflächen sowie der Architekturkulisse. Die Figurenbildung der Liegenden verrät Schwächen in der Erfassung der komplizierten Körperhaltung, die vielleicht mit einem fremden Vorbild zu erklären ist. Zeichnerische Analogien finden sich in den Blättern aus Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 478 P, 479 P, Kat. Nr. 73, 74) oder Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 752 (268), Kat. Nr. 72).

---

<sup>1</sup> Im Brüsseler Katalog wurde die Zeichnung zwar mit Campagnolas reifen Holzschnitten in Verbindung gebracht; man war aber noch nicht in Kenntnis der beiden Kopien in Wien und Weimar. – Für die zur Verfügung gestellten Angaben und die digitale Abbildung bedanke ich mich bei Sarah Van Ooteghem (Research Assistant, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes), der ich mit den wesentlichen Inhalte der Katalognummer zum Brüssler Blatt behilflich sein konnte (Januar 2016).

<sup>2</sup> Tietze und Tietze-Conrat bestimmten das Wiener Blatt bereits als Kopie nach Domenico Campagnola – jedoch ohne Kenntnis des Originals in Brüssel und der zweiten Kopie in Weimar. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 132, Nr. 560.

<sup>3</sup> Fischer-Pace bezeichnete die Zeichnung aus Brüssel als „*originale Version*“ gegenüber den beiden Kopien und vermutete bei der weitläufigen großen Landschaft eine Vorlage Tizians. – Kat. Slg. Weimar 2008, S. 102-103, unter Nr. 195.

## 72

### **Bergige Landschaft mit kleiner Stadt und Mühlen an einem Fluss und einer ruhenden Bäuerin im Vordergrund**

**Chatsworth, The Devonshire Collection, Inv. Nr. 752 (268).**

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, stockfleckig, vollständig alt montiert für die Sammlung des 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire.

**Maße:** 241 x 368 mm.

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); William, 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire (1670/71-1729), Chatsworth (Lugt 718).

**Literatur:** Walker 1941, Anhang S. 15, Nr. 96; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. 440; Kat. Ausst. Manchester 1961, S. 8, Nr. 15; Kat. Ausst. London 1975 (2), Nr. 286; Rearick 1976, S. 116, unter Nr. 72; Jaffé 1994, S. 52, Nr. 752, m. Farbabb.; Saccomani 2004, S. 207-208, Anm. 21 und 29; Diefenthaler 2006, S. 78, Abb. 74; Strasser 2010, S. 108, unter Nr. 44, Anm. 3.

Das Blatt gehört zu einer größeren Gruppe von Zeichnungen in der Devonshire Collection, die Campagnola zugewiesen werden (Jaffé 1994) und sich ursprünglich im Besitz von Sir Peter Lely (1618-1680) befanden.<sup>1</sup> Walker (1941) verzeichnete es mit dem Kommentar „*Late type, possibly by Domenico Campagnola*“. Wenig später gaben Tietze und Tietze-Conrat (1944) das Werk Campagnola und datierten es in die „*middle period*“. Rearick hielt ebenfalls an der Eigenhändigkeit fest und vermutete die Entstehung etwas vor dem Uffizien-Blatt Inv. Nr. 480 P (Kat. Nr. 80) im vierten Jahrzehnt.<sup>2</sup> In jüngerer Zeit bestätigte Saccomani die Zuschreibung und schlug eine Datierung in die 1530er Jahre vor.

Die Darstellung ist geprägt von einer bergigen Landschaftsszenerie, deren erhabener Vordergrund von einer Bäuerin belebt wird, die rastend auf dem Boden lagert und einen Korb voll Enten bei sich hat. Von hier aus überblickt man die abgesetzten und tiefer liegenden Geländeschichten des Mittelgrunds, den zentral zwei Eselsreiter in unterschiedlicher Entfernung durchwandern und den rechts eine hohe Baumkulisse markiert. Auf der linken Seite geht das abschüssige Terrain abrupt in einen Flusslauf mit zwei Mühlen über, wodurch der Blick harmonisch zu einem schmalen seitlichen Ausblick geführt wird. Das eigentliche Hintergrundpanorama wird von einer kleinen Stadt am Fuße vor bizarr aufragenden und bewaldeten Bergkämmen dominiert. Insgesamt besitzt dieser Prospekt in seiner Verbindung von ländlicher Architektur und phantastischen Felsformen fast niederländischen Charakter, der an Joachim Patinir und seine Nachfolge denken lässt und als „kleine Weltlandschaft“ bezeichnet werden könnte.

Kompositorisch folgt die Verknüpfung von entfernter Landschaftskulisse mit hohem Horizont und betonter Vordergrundfigur demselben Prinzip wie in den Uffizien-Blättern Inv. Nr. 478 P und 479 P (Kat. 73, 74), die im Gegensatz zum „Hl. Hieronymus“ aus Cleveland (Inv. Nr. 1929.557, Kat. Nr. 70) ohne einzelnes Baummotiv aufgebaut sind. Im Detail zeigt die lagernde „Entenmagd“ eine Figurenbildung, die mit der „rastenden Wanderin“ in der bereits zitierten Uffizien-Zeichnung Inv. Nr. 480 P verwandt ist, während die routinierte Ausführung der Motive und die Binnenzeichnung vor allem mit der kleinen Werkgruppe um den „Hl. Hieronymus“ von Cleveland und die „Schlafende mit Spinnrocken“ aus Brüssel (Bibliothèque Royale de Belgique, Inv. Nr. S.II 113135, Kat. Nr. 71) übereinstimmen.

Insgesamt lassen Bildaufbau, Strichbild und Format erkennen, dass es sich hier um eine weitere Landschaftsvariation Campagnolas handelt, die wohl in den frühen und mittleren 1530er Jahren gezeichnet wurde. Außergewöhnlich ist bei diesem Exemplar, dass Domenico seiner prominenten Vordergrundfigur einen spürbar genrehaften Ausdruck verleiht. Der erzählerische Gehalt der Szene scheint austauschbar und dürfte ein willkommener Anlass für den Landschaftsprospekt gewesen sein.<sup>3</sup>

Angesichts wachsender Beliebtheit beim Publikum erweiterte Domenico offenbar in dieser Zeit sein landschaftliches Repertoire und widmete sich nicht nur mythologischen und religiösen Sujets, sondern entwickelte aus der gängigen pastoralen Ikonographie auch genrehafte Figurentypen, die einen bäuerlich-alltäglichen Charakter besitzen wie das auch in der bereits erwähnten „Landschaft mit rastendem Paar“ (Uffizien, Inv. Nr. 480 P, Kat. Nr. 80) oder im Holzschnitt mit dem „Drehleier-Spieler“ (Abb. 167) offensichtlich ist.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Zu diesen Beständen siehe den Abschnitt zu Sir Peter Lely im Kapitel *Campagnolas Landschaften in historischen Sammlungen: Eine Auswahl*.

<sup>2</sup> Für Rearick lieferte die Entenmagd im Blatt aus Chatsworth das figurliche Modell für die Rastende in der Uffizien-Landschaft Inv. Nr. 480 P (**Kat. Nr. 80**) und er datierte beide auch aus zeichnerischen Gründen in die zweite Hälfte des vierten Jahrzehnts. – Rearick 1976, S. 116, Nr. 72; dort mit falscher Inventarnummer „516“ für das Werk aus Chatsworth mit der korrekten Inventarnummer 752 (268).

<sup>3</sup> Eine genrehafte Verwendung der Figur kommt auch bei der früheren „Landschaft mit hl. Hieronymus“ (Uffizien, Inv. Nr. 496 P, **Kat. Nr. 66**) oder der „Landschaft mit rastendem Figurenpaar“ (Uffizien, Inv. Nr. 480 P) zum Ausdruck.

<sup>4</sup> Zum eher wenig besprochenen Holzschnitt: Rosand – Muraro 1976, S. 164-165, Nr. 29, m. Abb.

## 73

**Bergige Landschaft mit Figurenpaar vor Wäldern mit Dörfern und einer Löwenjagd bei Sonnenaufgang**

**Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 478 P.**

**Technik:** Feder in Dunkelbraun, auf stark gebräuntem Papier, fleckig, abgerieben, ergänzte Risse, aufgezogen, allgemein schlechter Erhaltungszustand.

**Maße:** 238 x 363 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto oben rechts mit blauem Stift: „478“.

**Provenienz:** Fondo Mediceo-Lorenese (?); R. Galleria degli Uffizi (Lugt 930).

**Reproduktion:**

Stefano Mulinari (ca.1741-ca.1790), Radierung in Braun, 1774-1785, 298 x 380 mm, unter der Darstellung in der Platte bezeichnet mit: „*Tiziano inv. e del. – Mulinari incis.*“ sowie darunter Widmung in der Platte (für Gabbriello Riccardi), (Kat. Nr. 73a).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Grandi III., Universale III., Disegni 12, Nr. 7; Ferri 1890, S. 257, Nr. 469-481, Kategorie V.; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, Nr. 463; Petrioli Tofani 2014, Bd. 2, S. 786, 478 P.

Neben einigen anderen Landschaftsblättern wurde auch das vorliegende bei Pelli Bencivenni – zusammen mit der Inv. Nr. 479 P (Kat. Nr. 74) – unter Tizian inventarisiert: „*Due bei Paesi a penna: / montuosi Boschivi. In uno Vi è / un Pastore giacente, due Figure / che osservano in un Laghetto, e al / cuni Cacciatori, che inseguono un Leone. / Credo che Vadano / In Stampa*“.<sup>1</sup> Auch Ferri (1890) katalogisierte die Zeichnung in einer Gruppe von „*tredici diversi paesaggi*“ unter gleichem Namen. Tietze und Tietze-Conrat (1944) führten sie erstmals bei Domenico Campagnola an und vermuteten die Entstehung in der „*middle period*“. Ansonsten wurde das Werk nicht berücksichtigt – vermutlich wegen seines nur eingeschränkt beurteilbaren Erhaltungszustands.

Ein Hirte liegt mit seinem Mädchen auf einem größeren Fels- oder Erdblock im Vordergrund einer Landschaft, die rechts in einiger Entfernung eine Löwenjagd mit zwei Reitern und Hunden zeigt. Die Darstellung wird von steilen Bergen im Hintergrund abgeschlossen, deren Hänge mit Wäldern und Dörfern durchsetzt sind und rechts am Horizont auf eine strahlende Sonne blicken lassen. – Das nahe szenische Geschehen ist nur schwer erkennbar: Die Blicke des Figurenpaars sind nach links gerichtet, wo – nach der alten Kurzbeschreibung – ein kleiner Teich zu sein scheint, in den ein Bach fließt. Der ausgestreckte rechte Arm des Hirten gleicht einem Fingerzeig auf das plätschernde Gewässer, während seine Linke sich an einem Stock festhält und der Unterarm des Mädchens möglicherweise auf einem Instrument ruht, von dem man nur einen schneckenförmigen oberen Abschluss ausmachen kann. Zusammen erzählen sie keine konkrete Geschichte, vielmehr suggeriert das Paar eine pastorale Idylle nahe dem Betrachter, die mit den sprengenden Jagdreitern in der Landschaft reizvoll kontrastiert.

Beim Studium des schlecht erhaltenen Originals wird deutlich, dass diese Zeichnung hinsichtlich Ausführung, Kompositionsschema, Motivik und Format engstens mit den Zeichnungen aus den Uffizien (Inv. Nr. 479 P, Kat. Nr. 74) und der Devonshire Collection (Inv. Nr. 752 (268), Kat. Nr. 72) verwandt ist.<sup>2</sup> Stilistisch lässt sich das Werk auch mit dem „rastenden Figurenpaar“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 480 P, Kat. Nr. 80) und dem „Hl. Hieronymus“ (Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1929.557, Kat. Nr. 70) zu einem Ensemble verbinden, das im Verlauf der 1530er Jahren entstand – mehr oder weniger parallel zu einigen der reifen Holzschnitte Campagnolas.

Stefano Mulinari (um 1741-um 1790) reproduzierte die Zeichnung im späten 18. Jahrhundert für das Konvolut der „*Disegni originali di eccellenti pittori esistenti nella R. Galleria di Firenze incisi e imitati nelle loro grandezze e colori*“, das zwischen 1774 und 1785 in verschiedenen Auflagen mit Änderungen erschien (Kat. Nr. 73a). Es handelt sich um eine gegenseitige Radierung in Braun, die sich deutlich vom Strichbild Campagnolas entfernt und die Vorlage durch die farbig ausgewischte Druckplatte eher malerisch interpretiert. Möglicherweise ist die

druckgraphische Vereinfachung auch durch das damals wohl schon schwer lesbare Original zu erklären.

<sup>1</sup> Siehe kommentiertes Inventar von Pelli Bencivenni bei: Petrioli Tofani 2014, Bd. 1, S. 786, 479 P und 478 P.

<sup>2</sup> Zeichnerisch dürfte die liegende Frau mit den ähnlichen Lagerungs- und Sitzmotiven der Blätter aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 752 (268), **Kat. Nr. 72**) und Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 480 P, **Kat. Nr. 80**) vergleichbar sein. – Die episodenhafte Schilderung des kämpfenden Löwen ergibt eine Parallele zu den Tiermotiven in der „Bergigen Landschaft mit hl. Hieronymus“ aus den Uffizien (Inv. Nr. 496 P, **Kat. Nr. 66**) und zum reifen Holzschnitt (**Abb. 165**) mit derselben Thematik. In einer etwas später entstandenen Zeichnung aus dem Louvre (Inv. Nr. 4772, **Kat. Nr. 161**), die ebenfalls den Eremiten in der Wildnis darstellt, wird der Löwe im Hintergrund durch ein Lastentier ersetzt, das von einem Hund begleitet wird und abermals als gefällige Episode fungiert.

## 74

### Liegender Hirte mit Ziegenherde vor bergiger Landschaft

**Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 479 P.**

**Technik:** Feder in Dunkelbraun, auf stark gebräuntem Papier, abgerieben, größerer Fleck oben rechts, einige Fehlstellen, größere am unteren rechten Rand, allgemein schlechter Erhaltungszustand, aufgezogen.

**Maße:** 238 x 365 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto oben rechts mit blauem Stift: „479“; auf dem Verso: „anzi Campagnola“.

**Provenienz:** Fondo Mediceo-Lorenese (?); R. Galleria degli Uffizi (1881) (Lugt 930).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Grandi III., Universale III., Disegni 12, Nr. 5; Ferri 1890, S. 257, Nr. 469-481, Kategorie V.; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, Nr. 464; Saccomani 1980, S. 69, Anm. 54; Petrioli Tofani 2014, Bd. 1, S. 786, 479 P.

Pelli Bencivenni inventarisierte die Zeichnung aus den Uffizien mit einer zweiten (Inv. Nr. 478 P, Kat. Nr. 73) als Landschaftspaar unter Tizian. Ferri (1890) führte sie in einer Gruppe von „*tredici diversi paesaggi*“ ebenfalls unter Tizian, was er aber später zu Gunsten Campagnolas korrigierte.<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat (1944) verzeichneten das Werk – zusammen mit den Uffizien-Blättern Inv. Nr. 480 P (Kat. Nr. 80), 481 P (Kat. Nr. 65) und 489 P – erstmals unter Domenico Campagnola. Sie datierten die kleine Gruppe aufgrund des ähnlichen Landschaftscharakters, derselben Technik und Größe in seine „*middle period*“.<sup>2</sup> Saccomani ordnete das vorliegende Exemplar in die späten 1530er Jahre ein.

Ein junger Hirte liegt gemütlich auf einer nahen Hügelkuppe, die etwas bewachsen und mit Baumstümpfen betont ist und hütet seine kleine Ziegenherde. Seine Aufmerksamkeit gilt gerade einem Tier, das seine Nähe sucht. Hinter ihm überblickt man ein Flusstal mit welligem Terrain, das im Mittel- und Hintergrund von zwei größeren schroffen Bergen hinterfangen wird; an deren Hänge schmiegen sich Wälder und einige Häusergruppen. Insgesamt vermittelt die schlichte Figurenszene eine idyllische Pastorale vor einem Landschaftsprospekt, der tiefenräumlich abwechslungsreich aufgebaut ist und dessen leichte Überschau mit einem hohen Horizont begrenzt wird.

Die Komposition ist sehr ähnlich entwickelt wie in den Darstellungen aus der Devonshire Collection (Inv. Nr. 752 (268), Kat. Nr. 72) und den Uffizien (Inv. Nr. 478 P); zudem ist das Motiv der aufragenden Bergkulisse mit den Landschaften des „Hl. Hieronymus“ (Cleveland, Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, Kat. Nr. 70), der „Badenden Nymphen“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 481) oder des „Drehleier-Spielers“ (**Abb. 167**)<sup>3</sup> verwandt, wo das Bergpanorama eher mittig oder sogar „symmetrisch“ – wie beim Holzschnitt – den Hintergrund betont.

Vor dem beschädigten Original wird deutlich, dass die Binnenzeichnung der Landschaftselemente (Wälder in verschiedenen Größenmaßstäben, Geländeflächen, Bergfelsen, Häuserformen) von derselben Hand stammt wie in den Werken aus Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 478 P, 480 P) und Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 752 (268)). Außerdem weist die routinierte Federführung auch Parallelen zum qualitätvollen „Hl. Hieronymus“ (Cleveland) und den „Badenden Nymphen“ (Florenz) auf. Die Figurenbildung des Hirten ist ausreichend zu erkennen und entspricht im Wesentlichen der Gewandmodellierung den rastenden

„Wanderern“ im Uffizien-Blatt Inv. Nr. 480 P. Insgesamt lassen Kompositionsprinzip und Strichbild keinen Zweifel daran, dass die pastorale Darstellung von Campagnola stammt und zur Werkgruppe der 1530er Jahre gehört, die stilistisch mit den Landschaftsholzschnitten verbunden ist.

Hinsichtlich der stark beeinträchtigten Erhaltung dürfte das vorliegende Exemplar dasselbe Schicksal erlitten haben wie das gleich große Uffizien-Blatt Inv. Nr. 478 P. Beide Werke sind deutlich gebräunt und abgerieben (mehr als die anderen relevanten Zeichnungen in den Uffizien und des gesamten Campagnola-Bestands), was mit einer besonderen Beliebtheit der zwei Landschaften zu erklären ist. Möglicherweise dienten sie auch als Vorlage für Nachstiche, die heute verloren sind. Wahrscheinlicher ist, dass sie als gerahmte Wandbilder zu lange dem Tageslicht ausgesetzt waren.

<sup>1</sup> Petrioli Tofani 2014, Bd. 1, S. 786, 479 P.

<sup>2</sup> Die kleine Werkreihe von Tietze und Tietze-Conrat erscheint aus heutiger Sicht etwas heterogen und unvollständig. Während ein weiteres eng verwandtes Blatt aus den Uffizien in der Aufzählung fehlt (Inv. Nr. 478 P, **Kat. Nr. 73**) und separat verzeichnet wurde, führten sie stattdessen die Zeichnung Inv. Nr. 489 P an, der jegliche Gemeinsamkeiten fehlen. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, Nr. 464.

<sup>3</sup> Rosand – Muraro 1976, S. 164-165, Nr. 29, m. Abb.

## 75

### Bergige Landschaft mit einzelnen Häusergruppen und einem Hirtenpaar mit seiner Ziegenherde

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5538.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun, auf stark gebräuntem Papier, etwas fleckig und stockfleckig, ergänzte Fehlstellen (z.B. untere linke Ecke), Wurmfraßlöcher, Ränder vereinzelt rissig, Gebrauchsspuren, abgerieben, in der Mitte eine vertikale Falte, aufgezogen, montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 260 x 394 mm (oberer Rand geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Everhard Jabach (1610-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean-Charles Garnier d'Isle (1697-1752), Paris (Lugt 2961); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

#### Weitere Fassung:

Anonymer Künstler (17. Jh., Claude Massé?), Rötel auf Papier, 260 x 395 mm, Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. D. 3149, (Kat. Nr. 75a u. Kat. Nr. X-10).

#### Reproduktionen:

1.) Claude Massé (1631-1670), Radierung, vor 1670 / 1754, 265 x 395 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Titianus. delin. – .13.B. – Massé. Sculp Cum priuil Regis.*“, (Kat. Nr. 75b).

2.) Moyse-Jean-Baptiste Fouard (1653-1726), Radierung, um 1679?, 353 x 505 mm, nicht bezeichnet, (Kat. Nr. 75c).

3.) Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, um 1730, 273 x 405 mm, bezeichnet in der Platte: „177“ (links oben) – „*Titian In. – Cab. du Roy – C\* sculp.*“, (Kat. Nr. 75d).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 6; Inventaire DAG 1852, S. 146; Mariette 1740-1770, S. 294, Nr. 66; Chennevières – Montaiglon 1851-1860, Bd. 5, S. 338-339; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 131, Nr. 544; Chiari 1982, S. 124, unter Nr. 118.

Die schlecht erhaltene Zeichnung gehörte ursprünglich zur Sammlung des Bankiers Everhard Jabach, bei dem sie unter „Giorgione“ lief. Nachdem sie als Teil der „*dessins d'ordonnance*“ in den Besitz des Louvre wechselte (1671), hielt man sie – wie viele andere italienische Landschaftsdarstellungen mit Feder – für ein Werk Tizians. Allerdings bezweifelte bereits Mariette dessen Autorschaft und tendierte eher zu Domenico Campagnola.<sup>1</sup> Im 20. Jahrhundert stellten Tietze und Tietze-Conrat (1944) die traditionelle Zuschreibung ebenfalls in Frage und

sprachen sich für ein Werk Campagnolas in dessen „late period“ aus.<sup>2</sup> Im Département des Arts Graphiques findet sich das Blatt heute unter seinem Namen.

Dargestellt ist eine bergige Landschaft, die mit Wäldern, Büschen, einigen Dörfern und einem Bach durchsetzt ist und etwas anzusteigen scheint. Relativ unbemerkt bleibt ein Figurenpaar, das sich links hinter dem breiten leeren Vordergrund befindet: zwischen Büschen bei einem kompakten Hügel steht ein Mann, auf einen Stab gestützt, bei einer sitzenden Frau, während er seine kleine Ziegenherde grasen lässt. Gemeinsam vermitteln sie einen pastoralen Moment – ohne konkrete Erzählung – in einem eigenständigen Landschaftsprospekt, der in erster Linie aus aufgetürmten Geländeformen und verstreuten Häusergruppen besteht. Zusätzlich zeigt sich noch ein recht bewegter Wolkenhimmel am hohen Horizont, der aber aufgrund des heutigen Erhaltungszustands kaum zur Geltung kommt.<sup>3</sup>

Die Komposition unterscheidet sich zwar von der Werkgruppe um den „Hl. Hieronymus“ aus Cleveland (Inv. Nr. 1929.557, Kat. Nr. 70) durch den betont leeren Vordergrund und das verkleinerte Figurenpaar. Durch die motivische Gestaltung und das Strichbild der Gelände-, Wald- und Häuserflächen wird allerdings ein routiniertes Strichbild vermittelt, das für Campagnolas Ausführung spricht und mit den ihm zugeschrieben Landschaftsblättern des vierten Jahrzehnts verwandt ist.<sup>4</sup> Die Entstehungszeit könnte daher in den fortgeschrittenen 1530er Jahren, bis um 1540 liegen.

Im Musée des Beaux-Arts von Besançon existiert eine Rötzelzeichnung (Inv. Nr. D. 3149, Kat. Nr. 75a u. Kat. Nr. X-10) mit identischen Maßen, in der das Original des Louvre sorgfältig kopiert wurde. Sie galt traditionell als Werk Tizians, mittlerweile gibt man sie im Museum einem Zeichner nach Domenico Campagnola.

Aufgrund des klaren Duktus' der Rötelkreide und der Tatsache, dass Claude Massé nach der Zeichnung eine gegenseitige Radierung (Kat. Nr. 75b)<sup>5</sup> für den „Recueil Jabach“<sup>6</sup> anfertigte, wird das Blatt aus Besançon vermutlich von diesem französischen Stecher stammen. Möglicherweise benötigte er eine gewisse „Fingerübung“ vor dem Original – indem er diese gleichseitig nachzeichnete – bevor er daran ging, die Louvre-Zeichnung (vielleicht mit einer zweiten Kopie in Feder) in das druckgraphische Medium umzusetzen.

Wenige Jahre später entstand noch eine Radierung von Moyse Fouard (Kat. Nr. 75c)<sup>7</sup>, die von Pierre Mariette II. (1634-1716) vermutlich um 1679 verlegt wurde. Sie gibt das Original (260 x 394 mm) gleichseitig wieder, allerdings wurde es um einige Zentimeter vergrößert (353 x 505 mm). Im Gesamteindruck bewahrt die Landschaft ihre Proportionen und zeigt, dass man im Strichbild durchaus Campagnolas Federführung nachahmen wollte. Die Reproduktion gehört zu einer Reihe von Stichen, die Fouard für die Familie Mariette ausführte; die meisten wurden in der Platte mit dem Hinweis auf eine vermeintliche Erfindung Tizians bezeichnet.<sup>8</sup> Der Stecher selbst verewigte sich hingegen nur selten im Druck.<sup>9</sup> Zu diesem Aspekt und der Zuschreibungsfrage des Originals im 18. Jahrhundert hinterließ Pierre-Jean Mariette eine bemerkenswerte Notiz im *Abecedario*. Sein Kommentar zur Radierung lautet in deutscher Übersetzung: „Eine weitere große Landschaft, wo man in der Ferne eine Stadt erkennt, die in den Bergen liegt; vorne ein alter Hirt, der sich mit einer Frau unterhält, die ihre Ziegen hütet. Eine Radierung von Moyse Fouard, nach einer Zeichnung, die eher von Campagnola als von Tizian zu sein scheint. Ohne Graveur oder Maler. Der Graveur ist trotzdem gesichert; mein Großvater ließ ihn diese Platte gravieren, die wir immer noch haben.“<sup>10</sup>

Schließlich berücksichtigte noch Caylus im 18. Jahrhundert das Werk aus dem Louvre bei den Stichen zum „Cabinet du Roi“ (Kat. Nr. 75d).<sup>11</sup> Das Blatt übernimmt die Maße der Zeichnung nahezu identisch und lässt bei den Bezeichnungen (in der Platte am unteren Rand) erkennen, dass auch zu diesem Zeitpunkt die Tizian-Zuschreibung gültig war. Mit der freien Radiertechnik orientierte sich Caylus wieder sehr eng am Original und dessen zeichnerischen Merkmalen. Im Stich kommen dabei die Linienwerte und Schraffuren sowie die Helldunkel-Verteilung klarer und intensiver zum Tragen, sie helfen aber, die schlecht erhaltene Vorlage „lesen“ und besser beurteilen zu können.

<sup>1</sup> Mariette besprach das Werk nicht im Kontext des „Recueil Jabach“ sondern bezog sich auf eine Druckgraphik von Moyse Fouard. – Siehe dazu u.a. Anm. 10.

<sup>2</sup> Sie wiesen dabei auch auf die Reproduktion der Zeichnung im „Recueil Jabach“ hin. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 131, Nr. 544.

<sup>3</sup> Trotz des deutlich gebräunten Papiers und des beschädigten Strichbilds lässt sich erkennen, dass zumindest der rechte und untere – und wahrscheinlich auch der linke – Rand nicht beschnitten ist. Die Federstriche sind hier vom Blattrand abgesetzt – besonders klar am rechten – und enden bündig an einer gedachten Linie wie wenn beim Zeichnen das Blatt eingespannt und dabei an den Rändern ein paar Millimeter abgedeckt gewesen wäre.

<sup>4</sup> Vgl. zum Beispiel: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 478 P, 479 P, 480 P (**Kat. Nr. 73, 74, 80**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 752 (268), **Kat. Nr. 72**; Paris, Louvre, Inv. Nr. RF 55, **Kat. Nr. 76**.

<sup>5</sup> Chiari 1982, S. 124, Nr. 118, m. Abb. – Raimbault 2010, Anhang, S. 274. – Bellini 2012, S. 15, 21, Abb. 11.

<sup>6</sup> Zum „Recueil Jabach“ siehe das Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* in der vorliegenden Dissertation.

<sup>7</sup> Ein Abzug der Radierung befindet sich in einem Klebeband der Wiener Albertina mit Landschaftsdarstellungen, die man im 18. Jahrhundert Tizian oder seinem Kreis zuordnete: Inv. Nr. HB 27.3, fol. 66, Nr. 416.

<sup>8</sup> Eine Reihe von Stichen, die Moysse Fouard für Pierre Mariette II. ausführte, sind in der Online Datenbank der Royal Academy of Arts in London zugänglich:

[http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus? IXSS =%252asform%3d%252fsearch\\_form%252fallform%26 IXresults %3dy%26exhibitions%3dtrue%26 IACTION %3dquery%26all\\_fields%3dMOYSE%26archives%3dtrue%26 IX%252ey%3d0%26books%3dtrue%26 IX%252ex%3d0%26works%3dtrue%26 IXMAXHITS %3d18%26 ITRAIL %3dSearch%2bResults& IXSP =18& IACTION =summary& IXSR =iy9pUuclwAL& IXSPEX =templates/summary/& ITRAIL =Search%20Results& IXresults =y& IXFIRST =1](http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus? IXSS =%252asform%3d%252fsearch_form%252fallform%26 IXresults %3dy%26exhibitions%3dtrue%26 IACTION %3dquery%26all_fields%3dMOYSE%26archives%3dtrue%26 IX%252ey%3d0%26books%3dtrue%26 IX%252ex%3d0%26works%3dtrue%26 IXMAXHITS %3d18%26 ITRAIL %3dSearch%2bResults& IXSP =18& IACTION =summary& IXSR =iy9pUuclwAL& IXSPEX =templates/summary/& ITRAIL =Search%20Results& IXresults =y& IXFIRST =1)

<sup>9</sup> Einen der wenigen von Moysse Fouard signierten Stiche für das Verlagshaus Mariette zeigt die **Abb. 254b** im Kapitel zur Rezeption der Campagnola-Landschaften.

<sup>10</sup> „Un autre grand paysage où l'on aperçoit dans le lointain une ville batie dans des montagnes, et sur le devant un vieux pâtre s'entretenant avec une femme qui garde des chèvres. Gravé à l'eau forte par Moysse Fouard, d'après un dessein qui paroit plutôt être du Campagnola que du Titien. Sans nom du graveur ny du peintre. N'y sont pas, mais, pour celui du graveur, il est certain; c'est mon ayeul qui luy fit graver la planche, que nous avons encore.“ – Chennevières-Montaiglon 1851-1860, Bd. 5, S. 338-339 – vgl. dazu: Mariette 1740-1770, S. 294, Nr. 66. – Unmittelbar nach der Notiz zur Radierung erwähnte Mariette noch einen weiteren stilistisch verwandten Stich von Moysse Fouard, der eine Flucht nach Ägypten zeigt, deren Landschaft auf eine frühe Zeichnung von Girolamo Muziano zurückzuführen ist (**Kat. Nr. X-31**).

<sup>11</sup> In den de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco befindet sich eine größere Auswahl von Stichen des Comte de Caylus, die in einer Online Datenbank zugänglich sind, darunter auch die Reproduktion der vorliegenden Zeichnung aus dem Louvre:

<https://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/landscape-shepherd-and-shepherdess-cabinet-du-roi>

Das British Museum ist auch im Besitz einiger Reproduktionen für das „Cabinet du Roi“, darunter auch die vorliegende Radierung:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3070792&partId=1&searchText=Titian+Caylus&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3070792&partId=1&searchText=Titian+Caylus&page=1)

## 76

### Bergige Landschaft mit rastendem Pilger und einem Engel

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. RF 55.

**Technik:** Feder in Braun auf vergilbtem Papier, stockfleckig, ergänzte Fehlstellen, Riss mittig, am unteren Rand, Spuren einer Einfassungslinie, montiert.

**Maße:** 248 x 325 mm (vermutlich am rechten und unteren Rand geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso Hinweis auf den Verkauf Joubert.

**Provenienz:** Marquis de Lagoy (1764-1829), Aix-en Provence (Lugt 1710); Jacques Edouard Gatteaux (1788-1881), Paris (Lugt 852); Verkauf Joubert, 1870?; 1873 Schenkung an das Museum; Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, (Lugt 1886).

**Literatur:** Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 528.

Das Blatt aus der graphischen Sammlung des Louvre führte man früher – wie viele andere italienische Landschaftsblätter des 16. Jahrhunderts – unter Tizian.<sup>1</sup> Als Werk Campagnolas der „middle period“ publizierten es Tietze und Tietze-Conrat (1944); ihre Zuschreibung wurde vom Museum übernommen.<sup>2</sup>

Bei einem großem Baum rechts im Vordergrund sieht man einen Engel, der gerade mit breiten Flügeln neben einem Wanderer zu schweben scheint. Als wäre er mit dem Rastenden im Gespräch, ruht seine linke Hand auf dessen Schulter, während er mit der rechten in die Landschaft weist. Dort sieht man einige Häuser und Türme in den bewaldeten Bergen; vom höchsten Gipfel steigt eine Rauch- oder Wolkensäule empor und breitet sich am Himmel aus.<sup>3</sup> Der Rastende erscheint durch seine Gewandung und seinen Stab als Pilger. Allerdings fällt es schwer, zu dieser Szene eine passende Ikonografie zu finden. Möglicherweise spielt die Szene auf den hl. Rochus an, der sich als Pestkranker in einen Wald zurückzieht, wo er eine Begegnung mit einem Engel hatte. Dagegen spricht aber das Fehlen der Pestbeule (auf dem Oberschenkel) und des Hündchens. Offenbar gibt es also bei der Darstellung gewisse Unschärfen. Auch der vom Museum vergebene Titel: „*L'ange et Abraham devant la ville de Sodome en flammes*“ überzeugt nicht – ebensowenig die Gleichsetzung der Hintergrundlandschaft mit dem zerstörten Sodom.

Die Komposition – bestehend aus Hauptfiguren im Vordergrund mit einzelndem Baum und großem Landschaftsanteil im Mittel- und Hintergrund – dürfte den Typus des „Hl. Hieronymus“ aus Cleveland (Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, Kat. Nr. 70) voraussetzen. Die mit ihm verbundenen Werke zeigen überdies auch eine ähnliche Motivik, insbesondere die bizarren Berge (ausgeschmückt mit verstreuten Gebäuden, Büschen und Bäumen) erweisen sich als Gestaltungsvorliebe, die neben der Modellierung von Figur und Landschaft für Campagnola sprechen. Die routinierte Federführung ist charakteristisch für seinen Personalstil ab den späten 1520er Jahren. Eine zeichnerische Verwandtschaft ergibt sich beispielsweise zu den Blättern aus Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 478 P und 479 P, Kat. Nr. 73, 74) und Paris (Louvre, Inv. Nr. 5538, Kat. Nr. 75), die im vierten Jahrzehnt entstanden.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museum zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/111582-Lange-et-Abraham-devant-la-ville-de-Sodome-en-flammes>

<sup>2</sup> Tietze und Tietze-Conrat vermerkten noch bezüglich der Provenienz: „*Vente Joubert, 1870: Titian, His de la Salle*“.

<sup>3</sup> Das dekorative Spiel mit bewegten Wolkenformen oder geschwungenen Rauchsäulen (über einem Berg o.ä.) wie im vorliegenden Fall ist nur selten im Frühwerk Campagnolas zu finden (Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 5726 (Kat. Nr. 36); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5585, Kat. Nr. 55) und entwickelt sich zu einem Markenzeichen seiner Landschaften circa ab dem Ende des dritten Jahrzehnts (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 496 P, 478 P (Kat. Nr. 66, 73); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 3, Kat. Nr. 67) und in den späteren Perioden (zum Beispiel: Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15692 (Kat. Nr. 95); Detroit, The Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1, Kat. Nr. 88). Eine wichtige graphische Anregung für Campagnola dürften die Holzschnitte von Tizian mit dem „Untergang der Armee des Pharao im Roten Meer“ oder auch die Landschaften mit dem „Milchmädchen“ und dem „Hl. Hieronymus“ geliefert haben.

## 77

### Bergige Landschaft mit einem Dorf an einem Bach mit zwei Brücken

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5536.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, etwas fleckig und stockfleckig, Quadrierung mit schwarzer Kreide, oberer Rand beschädigt, kleinere Fehlstellen, aufgezogen montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldener Rahmenbordüre (wahrscheinlich „*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 217 x 320 mm (vermutlich seitlich und unterer Rand geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Everhard Jabach (1610-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean-Charles Garnier d'Isle (1697-1752), Paris (Lugt 2961); Jules-Robert de Cotte (1683-1767) (Lugt 1964); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Muséum National) (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

#### Weitere Fassungen:

1.) Anonymer Künstler (16. Jh.?), Feder in Braun auf gebräuntem Papier, 210 x 295 mm, Paris, MME Piasa (S.V.V.), Drouot-Richelieu, 27.03.2008, Nr. 3, (Kat. Nr. 77a u. Kat. Nr. X-156).

2.) Antoine Watteau? (1684-1721), Rötel auf Papier, 182 x 264 mm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 34660, (Kat. Nr. 77b).

3.) François Boucher (1703-1770), Rötel auf Papier, 222 x 349 mm, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. PD.106-1961, (Kat. Nr. 77c).

**Reproduktion:**

Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, vor 1728, 209 x 306 mm, nummeriert und bezeichnet in der Platte: „186“ (links oben) – „116“ (rechts oben) – „Titien In. – Cab. du Roy – Cx Sculp.“, (Kat. Nr. 77d).

**Literatur:** Jabach 1671, IV, Nr. 267; Inventaire DAG 1852, S. 146; Fröhlich-Bum 1913, S. 168, Abb. 43, S. 178-179; Tietze und Tietze-Conrat 1936, S. 179, Anm. 75; Walker 1941, S. 220, Anm. 7; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 131, Nr. 542; Rosand – Muraro 1976, S. 164, unter Nr. 29; Santagiustina Poniz 1979, S. 316, unter Nr. 24; Schreiber Jacoby 1979, S. 264f, Abb. 4; Chiari 1982, S. 115, unter Nr. 107; Kat. Ausst. Washington 1988, S. 179, Anm. 60; Rosenberg – Prat 1996, Bd. III, S. 1174, unter R 98, Abb. R 98b; Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 108, Abb. 117 (in Farbe, S. 106).

Das Blatt gehörte wahrscheinlich zu den Zeichnungen der höchsten Qualität aus der Sammlung Jabach („*dessins d'ordonance collés et dorés*“), die 1671 für das *Cabinet du Roi* angekauft wurden. In Jabachs Inventar findet man es interessanterweise noch unter Antonio Carracci, der spätere Nachstich von Caylus verrät jedoch, dass die Zuschreibung bereits zugunsten Tizians wechselte. Fröhlich-Bum (1913) publizierte die Zeichnung als Andrea Schiavone, was Tietze und Tietze-Conrat (1936) ablehnten. Sie brachten es in ihren „Tizian-Studien“ erstmals mit dem linken Teil des Landschaftshintergrunds des Drehleier-Holzschnitts in Verbindung und schlugen daher Domenico Campagnola vor. Trotz Vorbehalt blieb es später bei dieser Zuschreibung (1944)<sup>1</sup>, für die sich auch Rosand und Muraro (1976) in der jüngeren Forschung aussprachen.<sup>2</sup> Aktuell wird das Louvre-Blatt lediglich dem „Kreis des Tizian“ zugeordnet.

Von zwei nahen Hügelkuppen blickt man auf ein Dorf, das malerisch am Fuße schroffer Berge zwischen verstreuten Wäldern liegt; aufgrund des linken schmalen Ausblicks auf den Horizont und der aufragenden Felskulisse (sowie des rechten größeren Baums) wirkt der Standort der Häusergruppe etwas erhöht. Abgesehen vom Terrainverlauf links im Mittelgrund führt vor allem ein Bach auf der rechten Seite in den Landschaftsraum. Eine flüchtig gezeichnete Figur ist bei der vordersten Steinbrücke auszumachen, einen zweiten Brückenbogen erkennt man noch weiter entfernt, der optisch mit der Dorfanlage zusammenfällt.

Kompositionell lässt sich die besiedelte Bergkulisse mit Campagnolas Darstellungen der 1530er Jahre in Verbindung bringen (vgl. Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 478 P, Kat. Nr. 73), wobei im vorliegenden Fall keine Vordergrundfiguren verwendet werden. Darüber hinaus ist die Differenzierung der mit Büschen und Bäumen „verzierten“ schroffen Felsen und des Laubwaldes für bestimmte Exemplare aus Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 479 P, Kat. Nr. 74) oder Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 752 (268), Kat. Nr. 72) typisch. Wenngleich das Dorf im Pariser Blatt relativ nah gezeigt wird, entspricht auch seine zeichnerische Auffassung den Landschaften des vierten Jahrzehnts (Florenz, Uffizien, Inv. 478P und 480 P, Kat. Nr. 80). Selbst der etwas mechanisch schraffierte Vordergrund – der das sonst flüssige Strichbild qualitativ etwas trübt – ist charakteristisch für Campagnolas Modellierung von Geländestücken und ihre mangelnde natürliche Plastizität. Wie überhaupt im vordersten Terrain öfters die Routine des Zeichners in den mittleren und späten Jahrzehnten auffällt.<sup>3</sup>

Vergleicht man die Darstellung aus der Sammlung Jabach mit dem Drehleier-Spieler-Holzschnitt (Abb. 167)<sup>4</sup>, ergeben sich aufschlussreiche Unterschiede: die gezeichnete Landschaft ist wenige Zentimeter kleiner als die Druckgraphik und zeigt zu dieser gegenseitig etwa zwei Drittel des Hintergrunds mit einigen Abweichungen. Da die Landschaft im Holzschnitt von der Figurenszene und dem großen flankierenden Baum im Vordergrund dominiert wird, rückt die Dorfansicht in den Hintergrund, von dem sich die zentralen Bergspitzen noch stärker distanzieren. In der Zeichnung besitzen die Motive einen größeren Maßstab, sind näher zum Betrachter und tiefenräumlich dichter gestaffelt. Dabei fällt auch auf, dass das Gelände links vom Dorf nur wenig abschüssig ist und mit einem Wäldchen am Rand gegen den Horizont abgesetzt wird. In der Druckgraphik liegen die Häuser etwas verdeckt hinter den Hügeln, wobei das Terrain zur rechten Hälfte hin markant abbricht und sich erst deutlich tiefer in der Ferne fortsetzt. Bei dem Abbruch schiebt sich ein knollenartiges Geländestück vor die seitlichen Ausläufer der Siedlung und verdeckt damit tiefenräumliche Übergänge.

Im Pariser Blatt zeigt das Dorf ein paar torbogenartige Details an der Basis der Gebäude und das schroffe Bergmassiv mit verstreuter Vegetation. Im Holzschnitt können diese Motive aufgrund der entfernteren und damit verkleinerten Darstellung nicht mehr differenziert werden.

Außerdem wird der rechts aufragende Baum, dessen Laubstrukturen sich gegen den Himmel abheben, in der Druckgraphik durch ein niederes Wäldchen ersetzt. Im Verlauf des Bachs mit den zwei Steinbrücken sind sich beide Landschaften hingegen recht ähnlich. Der Holzschnitt zeigt lediglich eine breitere abgesenkte Uferzone und die bewegte Staffagefigur bei der vorderen Brücke erhält in der gedruckten Landschaft einen geschulterten Stab mit einem Bündel oder Korb und trifft auf eine zweite Figur, die in der Zeichnung fehlt. Schließlich vermisst man im Pariser Blatt auch sämtliche Differenzierung des Himmels, der im Holzschnitt mit dichten Strichlagen und dekorativen Wolkenformen belebt wird.

Die stilistischen Verbindungen der beiden Landschaften machen die Autorschaft Campagnolas für die Pariser Zeichnung plausibel und legen eine Datierung in die späten 1530er Jahre oder um 1540 nahe. Die kompositorischen und motivischen Unterschiede lassen allerdings darauf schließen, dass die gezeichnete Landschaft zwar in zeitlicher Nähe zum Drehleier-Holzschnitt<sup>5</sup> entstand, aber wohl eher als selbstständiges Werk anzusehen ist, das nicht unmittelbar zur druckgraphischen Umsetzung diente. Die Zeichnung dokumentiert eindrucksvoll, dass Campagnola eine Dorfansicht als Hauptsujet für eine reine Landschaft nützt und gleichzeitig dieselbe Kulisse in den Hintergrund seiner Druckgraphik „verpflanzt“, um stattdessen die genrehafte Figurenszene zur Geltung zu bringen.

Die schwach sichtbare Quadrierung auf dem Pariser Blatt dürfte von einer späteren Hand gezogen worden sein. Möglicherweise stammt sie von jenem Zeichner, dessen Kopie der vorliegenden Landschaft 2008 bei einer französischen Auktion auftauchte und wahrscheinlich in Höhe und Breite beschnitten ist (Paris, MME Piasa, Drouot-Richelieu, 27.03.2008, Nr. 3, Kat. Nr. 77a u. Kat. Nr. X-156).<sup>6</sup> Ob sie noch im 16. Jahrhundert oder in den nachfolgenden Jahrhunderten entstand, lässt sich nicht mit Gewissheit bestimmen.

Eine sehr genaue gegenseitige Reproduktion fertigte einmal mehr der Comte de Caylus im Rahmen seiner Stiche zum „Cabinet du Roi“ an; damit lässt sich auch die alte Zuschreibung an Tizian belegen (Kat. Nr. 77d).<sup>7</sup> In seiner Radiertechnik berücksichtigte Caylus sogar Campagnolas routinierte Schraffierung des Vordergrunds; lediglich das seitliche Wäldchen ist nicht vollständig wiedergegeben.

Außerdem ist noch eine Antoine Watteau zugeschriebene Rötelzeichnung nach Campagnolas Komposition anzuführen (Paris, Louvre, Inv. Nr. 34660, Kat. Nr. 77b).<sup>8</sup> Trotz Vorhandensein der Zeichnung entsprechen Watteaus Landschaftsbereiche weit mehr dem linken Teil des Holzschnitts; allerdings verhält sich das Rötelblatt gegenseitig zur Druckgraphik. Daher gab es vermutlich einen technischen Zwischenschritt, um das Original um 180° zu spiegeln.

Schließlich hat sich noch eine Rötelzeichnung im Fitzwilliam Museum von Cambridge (Inv. Nr. PD.106-1961, Kat. Nr. 77c)<sup>9</sup> erhalten, die man aufgrund der stilistischen Umsetzung lange Zeit Antoine Watteau zuordnete. Schreiber-Jacoby (1979) legte in ihrem Aufsatz jedoch überzeugend dar, dass sich die Darstellung an der Radierung von Caylus orientiert und François Boucher als Frühwerk aus dem Jahr 1727 zuzuschreiben ist.<sup>10</sup>

<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat relativierten ihre frühere Bestimmung (1936) mit folgender Anmerkung: „(...) we stated that the drawing forms part of a larger composition preserved in a woodcut which Galichon (No. 12) lists among Do. Campagnola's. In our opinion, the attribution to the latter is doubtful, but the style in general much closer to his school than to Schiavone.“ – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 131, Nr. 542.

<sup>2</sup> Sie kommentierten die Verbindung des Holzschnitts mit der Zeichnung unter anderem wie folgt: „Also characteristic of his mature style are the rapidly indicated figures approaching the bridge in the middleground. This portion of the design, including the stream and bridge and background architecture, exists also in a drawing in the Louvre (T. 542); the attribution to Campagnola was questioned by the Tietzes, but we feel the drawing fits well into his oeuvre and that its adaptation in the woodcut further confirms his authorship.“ – Rosand-Muraro 1976, S. 164.

<sup>3</sup> Vgl. Paris, Louvre, Inv. Nr. 5538 (**Kat. Nr. 75**), 4772 (**Kat. Nr. 161**), 5540 (**Kat. Nr. 128**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 8 (**Kat. Nr. 113**) oder Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 4771 (**Kat. Nr. 167**).

<sup>4</sup> Rosand – Muraro 1976, S. 164-165, Nr. 29, m. Abb.

<sup>5</sup> Nach dem Holzschnitt ist eine lavierte Federzeichnung (280 x 385 mm) – ohne Vordergrundfiguren – entstanden, die sich heute unter Domenico Campagnola in Grenoble (Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 358) befindet. Siehe **Kat. Nr. X-63**.

<sup>6</sup> Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 108, Anm. 116.

<sup>7</sup> Schreiber Jacoby 1979, S. 264, Abb. 5. – Rosenberg – Prat 1996, Bd. III, S. 1174, unter R 98, Abb. R 98a. – Die Radierung von Caylus ist außerdem in den Online Datenbanken der de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco und des British Museum zugänglich:

<https://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/landscape-village-cabinet-du-roi-19633032279>;

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3071299&partId=1&searchText=Caylus+Titian&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3071299&partId=1&searchText=Caylus+Titian&page=1)

<sup>8</sup> Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 108, Abb. 118. – Das Blatt ist in der Online Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/13706-Paysage-italien-max>

<sup>9</sup> Das Blatt findet sich als Watteau-Abschreibung bei: Rosenberg – Prat 1996, Bd. III, S. 1174, R 98, S. 1175, Abb. R 98. – Siehe außerdem: Kat. Ausst. Washington 1988, S. 158, Abb. 150, S. 162, Anm. 60. – Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 109, Anm. 118, Abb. 121. – Das Werk ist in der Online Datenbank des Fitzwilliam Museums zugänglich:

<http://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/6832>

<sup>10</sup> Schreiber Jacoby 1979, S. 261-272, Tafel 34 (S. 322).

## 78

### Landschaft mit Tempelruine und Kirchturm

New York, The Pierpont Morgan Library, Gift of János Scholz, Inv. Nr. 1982.67.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, etwas stockfleckig, rechte untere Ecke mit Fehlstelle, aufgezogen.  
**Maße:** 120 x 253 mm (vermutlich an beiden Seiten und am unteren Rand beschnitten).

**Provenienz:** vermutlich 1957 in New York von János Scholz (1903-1993), New York erworben (keine Marke, siehe Lugt 2933b); von dieser Schenkung an die Pierpont Morgan Library im Jahr 1973.

**Literatur:** Kat. Ausst. Oakland 1960, Nr. 13, m. Abb.; Kat. Ausst. Durham 1965, Nr. 27, m. Abb.; Kat. Ausst. Hartford 1970, Nr. 30.

Die Zeichnung wurde vom ungarischen Cellisten János Scholz (1903-1993) erworben, der 1973 rund 1.500 italienische Zeichnungen der Pierpont Morgan Library in New York stiftete. Vor der Schenkung wurde das vorliegende Blatt dreimal in Amerika ausgestellt, dabei 1960 erstmals als Werk Domenico Campagnolas. Im Rahmen der anderen beiden Ausstellungen wechselte jedoch die Zuschreibung zu Giovanni Mario Verdizotti (1525-1600), die bis heute im Inventar der Morgan Library beibehalten wurde.<sup>1</sup>

Die Komposition zeigt eine Tempelruine mit langhausähnlichem Anbau und einzelnen Fragmenten, die sich, eingefasst von wenigen Bäumen, auf einer markanten Anhöhe befinden und pittoresk gegen den klaren Himmel absetzen. Das vorderste Terrain ist mit wenigen sanften Hügelformen angedeutet und erhebt sich teilweise schroff im Mittelgrund als natürliches Podest für die Architektur. In der sonst eher flachen Landschaft ergibt sich dadurch rechts ein Ausblick auf einen entfernten spitzen Kirchturm inmitten eines Waldes, der dem bergigen Horizont vorgelagert ist. Auf der linken Seite scheinen sich die dicht stehenden Bäume – tiefenräumlich etwas näher – fortzusetzen. Es entsteht somit ein einfacher stimmiger Landschaftsaufbau, der weniger durch Weitläufigkeit auffällt, sondern durch einen leeren Vordergrund, der zu einem etwas phantastisch anmutenden Hügel erweitert wurde. Der ansteigende Geländeverlauf ist dynamisch und summarisch schraffiert, in manchen Details mehr skizziert. Damit kontrastieren feinere Strichfolgen der etwas breit wirkenden Feder, mit denen die Tempelarchitektur modelliert wird. Im Gesamteindruck wird somit die Ruinengruppe – mit kompositionellen und zeichnerischen Mitteln gleichermaßen – zum Hauptsubjekt der Landschaft erhoben, die ohne figürliche Staffage auskommt.

Neben Kennzeichen im Landschaftsaufbau<sup>2</sup> liefert vor allem der an Bramante inspirierte Tempietto-ähnliche Bau sehr gute motivische Anknüpfungspunkte: in Campagnolas Zeichnungen nach 1540 findet dieses Architekturelement mehrmals Verwendung und wird als Detail variiert. In einem großen, sehr sorgfältig ausgeführten Blatt aus dem Louvre (Inv. Nr. 5576, Kat. Nr. 242) verleiht das Ruinenmotiv der entfernten Hafenstadtansicht einen antikisierenden Charakter; im zweiten Werk (Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 520, Kat. Nr.

240), bildet der Tempietto in intakter Form mit anderen Architekturelementen ein verwandtes Ensemble, das wie im New Yorker Blatt auf einer bewaldeten Anhöhe liegt. In einem weiteren Beispiel ist er einer der Fixpunkte im Stadtpanorama im Hintergrund (London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85, Kat. Nr. 136).<sup>3</sup> Mit allen drei Vergleichswerken lässt sich nicht nur das ausgefallene Motiv verbinden, sondern auch eine verwandte zeichnerische Auffassung, die für Campagnola als Ausführenden spricht. Auch das eher beiläufige Element der dicht stehenden Laubbäume auf der linken Seite besitzt eine Linienführung von ähnlich freiem Charakter wie in einer weiteren Louvre-Landschaft (Inv. Nr. 5536, Kat. Nr. 77); und selbst das kursorische Anlegen von Vegetation und Terrain lässt sich bei Campagnola beobachten.

Nach dem Strichbild zu urteilen handelt es sich bei der vorliegenden Darstellung möglicherweise um eine schneller ausgeführte Kompositions-idee, für die ein Landschaftsabschnitt mit Ruinen, der vielleicht sonst den Hintergrund ergänzt, ausschnitthaft entwickelt wurde. Die offene und teilweise skizzenhafte Qualität ist durchaus verbreitet in späten Zeichnungen anzutreffen wie beispielsweise in der bereits oben erwähnten Dorfdarstellung an einem Bach (Louvre, Inv. Nr. 5536), der Ruinenlandschaft auf blauem Papier (Louvre, Inv. Nr. 4779, Kat. Nr. 125)<sup>4</sup>, der Flusslandschaft aus der Sammlung Horne (Uffizien, Inv. Nr. 5660 Horne, Kat. Nr. 198) oder auch im Figurenblatt mit dem büßenden hl. Hieronymus in der Albertina (Inv. Nr. 1468)<sup>5</sup> – beide letztgenannten Blätter wurden ebenfalls auf blauem Papier ausgeführt.

In Kenntnis der motivischen und stilistischen Merkmale ist die Zuschreibung an Domenico Campagnola berechtigt. Die Entstehungszeit fällt aufgrund der Ruinenthematik und der Vergleichsbeispiele vermutlich in die 1540er Jahre.

<sup>1</sup> Der Versuch, für Verdizotti ein zeichnerisches Œuvre zusammenzustellen, fiel in der Vergangenheit eher problematisch aus: Wethey 1987, S. 205-207, Nr. A-51 bis A-54, Abb. 215-220.

<sup>2</sup> So entspricht das Absetzen schroffer Formen vom Hintergrund – wie der rechte Teil des Hügels – dem Prinzip, das auch in der rechten Hälfte der Landschaft des Drehleier-Spielers zu beobachten ist. Dort wird außerdem ein vergleichbarer Ausblick auf einen spitzen Kirchturm verwendet, den man auch in anderen Blättern Campagnolas entdecken kann. Eine Variante der vorliegenden Komposition zeigt eine Landschaft aus der Wiener Akademie (Inv. Nr. 4598, **Kat. Nr. 153**), wo lediglich eine Baumgruppe als Einzelmotiv in einem weniger markanten Mittelgrund dargestellt und der Landschaftsraum seitlich mit ähnlichen Ausblicken erweitert wird.

<sup>3</sup> Der Tempietto gehört außerdem zu den Architekturdetails in einer phantastischen Küstenlandschaft aus dem Metropolitan Museum of Art (Inv. Nr. 07.283.15, **Kat. Nr. 237**) und – etwas abgewandelt und in seiner größten Form – in einer „Landschaft mit der Versuchung Christi“ (London, Christie's, 09.12.1983, Nr. 148, **Kat. Nr. 142**).

<sup>4</sup> Die Zeichnung Inv. Nr. 4779 wird im Louvre unter dem Campagnola-Kreis geführt. Sie wird aber als Werk Campagnolas in das vorliegende Verzeichnis aufgenommen. Das Blatt ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/5/7097-Edifice-ruine-dans-un-paysage-max>

<sup>5</sup> Santagiustina Poniz 1981, S. 66, Anm. 46. – Kat. Slg. Wien 1992-1997, Bd. II, S. 784, Inv. 1468, m. Abb. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Albertina zugänglich:

[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=inventarnummer=\[1468\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=inventarnummer=[1468]&showtype=record)

## 79

### Christus nimmt Abschied von seiner Mutter

**Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 1781 F.**

**Technik:** Feder in Braun, über Spuren von schwarzer Kreide auf leicht vergilbtem Papier, Abriebspuren, kleinere ergänzte Fehlstellen, teilweise mit Begrenzungslinie (rechts), Ecken verstärkt.

**Maße:** 222 x 396 mm.

**Wasserzeichen:** ähnlich Briquet Nr. 485 (Padova, 1547).

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Graphit (Handschrift 19./20. Jh.): „Campagnola“.

**Provenienz:** Fondo Mediceo-Lorenese; R. Galleria degli Uffizi (1881), (Lugt 929).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Piccoli IV., Universale V., Disegni 12: Nr. 5; Morelli 1886, S. 232, Anm. 1; Ferri 1890, S. 223, 1781, Kategorie II.; Morelli 1891, S. 374; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, Nr. 473; Rearick 1976, S. 111, 118-119, Nr. 76; Poniz 1980, S. 149, 150, Anm. 24; Saccomani 1980, S. 68, 69, 71, Abb. 7, Anm. 52, 66; Wethey 1987, S. 211; Rearick 2001, S. 146, Anm. 211; Petrioli Tofani 2014, Bd. 1, S. 200, 1781 E.

Das Werk wurde bereits im späten 18. Jahrhundert unter Domenico Campagnola inventarisiert; diese frühe Zuschreibung befürworteten später Morelli (1886) und Ferri (1890). Tietze und Tietze-Conrat (1944) plädierten ebenfalls für Campagnolas Ausführung, wenngleich sie das Blatt als „*poor drawing*“ der „*middle period*“ bezeichneten. Ähnlicher Ansicht waren in der neueren Forschung Rearick<sup>1</sup> (1976; 2001) und Saccomani (1980), die eine Datierung um 1540 vorschlugen. Dabei ordnete Saccomani das Werk stilistisch dem Frontispiz der juristischen Schrift „*Clarissimi Iuriscon...*“ (von Marco Mantova Benavides) von 1541 zu, die bereits im Juni 1540 in Druck ging.<sup>2</sup>

Das deutliche Querformat zeigt Christus, der im Beisein der Apostel Petrus und Paulus seine Mutter segnet. Die christologische Szene aus dem Neuen Testament spielt sich auf einer Architekturbühne ab, die mit einer Berglandschaft hinterlegt ist. Die Figurengruppe in der rechten Bildhälfte wird vom segnenden Christus dominiert, der leicht erhöht, auf einem thronartigen Podest mit Stufen sitzt, das von einer mächtigen Säule mit Vorhangdraperie am rechten Rand flankiert wird. Die beiden Apostel stehen neben Christus etwas tiefer, während Maria am Fuße des Podests kniet und von zwei Putti begleitet wird. Sie befindet sich nahezu in der Blattmitte, die noch von einem mächtigen Baumpaare hinter ihr zusätzlich betont wird. Gleichzeitig rahmen die beiden belaubten Stämme die Abschiedsszene zusammen mit der rechten Säule und dienen als natürliches Repoussoirmotiv für den Landschaftsausblick. Dieser ist als Bergkulisse übergangslos an die etwas nüchtern konstruierte Vordergrundbühne angefügt und mit einigen Architekturen, Wäldern und pastoralen Staffagefiguren ausgeschmückt. Auf der rechten Seite verliert sich das Gelände an einem tiefen Horizont. Somit ist die „Hintergrundsfolie“ über nahezu die gesamte Breite des Blattes angelegt, die von der theaterhaften „Figurenbühne“ markant abgesetzt wird und relativ viel Platz als kleines Panorama zugestanden bekommt.

Die Vorbilder für die abgestufte und ausgewogene Figurengruppe lassen sich grundsätzlich bei Tizians Malerei vermuten. Für die Gesamtkomposition könnte hingegen Bonifacio de' Pitati als zeitlich näher liegende Inspirationsquelle von Bedeutung gewesen sein. Denn beispielsweise sein Gemälde „Das Urteil des Salomo“ (Venedig, Gallerie dell'Accademia)<sup>3</sup> aus der ersten Hälfte der 1530er Jahre zeigt die Figurenszene auf einer ähnlich breit angelegten Architekturbühne mit Landschaftsausblick. Auch weitere Kompositionen von Bonifacio de' Pitati aus den frühen 1540er Jahren eignen sich für einen Vergleich.

Hinsichtlich der zeichnerischen Merkmale lässt sich das vorliegende Blatt einer „Opferungsszene“ aus dem Victoria & Albert Museum in London (Inv. Nr. CAI 598, Abb. 135)<sup>4</sup> annähern, die mit einiger Berechtigung Campagnola zugeschrieben wird und wahrscheinlich als Entwurf für ein Frontispiz von 1539 diente. Allerdings zeigt die Uffizien-Zeichnung ein festeres und weniger spontanes Strichbild, das aber ebenso zu den graphischen Ausdruckswerten der Frontispizi von 1539 und 1541 passt, mit denen einige juristische Schriften geschmückt wurden.<sup>5</sup> Der Hintergrund der „Abschiedsszene“ zeigt darüber hinaus ein relativ lockeres und dekoratives Strichbild, das nicht über eine gewisse künstlerische Routine hinwegtäuschen kann. Insgesamt lassen sich Ausführung, Komposition und Motivik von Campagnolas Landschaftsblättern ableiten, die im vierten Jahrzehnt entstanden – entweder als Entwürfe für Holzschnitte oder als fertige Sammlerblätter. Aufgrund des Zeichenstils und der Figurenbildung im Besonderen überzeugen die bisherige Zuschreibung und eine Datierung um 1539/1540. Für eine solche Entstehungszeit spricht auch die Komposition, die nicht nur Bonifacio de' Pitatis Bildlösungen der 1530er Jahre, sondern letztlich auch Campagnolas Wettbewerbsbild von 1537 (Abb. 74) voraussetzt.<sup>6</sup> Im Kontext des zeichnerischen Œuvres Campagnolas hat das vorliegende Werk aus heutiger Sicht besondere Bedeutung: Domenico zeigt hier eine seltene Ausgewogenheit zwischen einer narrativen Figurenszene und einer größeren Landschaftskulisse. Das christologische Thema blieb aber kein Einzelfall. Die Bildanlage dürfte zeitlich am Beginn einer Zeichnungsgruppe stehen, in der sich verschiedene Szenen aus dem Alten und Neuen Testament (in architektonischer Umgebung) vereinen lassen, die wahrscheinlich im Laufe der 1540er und 1550er Jahre entstanden sind.<sup>7</sup> Darüber hinaus wird die Hauptfiguren der „Abschiedsszene“ durch einen Gewandstil gekennzeichnet, der von Domenicos Wettbewerbsbild abzuleiten ist und in den frühen 1540er Jahren stärker fließende

Strukturen aufweisen wird. Diese Entwicklung kündigt sich im vorliegenden Blatt an und setzt sich in den späteren Zeichnungen des fünften und sechsten Jahrzehnts durch. Charakteristisch ist dabei oft ein flüssiger, routinierter Federduktus, der sich bei den Figuren zuweilen in „teigigen“ Draperien äußert, denen unterschiedlich plastische Qualitäten verliehen werden. Dieser Wandel in Campagnolas Figurenbildung beginnt ungefähr mit der Freskenausstattung der Sala dei Giganti, bei der auch die jüngeren Künstler Lambert Sustris und Giuseppe Porta mitwirkten und damit den neuen Zeitstil all’antica in Padua prägten.

<sup>1</sup> Rearick kommentierte den Kontext der Uffizien-Zeichnung mit einem kritischen Fazit: „*Domenico Campagnola apparentemente continuò a disegnare grandi paesaggi con casuali citazioni classiche fino a ben dopo la metà del secolo, ma il suo repertorio più tardo comprende anche soggetti sacri e soggetti profani, tra cui i “Mesi”, di cui ci resta una considerevole numero di esempi (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, nn. 1778 F; 1779 F; 1781 F; 1786 F; 7450 S; ecc.). Molti di questi sono esercizi senz’anima che non mostrano più il fascino decorativo dei suoi disegni giovanili.*“ – Rearick 2001, S. 146, Anm. 211; siehe außerdem: Rearick 1976, S. 118-122, Nr. 76-82.

<sup>2</sup> Saccomani 1980, S. 68, Anm. 50. – Wethey datierte das Blatt nach 1540. – Wethey 1987, S. 211, Anm. 27.

<sup>3</sup> Simonetti 1986, S. 104, Nr. 21, Abb. 24, 25.

<sup>4</sup> Kat. Slg. London 1979, S. 56, Nr. 112, m. Abb. – Saccomani 1980, S. 69, Anm. 55. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://collections.vam.ac.uk/item/O517096/drawing-vincenzo-tamagni/>

<sup>5</sup> Die Apostelfiguren in der Darstellung aus den Uffizien lassen sich am besten mit dem Figurenstil in den unteren Bildfeldern der beiden Frontispizi vergleichen. – Saccomani 1980, S. 68-69, Abb. 5, 6, Anm. 50-53.

<sup>6</sup> Zu Campagnolas Gemälde von 1537: Kat. Ausst. Padua 1991, insbesondere: S. 147, Nr. 70, m. Farbabb. – Siehe außerdem das Kapitel *Campagnola im Überblick*.

<sup>7</sup> Siehe dazu ergänzend das Kapitel *Campagnola im Überblick*.

## 80

### Landschaft mit rastendem Figuren paar, im Mittelgrund Eselreiter und Kuhhirte

**Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 480 P.**

**Technik:** Feder in Dunkelbraun, auf stark gebräuntem Papier, zwei große ergänzte Fehlstellen in der rechten unteren Hälfte, aufgezoogen.

**Maße:** 239 x 359 mm (vermutlich seitlich geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto oben rechts mit blauem Stift: „480“.

**Provenienz:** Fondo Mediceo-Lorenese; R. Galleria degli Uffizi (1881), (Lugt 930).

#### Reproduktion:

Stefano Mulinari (ca. 1741-ca. 1790), Radierung in Braun, 1774-1785, 287 x 374 mm, unter der Darstellung in der Platte bezeichnet mit: „*Tizziano inv: e del: – Mulinari incis:*“ sowie darunter Widmung in der Platte (für Francesco Ottavio Paulini), (Kat. Nr. 80a).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Grandi III., Universale III., unter Nr. 48-67; Ferri 1890, S. 257, unter Nr. 469-481, Kategorie V.; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, unter Nr. 464; Rearick 1976, S. 115-116, Nr. 72; Tempesti 1991, S. 96, Anm. 1; Kat. Ausst. Paris 1993, S. 621, unter Nr. 213; Petrioli Tofani 2014, Bd. 2, S. 784, 480 P.

Die Zeichnung aus den Uffizien gab man traditionell Tizian und führte sie im Inventar von Pelli Bencivenni höchstwahrscheinlich unter einer Sammelposition von „*Venti paesi di varie qualità (...)*“, die man dem großen Meister zuschrieb. Auch Ferri (1890) verzeichnete sie unter gleichem Namen in einer Gruppe von 13 Landschaftsdarstellungen (in den Uffizien), die heute aber überwiegend Campagnola zugeordnet werden. Diese Zuschreibung geht vor allem auf Tietze und Tietze-Conrat (1944) zurück, die das Werk zusammen mit den Uffizien-Blättern Inv. Nr. 479 P (Kat. Nr. 73), 481 P (Kat. Nr. 65) und 489 P<sup>1</sup> in Domenicos „*middle period*“ ansiedelten. Dem schloss sich Rearick (1976) und Kat. Ausst. Paris 1993) an und schlug eine Datierung in die zweite Hälfte der 1530er Jahre vor.

Im Vordergrund einer Landschaft sieht man ein Bauernpaar, das sich für eine Rast an einem großen Felsblock niedergelassen hat, um seinen Durst zu stillen. Links hinter dem Paar reitet gerade ein Mann auf einem Esel gemächlich vorüber, während rechts etwas entfernt ein Hirte seine zwei Kühe vorbeiführt. Jenseits des ländlichen Geschehens zeigen sich sanft gewellte Hügel mit vereinzelt Wäldern und einem Dorf, nahe einer Kirche, die auf einem markanten Hügel bei einem Wasserfall steht; in der linken Hälfte schmücken ausgedehnte, zackige Bergkämme den Horizont.

Die Personen im Vordergrund vermitteln also eine pastorale Idylle ohne klaren narrativen Gehalt. Als gefällige Repoussoirfiguren führen sie in eine voralpine Landschaft, die panoramahafte Züge besitzt. Ein solches Kompositionsprinzip ist mit der Zeichnungsreihe aus Cleveland (Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, Kat. Nr. 70), Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 478 P, 479 P, Kat. 73, 74), Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 752 (268), Kat. Nr. 72) oder Zürich (ETH, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Z 174, Kat. Nr. 81)<sup>2</sup> eng verwandt und auch typisch für einige der Holzschnitte des vierten Jahrzehnts, die auf Entwürfe Campagnolas zurückgehen. Außerdem sind in den Druckgraphiken nicht nur ähnlich arrangierte Landschaftselemente zu erkennen (wie beispielsweise die bizarre Bergansicht mit vorgelagerten Wäldern und vereinzelt Häusern oder auch das Figurenpaar mit dem Drehleier-Spieler), sondern auch eine nahezu analoge Auffassung bestimmter Partien wie die Geländeschichten, Häuseransichten, größeren Laubbäume im vorderen Bereich und die gestaffelten Wälder im Hintergrund. Das routinierte Strichbild der vorliegenden Uffizien-Zeichnung ist – wie schon in den oben erwähnten Blättern – charakteristisch und lässt keinen Zweifel an der Handschrift Campagnolas aufkommen. Motivisch und zeichnerisch sei noch im Besonderen auf die Frau verwiesen, die dem Mann zu Trinken gibt. Denn wie bereits Rearick (1976) anmerkte, taucht diese Figur in sitzender Haltung in leicht veränderter Form wieder in der bereits erwähnten „Entenmagd“ aus der Devonshire Collection (Inv. Nr. 752 (268)) auf.<sup>3</sup>

Hinsichtlich Ausführung, Bildanlage und Format bildet die Zeichnung (239 x 359 mm) mit den übrigen Blättern aus den Uffizien (Inv. Nr. 481 P, 247 x 361 mm; Inv. Nr. 479 P, 238 x 365 mm; Inv. Nr. 478 P, 238 x 363 mm), Cleveland (Inv. Nr. 1929.557, 245 x 365 mm), Chatsworth (Inv. Nr. 752 (268), 241 x 368 mm) eine homogene Werkgruppe und illustriert zusammen mit den großformatigen Holzschnitten Campagnolas Landschaftsstil von den 1530er Jahre bis circa 1540.

Stefano Mulinari (ca. 1741-ca. 1790) reproduzierte die vorliegende Zeichnung als Werk Tizians in den „*Disegni originali di eccellenti pittori esistenti nella R. Galleria di Firenze incisi e imitati nelle loro grandezze e colori*“, die zwischen 1774 und 1785 in verschiedenen Auflagen mit Änderungen erschienen (Kat. Nr. 80a). Wie schon bei den anderen Radierungen in Braun (Kat. Nr. 65c, 73a) wird Campagnolas Darstellung gegenseitig wiedergeben; dem Strichbild des Originals wird die Druckgraphik nicht gerecht und trägt zu einer etwas erstarrten Erscheinung bei.

---

<sup>1</sup> Die kleine Werkreihe von Tietze und Tietze-Conrat erscheint aus heutiger Sicht etwas heterogen und unvollständig. Während ein weiteres eng verwandtes Blatt aus den Uffizien in der Aufzählung fehlt (Inv. Nr. 478 P), führen sie stattdessen die Zeichnung Inv. Nr. 489 P an, die jegliche stilistische und kompositionelle Gemeinsamkeiten vermissen lässt. –Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 127, Nr. 464.

<sup>2</sup> Tanner – Matile 2005, S. 215, 216, 224, Nr./Farbabb. 12.9. – Das Blatt ist in der Online Datenbank der Graphischen Sammlung zugänglich:  
[http://egs.ethz.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection\\_list.\\$TspTitl eLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=3&sp=SdetailView&sp=22&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=T&sp=6](http://egs.ethz.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitl eLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=3&sp=SdetailView&sp=22&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=T&sp=6)

<sup>3</sup> Rearick 1976, S. 116, unter Nr. 72.

## 81

### Gebirgige Landschaft mit Rastenden, Hirten und kleiner Stadt im Hintergrund

Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule (ETH), Graphische Sammlung, Inv. Nr. Z 174.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, obere Ecken des Blattes schräg beschnitten und ergänzt, rechte untere Ecke gebräunt, vertikale Mittelfalte, zwei Flecken links oben und rechts unten; Verso: Spuren einer alten Montierung

**Maße:** 259 x 378 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten links mit Graphit: „Titiano“ (?); auf dem Verso mit Graphit: „Titien“; unten rechts Trockenstempel FA (Lugt 970); (nach Sotheby's 1965: auf der originalen Montierung von F. Abbott bezeichnet: „Titiano Vecelli, da Cadore“).

**Provenienz:** F. Abbott (2. Hälfte 19. Jh.), Edinburgh (Lugt 970); Professor Einar Perman, Stockholm; Sotheby's London, 01.07.1965, Nr. 93; L'Art Ancien, Zürich; dort 1968 von der Graphischen Sammlung der ETH Zürich erworben (Lugt 2066a).

**Literatur:** Auktionskatalog Sotheby & Co. London, *Old Master Drawings*, 01.07.1965, S. 38, Nr. 93; Tanner – Matile 2005, S. 215, 216, 224, Nr./Farbabb. 12.9.

Die Zeichnung tauchte 1965 bei Sotheby's (London) auf und wurde wenige Jahre später über den Schweizer Kunsthandel von der ETH Zürich angekauft. Dort blieb sie weitgehend unbekannt und wurde von der Forschungsliteratur nicht berücksichtigt – vermutlich weil sie bei keiner Ausstellung einem breiten Publikum bekannt gemacht wurde. Erst 2005 publizierte man die Zeichnung in einem Überblickskatalog der ETH. Aufgrund des allgemeinen Wissensstandes vieler Sammler und Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts wurde das Blatt anfänglich Tizian zugeschrieben; im 20. Jahrhundert war man jedoch spätestens 1965 bei Sotheby's von Campagnolas Autorschaft überzeugt. Die Sammlung der ETH übernahm die Zuschreibung und schlug in der bereits erwähnten Publikation eine Datierung um die Mitte des 16. Jahrhunderts vor.<sup>1</sup>

Dargestellt ist ein Hirtenpaar im Landschaftsvordergrund, das mit einer Ziege an einem kleinen Bach rastet. Die Frau sitzt dicht neben einem Mann mit Hut, der mit seinem linken Arm nach rechts in den Mittelgrund weist, der von Staffagefiguren belebt wird. Das wellige Gelände steigt hinter den Hauptfiguren an und führt zu einem höher liegenden Dorf mit einem Turm. Der bergige und teilweise schroffe Hintergrund wird zusätzlich mit einer Kirche betont, die sich als entfernte Silhouette über der Landschaft gegen den Himmel abhebt. Alles Geschehen in der Landschaft erscheint anonym, ist ohne konkreten erzählerischen Gehalt und prägt den pastoral-idyllischen Charakter der Ansicht. Motivisch erinnern die Hauptfiguren noch an die Liebespaare der Zeit Giorgiones, vermitteln jedoch in ihrem bäuerlichen Aussehen einen genrehaften Realismus wie er bereits an dem zuvor besprochenen „Wandererpaar“ aus Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 480 P, Kat. Nr. 80), der „Entenmagd“ aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 752 (268), Kat. Nr. 72), und dem „Drehleier-Spieler mit seinem Mädchen“ im Holzschnitt (Abb. 167) auffiel.<sup>2</sup>

Das Kompositionsschema mit hügelig-bergiger Landschaftskulisse und profanem Figurentheme im Vordergrund (ohne großes Baummotiv) schließt besonders an die Zeichnungen der Uffizien (Inv. Nr. 478 P, 479 P, 480 P, Kat. Nr. 73, 74, 80) und der Devonshire Collection (Inv. Nr. 752 (268)) an, die Campagnola im Laufe des vierten Jahrzehnts anfertigte. Zeichnerisches Selbstbewusstsein vermitteln die fein und flüssig differenzierten Landschaftselemente wie schon in den verwandten Blättern; die graphischen Ausdruckswerte sind auch mit den vier reifen Holzschnitten eng verwandt, die Domenico zugeschrieben werden. Von diesen besitzt die Darstellung mit dem „Drehleier-Spieler“, die Rosand und Muraro (1976) um 1540 datierten, beinahe identische Maße und zeigt auch sehr ähnlich aufgefasste genrehafte Hauptfiguren in einem nahezu analogen plastischen Gewandstil.

Aufgrund dieser Merkmale und der qualitätvollen Ausführung darf man die vorliegende Landschaft aus Zürich als sehr typisches Werk Campagnolas bezeichnen; es ist wie etwa das Blatt aus Cleveland (Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, Kat. Nr. 70) als zeichnerisches

Äquivalent zu den Holzschnitten anzusehen und wahrscheinlich gegen Ende der 1530er Jahre entstanden. Für eine weitere chronologische Orientierung lässt sich noch der männliche Figurentypus der ETH-Zeichnung und des Drehleier-Spieler-Holzschnitts mit dem Frontispiz von Andreas Vesalius *De humani corporis fabrica libri septem* (1543)<sup>3</sup> (Abb. 92) vergleichen, der in der unteren Mitte einen Mann mit Hut als Messerschleifer zeigt, der recht ähnlich plastisch aufgefasst ist und ebenfalls durch eine betont gedrehte Sitzhaltung auffällt. Es stellt sich daher die Frage, ob vielleicht auch diese prominente Vordergrundfigur (und der gesamte Frontispiz) ursprünglich von Domenico gezeichnet wurde (Abb. 93).<sup>4</sup> Denn Andreas Vesalius hielt sich in den Jahren 1537-1542 in Padua auf, um seine anatomische Handschrift als druckgraphische Publikation vorzubereiten und beauftragte dabei wahrscheinlich gefragte Künstler wie Campagnola mit einem Teil der Entwurfsarbeit. Die motivisch-stilistischen Ähnlichkeiten des Schleifers scheinen für eine solche Annahme zu sprechen; gleichzeitig ergibt sich damit die Möglichkeit, die Zeichnung aus Zürich als sorgfältiges Sammlerstück auch noch später, um 1540/1543 zu datieren. Dafür spricht vor allem der Figurenstil, der bereits Campagnolas „teigige“ Gewandstrukturen in seinen pastoralen Darstellungen der fortgeschrittenen 1540er Jahre ankündigt – was beispielsweise in der großen „Ruinenlandschaft mit der rastenden Familie“ (London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85, Kat. Nr. 136) zu sehen ist.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Michael Matile (Kurator, Graphische Sammlung, ETH Zürich) für die zur Verfügung gestellte Fotografie der Zeichnung (Januar 2016).

<sup>2</sup> Rosand – Muraro 1976, S. 164-165, Nr. 29, m. Abb. – In der Druckgraphik bleibt der große Vordergrundbaum motivisch und stilistisch erstaunlich unverändert im Vergleich zur zeichnerischen Version in der Darstellung aus Cleveland (Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557). Möglicherweise ist dies ein Indiz für eine etwas frühere Entstehung des Holzschnitts, die meist um 1540 vermutet wird.

<sup>3</sup> Rosand – Muraro 1976, S. 218-222, Nr. 51, 52, m. Abb.

<sup>4</sup> Zu dem motivischen Vergleich und der Zuschreibung der möglichen Entwurfszeichnung (San Marino, Huntington Library and Art Gallery, **Abb. 93**) an Domenico Campagnola siehe: Rosand – Muraro 1976, S. 220-221. – sowie das Kapitel *Campagnola im Überblick*.

<sup>5</sup> Die vermutlich erste Fassung der Darstellung gehörte früher zur Sammlung d'Este und befindet sich seit Ende des 18. Jahrhunderts in Paris (Louvre, Inv. Nr. 4756, **Kat. Nr. 135**). Sie ist sehr schlecht erhalten und in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/7074-Paysage-avec-un-homme-couche-pres-dune-femme-qui-allait-un-enfant>

## 82

### Zwei Frauen bei einer Herde vor einer Landschaft

**Ehemals Paris, Hôtel Drouot, Ader-Tajan, 27.11.1992, Nr. 37.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, beide oberen Ecken des Blattes diagonal beschnitten.

**Maße:** 240 x 300 mm (neben den oberen beiden Ecken vermutlich auch seitlich beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder: „26“.

**Provenienz:** Unbekannter Sammler (Gabriel Huquiere? (1695-1772), Paris), (Lugt 1285); Sir Joshua Reynolds (1723-1792), London (Lugt 2364); Paris, Hôtel Drouot, 15.10.1990, Losnr. nicht bekannt.

**Literatur:** Auktionskatalog Ader-Tajan, Paris, *Dessins Anciens*, 27.11.1992, s. p., Nr. 37, m. Abb.

Trotz der berühmten Provenienz blieb das Blatt bis in jüngere Zeit unentdeckt. In den frühen 1990er Jahren tauchte es zweimal im französischen Auktionshandel auf und wurde Domenico Campagnola zugeschrieben. Ob der Name bereits in der Sammlung von Joshua Reynolds gültig war, ist nicht bekannt.

Im Vordergrund einer Landschaft sind zwei Frauen zu sehen, deren Umgebung mit einzelnen Felsen und einer zentralen Baumgruppe betont wird. Die linke wird als Aktfigur auf einer Gewanddraperie gezeigt; sie wendet sich einer bekleideten Frau zu und reicht ihr ein Gefäß. Rechts davon sind – unmittelbar hinter der Terrainbühne – ein paar Köpfe einer dicht

gedrängten Ziegenherde auszumachen. Ob die Szene auf zwei Nymphen anspielt oder lediglich eine allgemeine pastorale Stimmung vermitteln soll, lässt sich nicht näher erschließen.

Neben der Differenzierung der Landschaftselemente, insbesondere der Bäume, liefert vor allem die Figurenbildung einen wesentlichen qualitativen Anhaltspunkt. Die Modellierung der sitzenden Aktfigur ist in einer Entwicklungslinie mit dem „Bad der Nymphen“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 481 P, Kat. Nr. 65) denkbar und lässt sich mit der Auffassung der verschiedenen Körpermotive im „Bad der Diana“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4788, Kat. Nr. 86) enger verbinden. Ebenso verhält es sich mit der Umsetzung der Draperie der Nackten und des Gewandes der rechten Frau. Diese entspricht im Wesentlichen den Rastenden im Blatt der ETH Zürich (Inv. Nr. Z 174, Kat. Nr. 81) und zeigt Ähnlichkeit mit der „Frau mit Kind“ (Toulouse, Musée Paul-Dupuy, Inv. Nr. 005-10-5, Kat. Nr. 96). Typisch für Campagnola ist auch die motivische Verwendung einer gedrängten Schaf- oder Ziegenherde im Vordergrund oder in teilweiser Verdeckung.<sup>1</sup> Sie verleiht der Figurenszene einen gefälligen pastoralen Charakter.

In Kenntnis dieser Aspekte ist an Campagnolas Handschrift kaum zu zweifeln. Die Entstehungszeit liegt wahrscheinlich noch innerhalb der späten 1530er oder den 1540er Jahren.

---

<sup>1</sup> Vgl. die ähnlichen Motive in folgenden Blättern: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 479 P (**Kat. Nr. 74**); Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (**Kat. Nr. 95**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4780 (**Kat. Nr. 98**) oder Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0318 (**Kat. Nr. 214**).

## 83

### Landschaft mit Venus, Amor und Putto

St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. OR-5807.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, einzelne Fehlstellen im linken Bereich der Liegenden und mittig unten an der Hügelkontur, vertikale Falte durch den Kopf der Liegenden, aufgezogen, Montierung auf bräunlichem (ehemals violetter?) Karton, schwarzer Einfassungslinie und Etikett mit Rocaille-Kartusche (bez. „Titien“) von Graf Cobenzl.

**Maße:** 169 x 319 mm (vermutlich seitlich und am unteren Rand geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** in der Kartusche mit Feder in Braun: „Titien“.

**Provenienz:** Johann Karl Philipp Graf Cobenzl (1712-1770), Wien u. Brüssel (Lugt 2858b); vom Museum erworben im Jahr 1768 (Lugt 2061).

**Literatur:** Dobroklonski, 1940, Nr. 146, Tafel nach S. 64; Kat. Ausst. Leningrad, 1959, S. 26; Kat. Ausst. Venedig 1964, S. 23, Nr. 8, m. Abb.; Kat. Ausst. Budapest, 1970, Nr. 15; Kat. Ausst. Prag, 1972, Nr. 20; Kat. Ausst. Manchester, 1974, S. 26, Nr. 70; Kat. Ausst. Berlin 1975, S. 20, Nr. 10, m. Abb.

Im 18. Jahrhundert befand sich die Zeichnung als Werk Tizians im Besitz des Grafen Karl Cobenzl bevor sie 1768 vom Museum erworben wurde; im 20. Jahrhundert führte man das Werk unter Domenico Campagnola<sup>1</sup> und präsentierte es bei Ausstellungen außerhalb Russlands; dennoch fand es bei Saccomani, Poniz, Rearick oder Oberhuber keine Erwähnung.<sup>2</sup>

Im Vordergrund einer weiten Flusslandschaft sieht man links eine Nackte auf einer Draperie lagern; bei ihr trifft soeben der geflügelte Amorknabe mit Pfeil und Bogen ein. Er wird von einem Putto begleitet, der aufmerksam eine Korbchale mit Blumen und Früchten trägt. Ganz offenbar ruht hier Venus, die Göttin der Liebe und Schönheit formvollendet vor einer sanft gewellten Landschaft, an deren Gewässer ein idyllisches menschliches Treiben herrscht. Besonders ein Angler – etwas verdeckt jenseits der vordersten Erhebung – unterstreicht die harmonische Stimmung der Hauptszene und leitet als kleine Repoussoirfigur in den Tiefenraum über. Die weiteren Geländeabschnitte rechts im Mittelgrund werden durch das fließende Gewässer miteinander verschliffen und vermitteln eine Weitläufigkeit über das entfernte Dorf hinaus bis zu den Bergketten am Horizont.

Komposition und Linienführung liefern gleichermaßen gute Anhaltspunkte für die Eigenhändigkeit: das Integrieren des strömenden Baches im vorderen Landschaftsbereich findet sich in den meisten reifen Holzschnitten sowie Zeichnungen Campagnolas aus den 1530er und 1540er Jahren. Abrupt taucht das Gewässer hinter dem Vordergrund auf; von diesem hebt sich

das dichte Schraffurennetz am Rand des Hügels zwar dunkel ab, entwickelt jedoch kein besonderes Volumen. Gleichzeitig erhalten angrenzende Terrainstücke wie im unteren rechten Eckbereich keine Binnenzeichnung. Der tiefenräumliche Sprung zum Gewässer ist somit durchaus effektiv, doch der weitere Flussverlauf ist zeichnerisch eher verunklärt.<sup>3</sup>

Das Motiv der liegenden Nackten verweist zunächst unweigerlich auf Campagnolas Frühwerk (London, British Museum, Inv. Nr. 1896,0602.1, Kat. Nr. 2) und das nachfolgende Jahrzehnt (Windsor, Royal Library, Inv. Nr. RL 6657, Kat. Nr. 64); ihre Figurenbildung fügt sich vor allem in die Entwicklung ab dem „Bad der Nymphen“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 481 P, Kat. Nr. 65) ein. Die engste stilistische Verbindung besteht zu den weiblichen Figuren in den Blättern aus Zürich (ETH, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Z 174, Kat. Nr. 81), dem französischen Auktionshandel (Paris, Ader-Tajan, 27.11.1992, Nr. 37, Kat. Nr. 82) und dem Louvre (Inv. Nr. 4788, Kat. Nr. 86).

Das Petersburger Blatt wird durch eine relativ ausgeglichene Gewichtung von Figur und Landschaft gekennzeichnet und dürfte aufgrund des Figuren- und Gewandstils in den mittleren oder späten 1540er Jahre entstanden sein.<sup>4</sup> Campagnola setzte somit auch in seiner Reifezeit die große venezianische Darstellungstradition der Nympe/Venus in einer Landschaft fort und ergänzte ungefähr zeitgleiche Fassungen des beliebten Themas der Malerei – beispielsweise von Paris Bordone<sup>5</sup> – um eine weitere Facette im Bereich der autonomen Zeichnung.

<sup>1</sup> Im Berliner Ausstellungskatalog von 1975 wurde das Blatt wie folgt kommentiert: „Zuschreibung E.K. Lipharts; vergleichbare Zeichnungen des Künstlers sind vielfach erhalten.“ – Kat. Ausst. Berlin 1975, S. 20, Nr. 10.

<sup>2</sup> Mein Dank gilt Dr. Irina Grigoryeva (Kuratorin, Eremitage, St. Petersburg) und Zhanna Etsina (Rights and Reproduction) für die zusätzlichen Angaben und das zur Verfügung gestellte Farbfoto (Mai 2013).

<sup>3</sup> Vgl. ähnliche Motive in den Blättern: Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 370 (Kat. Nr. 172); Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, Inv. Nr. S.II 113135 (Kat. Nr. 71); Paris, Louvre 5572, 4725 (Kat. Nr. 139, 89); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 65 (Kat. Nr. 234); Chicago, Art Institute of Chicago, Inv. Nr. 1922.3092 (Kat. Nr. 99).

<sup>4</sup> Für Amor und den Putto bieten sich noch motivische Vergleiche mit den Darstellungen in Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 481 P, 1781 F, Kat. Nr. 65, 79) und New York (Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 62). – Das New Yorker Blatt zeigt „Vier Putti einen Früchtekorb tragend“ und ist in der Online Datenbank der Morgan Library vorhanden:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/141058>

Der Angler als Repoussoirfigur wird nochmals ganzfigurig in einer Landschaft aus Lyon (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-387, Kat. Nr. 216) für den Vordergrund verwendet.

<sup>5</sup> Als Darstellung des fünften Jahrzehnts sei hier Bordones „Venus und Amor vor einer Landschaft“ aus dem National Museum von Warschau angeführt (Öl/Lw., 95 x 143 cm, Inv. Nr. M.Ob.628).

## 84

### Jupiter verführt Kallisto an einem Waldrand

Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Gift of Jeffrey E. Horvitz, Inv. Nr. 2008.263.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, beide linken Ecken mit Benutzungs- und Abriebsspuren, vereinzelt fleckig, größere Flecken in der Nähe des Adlers, alte Einfassungslinie teilweise vorhanden, aufgezogen.

**Maße:** 360 x 486 mm (vermutlich geringfügig seitlich und am unteren Rand beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten Mitte mit Feder in Braun: „di Tiziano“; auf dem Verso mit Feder in Braun (teilweise nicht mehr lesbar): „...no. 30“ und „di Tiziano“ sowie „S.T. no: 30“ (Ordnungsbezeichnung der Sammlung Sagredo-Borghese); sowie mit Graphit links oben „lea“; mit blauer Kreide links oben „1697 / 1167“ sowie mit Graphit in der Mitte „22“ und ein weiteres Mal unten mittig.

**Provenienz:** Zaccaria Sagredo (1653-1729), Venedig (Lugt 2103a); an dessen Neffen, Gherardo Sagredo (gest. 1738), Venedig; Privatsammlung, Lyon (?); Jean C. Genty (20. Jh.), Lugano (Lugt 3424); Christie's New York, 28.01.2000, Nr. 2; Jeffrey E. Horvitz, Boston; von diesem geschenkt an das Harvard Art Museum 2008.

**Literatur:** Auktionskatalog Christie's New York, *Important Old Master Drawings*, 28.1.2000, S. 10, Nr. 2, m. Farbbabb.; Kat. Ausst. Edinburgh 2004, S. 222, unter Nr. 88, Abb. 177, S. 438, Anm. 2; Auktionskatalog Sotheby's New York, *The Jeffrey E. Horvitz Collection of Italian Drawings*, 23.01.2008, Farbbabb. S. 204; Kat. Ausst. Atlanta 2010, S. 72, unter Nr. 18.

Die große Zeichnung tauchte erstmals 2000 im amerikanischen Auktionshandel auf, wo sie unter Domenico Campagnola als „Landschaft mit Cephalus und Procris“<sup>1</sup> erfolgreich versteigert

und wenige Jahre später den Harvard Art Museums geschenkt wurde.<sup>2</sup> Nach dem damaligen Katalog von Christie's gehörte sie aufgrund einzelner Bezeichnungen ursprünglich zur berühmten Sammlung Sagredo-Borghese des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Viele Zeichnungen dieser Provenienz waren in Form von „Alben“ nach „Schulen“ geordnet. Dafür erhielten die Blätter in der Regel abgekürzte Ordnungsbezeichnungen, die im vorliegenden Fall „S. T. no. 30“ lautet. Damit wurde das Werk mit einer Art Inventarnummer (Nr. 30) höchstwahrscheinlich der Tizian-Schule („*Scuola (di) Tiziano*“) zugeschrieben.<sup>3</sup>

Dargestellt ist eine große Waldkulisse, in der ein Figurenpaar in bewegten Haltungen auf einer Art Lichtung gezeigt wird. Von der linken Seite laufen zwei Hunde auf einem natürlichen Pfad herbei, während daneben ein Adler mit gespreizten Flügeln auf einem podestähnlichen Felsen steht und scheinbar von dem Geschehen am Waldrand Notiz nimmt. Betrachtet man die antikisch gewandeten Protagonisten genauer, wird deutlich, dass sich die beiden in einem dramatischen Handgemenge befinden, bei dem ein kräftiger Mann über eine sich wehrende Frau herfällt. Zudem lassen sich im Detail Jagdutensilien mit Bogen und Köcher ausmachen, die hinter den beiden angedeutet sind.

Bezieht man nun den Adler auf die dramatische Figurenszene und orientiert sich an Ovids Erzählung über Kallisto (Metamorphosen, II. Buch, Vers 401-532), kommt man unweigerlich zu der Erkenntnis, dass hier gerade Jupiter an einem Waldrand die Nymphe Kallisto gegen deren Willen verführt und im weiteren Verlauf schwängert. Der lüsterne Gott wird allerdings nicht in der Gestalt Dianas gezeigt sondern trägt nur – wie die Jägerin – ein weibliches antikes Gewand, zu dem vermutlich auch das Jagdgerät gehört (oder zu Kallisto, die es bereits für eine Rast abgelegt hatte). Zusätzlich ist der Adler als Attribut Jupiters in nächster Nähe ins Bild gesetzt, um seine Identifikation zu gewährleisten.

Nicht nur die einzelnen Motive berechtigen zu dieser mythologischen Deutung sondern auch die Tatsache, dass sich die vorliegende Zeichnung in eine Gruppe von insgesamt fünf Blättern einordnen lässt, die verschiedene Kallisto-Episoden aus Ovids Metamorphosen (II. Buch, Vers 401-532) darstellen und sich heute in unterschiedlichen Sammlungen befinden.<sup>4</sup> Sie zeigen neben der vorliegenden „Verführung Kallistos durch Jupiter“ weiters „Diana und ihr Gefolge treffen nach der Jagd auf Kallisto“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4787, Kat. Nr. 85), das „Bad der Diana“ (Louvre, Inv. Nr. 4788, Kat. Nr. 86), die „Verwandlung Kallistos in eine Bärin“ (Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911, Kat. Nr. 87), sowie „Kallisto als Bärin bei ihrem Sohn Arkas“ (Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1, Kat. Nr. 88).

Die Zeichnungsserie wird durch ein nahezu identisches stattliches Querformat gekennzeichnet (359 x 485 mm; 367 x 503 mm; 370 x 500 mm; 353 x 484 mm; 355 x 482 mm) und zeigt jeweils ein ähnliches Kompositionsschema: Meist agieren die relativ großen Hauptfiguren im Vordergrund, der als Waldkulisse oder mit einem einzelnen Baummotiv betont wird und gleichzeitig zum Landschaftsblick auf ferne Dörfer und Bergpanoramen einlädt. Zusätzlich finden sich in einigen Szenen auch motivische Parallelen (z.B. die Hunde). Außerdem ist die Ausführungsqualität bei jeder der fünf Zeichnungen sehr hoch. Die Linienführung ist allseits überaus sorgfältig und zeigt ein entsprechend klares Strichbild: im Detail sind bei den Gewandfiguren dichte plastische Modellierungen zu beobachten; der kontrollierte Federeinsatz wird ebenso in den feinen Differenzierungen der Landschaftselemente vermittelt; lediglich die Laubmassen sind etwas summarischer ausgeführt und verraten in diesen Passagen am deutlichsten die künstlerische Routine des Zeichners.

Neben dem elaborierten Strichbild spricht auch der Figurenstil dafür, dass die fünf Mythologien von der Hand Campagnolas stammen und zwischen 1545 und 1552 entstanden.<sup>5</sup> Denn das Körperideal und das antike Gewand der Nymphen (vgl. die Blätter in Edinburgh<sup>5</sup> und Paris) lassen sich gut mit Domenicos Malerei in dieser Zeit vergleichen. Die frühesten stilistischen Anhaltspunkte kündigen sich schon in bestimmten Friesfiguren der Sala dei Giganti (1540/41) in Padua an, die von Campagnola stammen dürften.<sup>6</sup> Doch vor allem in dem Freskofragment der Casa degli Specchi, das dem Künstler um 1547 zugeschrieben wird, ist dieser „antikische Geschmack“ noch deutlicher zu spüren.<sup>7</sup> Diese Entwicklung wurde vermutlich durch Lambert Sustris und seine Villenausstattungen ungefähr zwischen 1542 und 1545 wesentlich mitbeeinflusst – sowie durch das Auftreten anderer Künstler in Padua wie zum Beispiel durch Giuseppe Porta.<sup>8</sup> Schließlich ergibt sich noch ein guter abschließender Vergleich mit den

ehemaligen Orgeltüren für die Kirche von San Giovanni da Verdara (Padua, Palazzo Frigimelica, Privatsammlung, Abb. 108-110), die für Domenico 1552 dokumentiert sind.<sup>9</sup> Denn das Mittelstück der Orgelverkleidung mit dem „Herodesmahl“ zeigt auf der rechten Seite Salome in einem bewegten Kleid, das eine sehr ähnliche Gewandauffassung wie in den Zeichnungen mit Kallisto (vgl. Paris, Louvre, Inv. Nr. 4787 und Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911) vermittelt. Für die Orientierung im Œuvre des Zeichners sind diese Blätter somit Schlüsselwerke, weil sie sich figürlich mit der Malerei Campagnolas verbinden lassen und damit auch nützliche Anhaltspunkte für die Periodisierung der Landschaft liefern.

Aufgrund des Kompositionsschemas, der elaborierten Ausführung und der besonderen Qualität ist somit anzunehmen, dass es sich bei den fünf Mythologien um „Reinzeichnungen“ handelt, die für das Sammlerpublikum bestimmt waren und vielleicht sogar als Ensemble eine Wand schmückten – später befanden sich zumindest zwei von ihnen in der Sammlung Sagredo-Borghese. Eine noch ältere Provenienz lässt die Beschreibung der Sammlung von Nicolò Corradino in Padua vermuten, die in Ridolfis *Maraviglie dell'Arte (...)* (1648) überliefert ist. Innerhalb eines kurzen Porträts zum Künstler Paolo Franceschi (Paolo Fiamingo) findet sich dort folgende bemerkenswerte Anmerkung: „*Il Signor Niccolò Corradino in Padova hà (...); & alcuni paesi, & hà in aggiunta di mano del Campagnola: il Ricco Epulone tra le fiamme, con Lazzaro nel seno di Abraamo; la favola di Calisto, e Venere, e Marte quanto il vivo.*“<sup>10</sup> – Nicht nur der „*Ricco Epulone tra le fiamme*“ dürfte mit der heute noch bekannten Radierung von Luca Bertelli nach einer Vorlage Domenico Campagnolas identifizierbar sein (Abb. 260)<sup>11</sup>; möglicherweise war auch mit „*la favola di Calisto*“ eine der fünf erhaltenen Zeichnungen oder sogar der gesamte Zyklus gemeint, der ursprünglich vielleicht noch weitere Szenen als die heute erhaltenen umfasste. Auch die Existenz von Gemälden, die diese Szenen zeigten ist nicht gänzlich ausgeschlossen. Darüber hinaus zählt Ridolfi noch weitere Themen auf, die ebenfalls an heute erhaltene Zeichnungen denken lassen, so zum Beispiel an die Darstellungen mit Nymphe oder Venus.

<sup>1</sup> Für diese Deutung fehlt es an den entsprechenden Details und Attributen. Die oben angeführten ikonographischen Beobachtungen und die These einer Serie für die fünf Blätter entstanden bereits vor dem Ausstellungskatalog von Edinburgh (2004).

<sup>2</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/320972?position=3>

<sup>3</sup> Zur Sammlung und den Ordnungsbezeichnungen:

<http://82.95.108.205:91/cleanmark/detail.cfm/marque/8928/total/1>

<sup>4</sup> Hier werden erstmals die fünf Blätter als ikonographisch und stilistisch zusammengehörende Werkgruppe bestimmt. Siehe dazu auch Anm. 6.

<sup>5</sup> Nachdem die Zeichnung aus Edinburgh von Keith Andrews mit zwei Albertina-Blättern (Inv. Nr. 1505, **Kat. Nr. 164** u. Inv. Nr. 1506, **Kat. Nr. X-176**) in Verbindung gebracht wurde, von denen eines mit „1558“ bezeichnet ist, ging man von einer sehr späten Datierung aus. Oberhuber war davon zu Recht nicht überzeugt, schlug bereits eine frühere Datierung vor und verwendete auch das Campagnola zugeschriebene Fresko in der Casa degli Specchi (Padua) als stilistischen Bezugspunkt. Weston Lewis datierte die drei Zeichnungen aus Edinburgh, Detroit und Harvard (damals noch Christie's New York) um 1540 und vermutete noch weitere Episoden für die Serie. Die beiden Darstellungen aus dem Louvre berücksichtigt er dabei allerdings nicht.

Saccomani (2004) ordnete die Zeichnung aus Edinburgh noch den 1540er Jahren zu, die beiden Blätter aus dem Louvre hingegen verband sie mit Campagnolas Orgelverkleidung von 1552 und bezeichnete nur dieses Paar als mögliche Serie, die aufgrund ihres präzisen Strichbilds vielleicht sogar für eine druckgraphische Übertragung gedacht war. – Kat. Slg. Edinburgh 1968, Bd. I, S. 27, Nr. D 4911. – Oberhuber 1976, S. 132-133, Nr. 78. – Kat. Ausst. Edinburgh 2004, S. 222, Nr. 88. – Saccomani 2004, S. 210, Anm. 38, 39.

<sup>6</sup> Bodon 2009, Tafeln XVIII, XIX.

<sup>7</sup> Grossato 1966, S. 185, Abb. 120. – Saccomani 1998, S. 590.

<sup>8</sup> Siehe dazu das Kapitel zu Domenico Campagnola im Überblick.

<sup>9</sup> Stichting Organa Historica 2001, S. 412-413, m. Farbabb. – Kat. Ausst. Mantua 2004, S. 170-173, Nr. 37-39, m. Farbabb. und weiterer Literatur. – Zu diesem gesicherten Auftrag Campagnola haben sich noch zwei Zeichnungen auf bläulichem Papier in Kopenhagen erhalten. Im Zuge der Recherchen zum vorliegenden Verzeichnis konnte die Darstellung zur „Predigt Johannes des Täufers“ (Inv. Nr. GB 8485, **Abb. 107**) ebenfalls in der Kopenhagener Sammlung entdeckt werden. Die Zeichnung zum „Herodesmahl“ (Inv. Nr. GB 6716, **Abb. 106**) wurde bereits von Saccomani berücksichtigt (Saccomani 1980, S. 73-74, Abb. 15, Anm. 77. – Saccomani 1998, S. 593). Beide Werke werden von Matthias Wivel im künftigen Sammlungskatalog des Statens Museum for Kunst besprochen. – Zur Orgelverkleidung siehe das Kapitel zu Domenico Campagnola im Überblick.

<sup>10</sup> Ridolfi 1648, Parte II, S. 75. – Zani 1821, S. 248-250 u. Anm.

<sup>11</sup> Die dreiteilige Reihe des Gleichnisses vom reichen Mann und dem armen Lazarus hat sich in exzellenten Abzügen in den Musei Civici del Castello Visconteo von Pavia erhalten. Die drei Radierungen (Inv. Nr. St. Mal. 1934 (254 x 387 mm), Inv. Nr. St. Mal. 1935 (250 x 387 mm), Inv. Nr. St. Mal. 1936 (260 x 384 mm), **Abb. 258, 259, 260**) werden in der Sammlung aktuell unter „Anonym“ geführt und gehörten ehemals zur Sammlung des Marchese Luigi Malaspina di Sannazaro. – In der Albertina (Wien) hat sich das Trio in einem Klebeband (Inv. Nr. HB 27.3, fol. 70, Nr. 422 u. fol. 71, Nr. 423, 424) ebenfalls in ausgezeichneten Abzügen erhalten. – Die Folge verzeichnete bereits Heineken in seinem unvollendeten *Dictionnaire Des Artistes (...)* unter den Werken von Luca Bertelli: Heineken 1788, Bd. II, S. 643.

Abzüge von zwei der drei Striche finden sich in der Online Datenbank des British Museum (Inv. Nr. 1949,1008.65 u. 1949,1008.66):

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249633&partId=1&searchText=Luca+Bertelli&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249633&partId=1&searchText=Luca+Bertelli&page=1) ;

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249629&partId=1&searchText=Luca+Bertelli&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249629&partId=1&searchText=Luca+Bertelli&page=1)

Zu den Stichen von Luca Bertelli siehe den Abschnitt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

## 85

### Landschaft mit Diana und ihrem Gefolge, auf Kallisto treffend

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4787.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, geringfügig stockfleckig, kleinere Fehlstellen, etwas Abrieb an manchen Stellen, aufgezogen und mit mehrfachen Einfassungslinien in Schwarz montiert.

**Maße:** 367 x 503 mm (vermutlich unten und am rechten Rand geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder (und gleicher Tinte?): „Do. Campagnola“; in der rechten unteren Ecke mit Feder in Schwarz (?): „91“.

**Provenienz:** ältere Provenienzen unbekannt; Musée du Louvre, Dessins (während Napoléon III. (1842-1870)), (Lugt 1955).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 24; Santagiustina Poniz 1981, S. 66, Anm. 40; Saccomani 2004, S. 210 u. Anm. 39, Abb. 11.

Die Zeichnung aus dem Louvre, deren ältere Provenienz und Zuschreibung im Dunkel liegen, wird aktuell als Kopie nach Domenico Campagnola geführt und ikonographisch nicht ganz zutreffend als „Jagd der Diana“ bezeichnet. Santagiustina Poniz (1981) hielt sie hingegen für eine eigenhändige Arbeit der ersten Hälfte des sechsten Jahrzehnts, die für den damaligen Kunstmarkt gedacht war.<sup>1</sup> Analog dazu datierte Saccomani (2004) das Werk in Campagnolas Schaffenszeit von 1552 bis 1555.<sup>2</sup>

Rechts im Vordergrund einer hügeligen Landschaft ist Diana zu sehen, die als jungfräuliche Göttin der Jagd Pfeil und Bogen in einer Hand hält und die Mondsichel auf ihrem Kopf trägt, da man sie oft mit der Mondgöttin gleichsetzte. Soeben kommt sie mit Hunden und Gefolge von der Jagd und sieht die Nymphe Kallisto am Waldrand, dessen breite Kulisse den erweiterten Vordergrund abschließt und rechts den Blick auf eine Hafenstadt vor bergigem Horizont freigibt. Kallisto wurde kurz zuvor von Jupiter in Dianas Gestalt – gegen ihren Willen – verführt und geschwängert. Sie will danach fliehen, wird aber von Diana erblickt und gerufen. Beide wissen, dass sie ihre Unschuld als Jungfrau verloren und das Keuschheitsgelübde gebrochen hat.

Diese Szene geht zwar auf Ovids Metamorphosen zurück (II. Buch, Vers 441-446), ist aber im Vergleich zur gängigen Entdeckung der Schwangerschaft Kallistos ungewöhnlich und fungiert als Zwischenszene im Erzählstrang. Die eigentliche Entkleidung findet im zweiten Louvre-Blatt, dem „Bad der Diana“ statt (Inv. Nr. 4788, Kat. Nr. 86).

Das elaborierte Blatt bildet aufgrund der in Cambridge befindlichen Zeichnung mit der Verführung der Nymphe (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263, Kat. Nr. 84) und ihrer motivischen und stilistischen Aspekte eine Serie mit vier weiteren Kallisto-Darstellungen, die von der Hand Campagnolas stammen und ungefähr zwischen 1545 und 1552 entstanden sein dürften. In vorliegendem Fall steht die Figurenbildung besonders den Episoden

aus Edinburgh (National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911, Kat. Nr. 87) Paris (Louvre, Inv. Nr. 4788) und Cambridge sehr nahe. Der weibliche Typus ist aber auch mit der rastenden Frau in den beiden großen Ruinenlandschaften (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4756 und London, British Museum, Inv. Nr. SL5214.85, Kat. Nr. 135, 136)<sup>3</sup> vergleichbar, die ins mittlere fünfte Jahrzehnt zu datieren sind. Darüber hinaus lässt sich die Gewandauffassung mit der bewegten Salomefigur im „Herodesmahl“ (Abb. 110) verbinden, das Campagnola 1552/53 als Mittelstück einer Orgelverkleidung für San Giovanni da Verdara in Padua malte.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Santagiustina Poniz stellte zunächst eine Verbindung zwischen der Serie der Monats- oder Jahreszeitedarstellungen (mehrheitlich in Paris, Louvre, Inv. Nr. 4738-4741, 4743-4752) und Campagnolas Orgelverkleidung von 1552 her und kommentierte im Anschluss die beiden mythologischen Zeichnungen mit Kallisto und Diana wie folgt: *“Non mancano inoltre, a questa data, soggetti mitologici, o d’ispirazione classica dove il “pezzo forte” sembra rimanere, forse per questioni di fortuna sul mercato, il nudo femminile, in tutte le formule compositive possibili, non di rado inserito in sfondi paesistici. Boschetti e ruscelli sono l’efficace coreografia della „Caccia“ e del „Bagno di Diana“ del Louvre (40), molto simili stilisticamente alle scene agresti, (...)”*. – Santagiustina Poniz 1981, S. 66, Anm. 40; in ihrer Anmerkung wird auch ersichtlich, dass die vorliegende Darstellung im Louvre auch schon einmal als Campagnola lief. Die Gründe für die aktuelle Einordnung als Kopie nach Campagnola sind also nicht nachvollziehbar.

<sup>2</sup> Saccomani ordnete die Zeichnung aus Edinburgh (National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911, **Kat. Nr. 87**) noch den 1540er Jahren zu, die zwei Louvre-Blätter (Inv. Nr. 4787, 4788, **Kat. Nr. 85, 86**) hingegen verband sie mit Campagnolas Orgelverkleidung von 1552. – Vgl. dazu die Besprechungen bei: Oberhuber 1976, S. 132-133, Nr. 78. – Kat. Ausst. Edinburgh 2004, S. 222, Nr. 88.

<sup>3</sup> Saccomani 1998, S. 591, Abb. 669. – Saccomani 2004, S. 209 und Anm. 33. – Die vermutlich erste Fassung (ehemals Sammlung d’Este) im Louvre ist sehr schlecht erhalten und in der Online Datenbank des Museums zugänglich: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/7074-Paysage-avec-un-homme-couche-pres-dune-femme-qui-allait-un-enfant>

<sup>4</sup> Für Salome als Detail: Saccomani 1998, Abb. 666.

## 86

### Das Bad der Diana

**Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4788.**

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, etwas stockfleckig, kleinere Wurmfraßspuren?, oberer mittlerer Rand etwas beschädigt, aufgezogen und montiert.

**Maße:** 370 x 500 mm (vermutlich oben und unten geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto in der rechten unteren Ecke mit Feder in Schwarz: „92“.<sup>1</sup>

**Provenienz:** Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 25; Santagiustina Poniz 1981, S. 66, Anm. 40; Saccomani 2004, S. 210, unter Anm. 39.

Das Blatt aus dem Louvre gehörte zur großen Sammlung Saint-Morys und wird aktuell als Kopie nach Domenico Campagnola geführt.<sup>2</sup> In der Forschung berücksichtigte Santagiustina Poniz (1981) die Zeichnung, die sie zusammen mit der vorangegangenen (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4787, Kat. Nr. 85) zu Domenicos eigenhändigen Arbeiten der ersten Hälfte des sechsten Jahrzehnts zählte.<sup>3</sup> In jüngerer Zeit datierte Saccomani (2004) das Werk ebenfalls in seine Schaffenszeit um 1552 bis 1555.<sup>4</sup>

Im Schutz eines schattigen Hains sitzt links im Vordergrund die Göttin Diana, die nach der Jagd gemeinsam mit ihren jungfräulichen Nymphen ein Bad in der Quelle nimmt. Ihr gegenüber steht Kallisto, die von zwei Nymphen entkleidet wird und voll Scham ihren Körper mit den Armen bedeckt, um ihre Schwangerschaft durch Jupiter gegenüber ihrer Herrin geheim zu halten. Der Versuch ist letztlich zwecklos. Diana wird in den nächsten Momenten vor Wut entbrennen, weil die Nymphe ihr Keuschheitsgelübde gebrochen hat. Die Göttin und unerbittliche Bewacherin der Jungfräulichkeit verbannt schließlich Kallisto mit den Worten: „Geh weit weg von hier und entweihe nicht die heilige Quelle!“

Diese mythologische Szene aus Ovids Metamorphosen (II. Buch, Vers 455-465) gehört zu den beliebtesten Diana-Themen der italienischen Renaissancemalerei. Meistens setzten sich die Künstler mit der bildnerischen Umsetzung des dramatischen Inhalts auseinander. Gleichzeitig lässt die Darstellungstradition aber auch in einigen Fällen erkennen, dass sich das Motiv der badenden Nymphen in der Landschaft verselbstständigte. Nur noch die Schönheit der Badenden und ihre anmutigen Posen waren von Interesse, für die man sich gerne an antiken Statuen der Venus orientierte.<sup>5</sup> An dieser Stelle sei exemplarisch auf Palma Vecchios Gemälde der „Badenden Nymphen“ im Wiener Kunsthistorischen Museum (um 1525/28, Kat. Nr. 65d)<sup>6</sup> verwiesen, das rund zwölf weibliche Akte in verschiedensten Haltungen zeigt, während eine narrative Struktur oder die Figuren von Diana und Kallisto nicht mehr klar zu erkennen sind. Später wurden die Diana-Episoden gerne höfisch verkleidet, wie etwa in zwei Gemälden aus der Royal Collection (Her Majesty Queen Elizabeth II.) (Abb. 161)<sup>7</sup> und aus Oxford (Christ Church, University of Oxford) (Abb. 162)<sup>8</sup>, die man unterschiedlich der Werkstatt von Bonifacio de' Pitati (circa 1530-1569) und Lambert Sustris (um 1550) zuschrieb. Sie zeigen die Badenden nicht mehr als mythologische Wesen, sondern eher als Hofdamen mit Musikbegleitung im schattigen Wald, von denen sich Aktäon mit theatralischer Geste abwendet, weil er sich bereits in einen Hirschen zu verwandeln beginnt.

Das minutiös gestaltete Blatt aus dem Louvre lässt sich aufgrund der in Cambridge befindlichen Zeichnung (Harvard Art Museum/ Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263, Kat. Nr. 84) und der beschriebenen Merkmale zu einer Serie mit vier weiteren Kallisto-Darstellungen gruppieren, die wahrscheinlich zwischen 1545 und 1552 entstand. Außergewöhnlich sind für Campagnola in der vorliegenden Episode die groß dargestellten Figuren. Die stilistischen Voraussetzungen für die Aktdarstellungen finden sich bereits vereinzelt im Deckenfries der Sala dei Giganti (Abb. 99), den Campagnola höchstwahrscheinlich um 1540 malte<sup>9</sup>; wobei die Umsetzung der weiblichen Köpfe den beiden Kallisto-Szenen aus Paris (Louvre, Inv. Nr. 4787) und Edinburgh (National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911, Kat. Nr. 87) entspricht. Der Figurentypus lässt sich noch mit Campagnolas Grisaille-Engeln der ehemaligen Orgelverkleidung von Santa Maria in Vanzo (Abb. 98) verbinden, die vermutlich in der ersten Hälfte des fünften Jahrzehnts entstanden.<sup>10</sup>

<sup>1</sup> Die Nummerierungen „92“ und „91“ (mit schwarzer Tinte) befinden sich auf den Blättern Inv. Nr. 4787 (**Kat. Nr. 85**) und 4788 und stammen höchstwahrscheinlich von der gleichen Hand respektive von einem früheren Sammler (18. Jh., Comte de Saint-Morys?), der die beiden Werke besaß.

<sup>2</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:  
<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7106-Le-Bain-de-Diane>

<sup>3</sup> Santagiustina Poniz 1981, S. 66, Anm. 40.

<sup>4</sup> Saccomani ordnete die Zeichnung aus Edinburgh (National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911, **Kat. Nr. 87**) noch den 1540er Jahren zu, die beiden Blätter aus dem Louvre (Inv. Nr. 4787, 4788) hingegen verband sie mit Campagnolas Orgelverkleidung von 1552 und bezeichnete nur dieses Paar als mögliche Serie, die aufgrund ihres präzisen Strichbilds vielleicht für eine druckgraphische Übertragung gedacht war. – Vgl. dazu die Besprechungen bei: Oberhuber 1976, S. 132-133, Nr. 78. – Kat. Ausst. Edinburgh 2004, S. 222, Nr. 88.

<sup>5</sup> Vgl. hierfür die Uffizien-Zeichnung Inv. Nr. 481 P (**Kat. Nr. 65**).

<sup>6</sup> Öl/Lw. auf Holz, 77,5 x 124 cm, Inv. Nr. GG\_6803. – Zum Gemälde mit weiterer Literatur: Kat. Ausst. Bonn 2002-2003, S. 164-165, Nr. 90, m. Farbabb. – Kat. Ausst. Bergamo 2015, S. 341, Nr. 27 (dort mit früherer Datierung um 1519-1520), m. Farbabb. (S. 200, 203) sowie S. 201-209.

<sup>7</sup> Öl/Lw., 98,4 x 186 cm, Inv. Nr. RCIN 402917. – Das Werk wurde in der Vergangenheit bereits Lambert Sustris und Giorgione zugeschrieben. – Shearman 1983, S. 53-54, Nr. 48, Tafel 45.

<sup>8</sup> Öl/Lw., 102,5 x 133,7 cm, Inv. Nr. JBS 91. – Kat. Slg. Oxford 1967, S. 73-74, Nr. 91, Tafel 81.

<sup>9</sup> Saccomani 1998, Abb. 638 (S. 566). – Bodon 2009, Tafel XIX, S. 490, Abb. 41, S. 493, Abb. 61, 63.

<sup>10</sup> Saccomani datierte das Aufsatzfragment der ehemaligen Orgelverkleidung mit drei Grisailen (Josef von Arimathäa präsentiert den Leichnam Christi, flankiert von zwei Engeln) relativ früh, noch vor 1540. – Saccomani 1998, S. 564, Abb. 638.

## 87

### Landschaft mit Juno und Kallisto

Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, kleiner Einriss am unteren Rand, linke obere Ecke leicht beschädigt, vertikale Abriebspuren (?) ungefähr mittig über den Bergspitzen in der oberen Hälfte, aufgezo- gen, sehr guter Erhaltungszustand.

**Maße:** 353 x 484 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder: „Tiziano“.

**Provenienz:** Prinz Wladimir N. Argoutinsky-Dolgoroukoff (1875-1941), Paris (Lugt 2602d); Sotheby's London, 04.07.1923, Nr. 3; Sotheby's London, 15.03.1966, Nr. 34; gekauft von P. & D. Colnaghi, London; von dort 1966 für das Museum erworben.

**Literatur:** Auktionskatalog Sotheby & Co. London, *OMD*, 04.07.1923, Nr. 3; Andrews 1967, S. 380, Nr. 3; Auktionskatalog Sotheby & Co. London, *OMD*, 15.03.1966, S. 36, Nr. 34; Kat. Slg. Edinburgh 1968, Bd. I, S. 27, D 4911, Bd. II, S. 37, Tafel 213; Oberhuber 1976, S. 132-133, Nr. 78, m. Abb.; Field 1987, S. 35, Anm. 11; Kat. Ausst. Washington 1990, S. 38, Nr. 9, m. Abb.; Kat. Slg. Detroit 1992, S. 38, unter Nr. 6; Tuyl van Serooskerken 2000, S. 409, unter Nr. 428; Saccomani 2004, S. 210, Anm. 38; Kat. Ausst. Edinburgh 2004, S. 222-223, Nr. 88, m. Farbabb. u. Anm. (S. 438); Kat. Ausst. Atlanta 2010, S. 72-73, Nr. 18, m. Farbabb.; Whistler 2016, S. 162, Abb. 167.

Das große Blatt wurde bereits im Kunsthandel Domenico Campagnola zugeschrieben bevor es 1966 von der National Gallery of Scotland erworben und unter gleichem Namen inventarisiert wurde (Andrews 1968).<sup>1</sup> Diese Zuschreibung stand für die spätere Forschung außer Zweifel; stattdessen diskutierte man in erster Linie die mögliche Entstehungszeit: Oberhuber (1976) schlug eine Datierung in die 1540er Jahre vor, da der Figurenstil den Einfluss Giuseppe Portas verrate und sich mit dem Domenico zugeschriebenen Freskofragment in der Casa degli Specchi verbinden ließe.<sup>2</sup> In neuerer Zeit ordnete Weston-Lewis das Werk um 1540 ein (Kat. Ausst. Edinburgh 2004; Whistler 2016)<sup>3</sup>, Saccomani (2004) nahm aus stilistischen Gründen die Jahre 1552 bis 1555 an.

Der leicht erhöhte Vordergrund einer bergigen Landschaft zeigt Kallisto und die Göttin Juno, wie sie gerade neben einem großen Baum von rechts ins Bild „stürmen“. Die eifersüchtige Gattin Jupiters hat längst erkannt, dass sie einmal mehr mit einer Nymphe betrogen wurde und ihre Nebenbuhlerin bereits einen Knaben namens Arkas geboren hat. Juno sinnt als Verfechterin der ehelichen Treue auf eine schwere Strafe für Kallisto und kommt auf ihrem Wagen mit vorgespansnten Pfauen – ihrem Attribut – auf die Erde herab. Sie verwandelt Kallisto in eine Bärin, um ihr die Schönheit zu nehmen. Die dargestellte Szene der Bestrafung und beginnenden Verwandlung – man beachte das Fell auf Kallistos Armen – illustriert folgende Zeilen aus Ovids *Metamorphosen* (II. Buch, Vers 476-484): „*Also sprach sie, fasste sie über der Stirn beim Haar und riss sie vornüber zu Boden. Kallisto versucht, die Arme auszustrecken, zu flehen, doch schon werden die Arme rauh von schwarzen Zotteln, es krümmen sich die Hände zu Tatzen, in gebogene Krallen verwandeln sich die Nägel, die Arme dienen nun als Beine, und der Mund, den einst Jupiter pries, wird breit, ein garstiger Rachen. Und damit keine Bitten und flehenden Worte das Herz der Göttin umstimmen können, wird ihr die Sprache geraubt. Nur ein Brummen, grimmig drohend und schreckenerregend, stößt sie aus rauher Kehle hervor.*“

Kallistos Bestrafung durch Juno ist ein seltenes Thema in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts. Denn trotz der vielen dramatischen Bestrafungsszenen, die man von der Göttin kannte, wurde Juno bevorzugt im „Urteil des Paris“ gezeigt. Tatsächlich ließ sich zur vorliegenden Darstellung einer teilweise verwandelten Nymphe im Beisein Junos kein ähnliches Vergleichsbeispiel finden. Zudem ist der Landschaftsanteil für diese dramatische Szene ungewöhnlich groß.

Aufgrund der besprochenen Merkmale der Zeichnung aus Cambridge (Harvard Art Museum/ Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263, Kat. Nr. 84)<sup>4</sup> gehört das fein ausgeführte Blatt aus Edinburgh zu jener mythologischen Serie mit vier weiteren Kallisto-Episoden, die in Campagnolas späterer Periode ungefähr zwischen 1545 und 1552 entstanden sein dürften. In vorliegenden Fall steht der bewegte Figurenstil besonders den Darstellungen aus Paris (Louvre, Inv. Nr. 4787, Kat. Nr. 85) und Cambridge nahe. Gleichzeitig ist die Figurenbildung und die Torsion der Juno mit der

„Judith“ aus einem Freskoentwurf für eine Fassade zu vergleichen, der von Campagnola stammt und in die erste Hälfte der 1540er Jahre einzuordnen ist (London, Sotheby's, 22.11.1973, Nr. 258).<sup>5</sup> Allerdings ist einschränkend anzumerken, dass die Judith-Figur kleiner und weniger ausführlich gezeichnet sowie in ihrer Haltung stärker gedreht ist. Die vorliegende Gewandauffassung ist außerdem mit der gemalten Salome im „Herodesmahl“ der ehemaligen Orgelverkleidung für San Giovanni da Verdara (Abb. 110)<sup>6</sup> von 1552 verwandt, die für die mythologische Serie als spätester stilistischer Bezugspunkt nützlich ist. – Hinsichtlich der sorgfältigen Landschaftsschilderung ist schließlich noch im Detail zu beobachten, dass besonders die Gebäudegruppe links im Hintergrund nahezu analoge Modellierungen zeigt wie das Dorf in der Kallisto-Episode aus Detroit (Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1, Kat. Nr. 88).

Aufgrund des Kompositionsschemas und der qualitätvollen Ausführung ist davon auszugehen, dass es sich bei den fünf Kallisto-Szenen um autonome Zeichnungen handelt, die für den damaligen Markt bestimmt waren und vielleicht sogar als Ensemble in Auftrag gegeben wurden; später ließen sich zumindest zwei von ihnen in der Sammlung Sagredo Borghese nachweisen (Kat. Nr. 84, 88).

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der National Gallery of Scotland zugänglich:

<https://art.nationalgalleries.org/art-and-artists/13520>

<sup>2</sup> Der Landschaftsraum erinnerte Oberhuber zudem an die Tizian zugeschriebene Zeichnung aus Bayonne mit den „Nymphen und Satyrn in einer Landschaft“ (Musée Bonnat, Inv. Nr. 150). In den Figuren von Juno und Kallisto sah er hingegen den Einfluss Vasaris und Portas. Letzter dürfte als Künstler in Padua um 1541 tätig gewesen sein (z.B. Sala dei Giganti) und Campagnola nachhaltig beeinflusst haben. Als Beispiel führte Oberhuber das schlecht erhaltene Freskofragment in der Casa degli Specchi an. – Oberhuber 1976, S. 132-133, Nr. 78.

<sup>3</sup> Siehe **Kat. Nr. 84**, Anm. 6.

<sup>4</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/320972?position=3>

<sup>5</sup> Mancini datierte den Entwurf in die früheren und mittleren 1540er Jahre. – Mancini 1993, S. 39, Anm. 60, Abb. 31.

<sup>6</sup> Stichting Organa Historica 2001, S. 412-413, m. Farbabb. – Kat. Ausst. Mantua 2004, S. 170-173, Nr. 37-39, m. Farbabb. und weiterer Literatur. – Zu diesem gesicherten Auftrag Campagnolas haben sich noch zwei Zeichnungen auf bläulichem Papier in Kopenhagen erhalten (**Abb. 106, 107**). – Siehe dazu den Abschnitt im Spätwerk des Kapitels *Campagnola im Überblick*.

## 88

### Landschaft mit Kallisto und ihrem Sohn Arcas

**Detroit, The Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Elliott T. Slocum Fund, Inv. Nr. 38.74-d1.**

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, mittige vertikale Faltspur, bläulicher Fleck in der oberen Mitte, leicht stockfleckig, aufgezogen.

**Maße:** 355 x 482 mm (vermutlich nur geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit Feder in Braun: „Tizian“; sowie links unten in Feder in Braun (Handschrift, 18. Jh.): „c. di Tiziano“; auf dem Verso oben links mit Feder in Braun: „20“; sowie in der oberen Mitte mit Feder in Braun: „Lenana nr: 200“; sowie in der Mitte mit Feder in Braun: „S.T. no. 4“ (Ordnungsbezeichnung des Sagredo-Borghese Albums).

**Wasserzeichen:** nicht lesbar.

**Provenienz:** Zaccaria Sagredo (1653-1729), Venedig (Lugt 2103a); 1938 vom Museum erworben.

**Literatur:** Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. 455, Tafel LXXXI, 3; Kat. Slg. Edinburgh 1968, Bd. I, S. 27, unter D 4911; Kat. Ausst. Washington 1974 (1), S. 10-11, Nr. 10, Abb. 10; Oberhuber 1976, S. 133, unter Nr. 78; Kat. Ausst. Los Angeles 1976, S. 46, Nr. 46, m. Abb.; Santagiustina Poniz 1981, S. 68, Anm. 59; Johnson – Goldyne 1985, S. 32, 219, Anm. 5; Field 1987, S. 35, Anm. 12; Kat. Ausst. Washington 1990, S. 38, unter Nr. 9; Kat. Slg. Detroit 1992, S. 38, Nr. 6, m. Abb. u. Tafel II; Kat. Ausst. Edinburgh 2004, S. 222, Nr. 88, Abb. 176, S. 438, Anm. 1; Kat. Ausst. Atlanta 2010, S. 72, unter Nr. 18.

Die alten Bezeichnungen auf dem Blatt aus Detroit<sup>1</sup> deuten wahrscheinlich darauf hin, dass es zusammen mit dem Werk aus Cambridge, Harvard Art Museum/ Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263, Kat. Nr. 84) zur Sammlung Sagredo Borghese gehörte und dort Tizian oder seinem

Kreis zugeordnet wurde.<sup>2</sup> Tietze und Tietze-Conrat (1944) publizierten die Zeichnung als typisches Spätwerk Campagnolas. Andrews (1967) brachte sie erstmals mit der Kallisto-Darstellung aus Edinburgh (National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911, Kat. Nr. 87) in Verbindung und verglich sie mit zwei Landschaftsdarstellungen mit Figuren aus der Wiener Albertina (Inv. Nr. 1505, Kat. Nr. 164 u. 1506, Kat. Nr. X-176), von denen eine mit „1558“ bezeichnet ist. Aufgrund der angeblich ähnlichen „*topography and details*“ in diesen vier Kompositionen, war auch Andrews von Campagnolas Autorschaft überzeugt und schlug eine Datierung um 1558 vor.<sup>3</sup> Diese Meinung teilten auch Pignatti (1974)<sup>4</sup> oder Santagiustina Poniz (1981). Oberhuber (1976) lehnte diese Zuordnung aus stilistisch-qualitativen Gründen überzeugend ab und datierte die Detroit-Darstellung zusammen mit dem Exemplar aus Edinburgh erstmals in die zweite Hälfte des fünften Jahrzehnts.<sup>5</sup> In jüngerer Zeit schlug Weston-Lewis eine noch frühere Entstehung um 1540 vor.<sup>6</sup> Aktuell wird das Werk im Museum von Detroit Campagnola zugeschrieben und unverändert um 1558 datiert.<sup>7</sup>

Auf einem dem Betrachter nahen Hügel sieht man Kallisto als Bärin neben ihrem neugeborenen Sohn Arkas, der bei einem Baum auf einem Tuch liegt. Hinter den beiden Protagonisten überblickt man eine weite Landschaft, die links eine kleine Stadt am Berg und rechts eine tiefer liegende Hafenansicht in der Ferne zeigt sowie mit allerlei Staffagefiguren belebt ist.

Nach Ovids *Metamorphosen* (II. Buch, Vers 460-496) wurde Kallisto von der Göttin Diana verbannt, weil die Nymphe von Jupiter schwanger war und damit ihr Keuschheitsgelübde gebrochen hatte. Längst bemerkte dies auch Juno als oft betrogene Gattin Jupiters und sann auf Rache. Nachdem Kallisto ihren Sohn Arkas geboren hatte, erschien Juno und verwandelte ihre vermeintliche Nebenbuhlerin in eine Bärin. Kallisto wurde die Schönheit genommen, nicht ihr Verstand. Doch Arkas erkannte seine Mutter nicht mehr, die als Bärin von wilden Tieren und Jägern gehetzt wurde. Die vorliegende Szene wird in der literarischen Quelle nicht explizit beschrieben. Sie vereint vielmehr das Motiv des neugeborenen Sohnes mit der erst etwas später verwandelten Mutter, die wohl hier mit hoch gerissenen Tatzen die Verzweigung über ihr Schicksal zum Ausdruck bringt. Zu dieser eigenwilligen Darstellung lässt sich kein verwandtes Vergleichswerk finden, zumal auch die Landschaftskomposition in leichter Überschau außergewöhnlich ist und eher den Errungenschaften der Landschaftsentwicklung nördlich der Alpen entspricht.

Das elaborierte Blatt aus Detroit bildet aufgrund der in Cambridge befindlichen Zeichnung und ihrer motivischen und zeichnerischen Aspekte eine Serie mit vier weiteren Kallisto-Darstellungen, die von der Hand Campagnolas stammt und zwischen circa 1545 und 1552 entstanden sein dürfte. In diesem Fall ist vor allem die Landschaftsszenerie mit den Zeichnungen aus Edinburgh (National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911, Kat. Nr. 87), Paris (Louvre, Inv. Nr. 4787, Kat. Nr. 85) und Cambridge eng verwandt.

Aufgrund des Kompositionsschemas und der qualitätvollen Ausführung ist davon auszugehen, dass es sich bei den fünf mythologischen Szenen um autonome Zeichnungen handelt, die vielleicht sogar als Ensemble in Auftrag gegeben wurden. später gehörten zumindest zwei von ihnen zur Sammlung Sagredo Borghese. Das vorliegende Exemplar dürfte in einem Album gelegen sein (Spuren einer vertikalen Mittelfalte) und blieb vermutlich wie die anderen die meiste Zeit unter Verschluss. Ansonsten wäre der Erhaltungszustand ein ungleich schlechterer wie man das von einigen stark beanspruchten Blättern des vierten Jahrzehnts kennt.

---

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Nancy Sojka (Curator & Head of Department for Prints, Drawings and Photographs, DIA) für die zur Verfügung gestellten Neuaufnahmen der beiden relevanten Zeichnungen in Detroit (Oktober 2015). Das Werk ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://www.dia.org/object-info/7911ab3b-08d6-433b-b6fd-061d248db977.aspx?position=1>

<sup>2</sup> Zur Sammlung Sagredo Borghese und ihren Ordnungsbezeichnungen siehe den neuen Eintrag in der Online Datenbank der Fondation Custodia:

<http://82.95.108.205:91/cleanmark/detail.cfm/marque/8928/total/1>

<sup>3</sup> Kat. Slg. Edinburgh 1968, Bd. I, S. 27, D 4911.

<sup>4</sup> Im Rahmen der Ausstellung „Venetian Drawings from American Collections“ Pignatti merkte zum vorliegenden Blatt an: „(...) *what we believe to be Campagnola's late style, which has a pronounced Flemish accent, especially in the distant view of the village and port.*“ – Kat. Ausst. Washington 1974 (1), S. 10.

<sup>5</sup> Nach Oberhuber verrät der Figurenstil den Einfluss Giuseppe Portas und lässt sich mit dem Domenico zugeschriebenen Freskofragment (schlecht erhalten) in der Casa degli Specchi verbinden, das um 1547 entstand.

<sup>6</sup> Zu Weston-Lewis siehe: Kat. Ausst. Edinburgh 2004, S. 222, Nr. 88.

<sup>7</sup> Bei Rearick, Saccomani oder Wethey fand die Zeichnung keine Beachtung.

## 89

### Große Landschaft mit der Flucht nach Ägypten

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4725.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf gebräuntem (oder beige gewaschenem) Papier, fleckig, Gebrauchsspuren, Abrieb, Fehlstellen, Tinte in vielen Stellen oberflächlich mit Papier weggefressen, Strichbild ca. 0,5-0,7 cm vom Rand entfernt abgeschlossen bzw. abgesetzt; ehemals in der Mitte gefaltet, allgemein eher schlechter Erhaltungszustand, aufgezo-

**Maße:** 432 x 603 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto in der rechten unteren Ecke mit Feder (und offenbar gleicher Tinte?): „· D · C ·“.

**Provenienz:** Sammlung d'Este; Herzog Ercole III. Rinaldo d'Este (1727-1803), Modena; 25.-27.10.1796: in Folge der Französischen Revolution beschlagnahmt auf Vorschlag der Kommissare der Regierung der Republik; 1796 vom Museum übernommen; Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 14; Châtelet 1956, S. 259, Abb. 149; Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 108.

Das Werk geht zumindest auf die Sammlung von Herzog Ercole d'Este III. in Modena zurück, wo es im 18. Jahrhundert in einem Konvolut (Album?) von 58 montierten Zeichnungen geführt wurde, die allesamt Landschaften darstellten und von verschiedenen Künstlern stammten.<sup>1</sup> In Folge der Französischen Revolution wurde das Album im Jahr 1796 vom Musée Napoleon übernommen. Über die Geschichte der Zuschreibung ist nichts bekannt. Scheinbar wies man das Blatt ohne Unterbrechung Domenico Campagnola zu. Die Forschung beachtete das eher schlecht erhaltene Werk aber kaum: Châtelet publizierte es in seinem kurzen Kongressbeitrag (1956) und vermutete die Entstehungszeit innerhalb des vierten und fünften Jahrzehnts. In neuester Zeit zitierte Brouard (Kat. Ausst. Bordeaux 2005) die Landschaft als Vergleichsbeispiel für Campagnolas späte Darstellungen um 1550 bis 1555.

Hinter einem nahen Hügel, auf dem zwei große Bäume wurzeln, sieht man links im erweiterten Vordergrund die Heilige Familie auf ihrer Flucht nach Ägypten. Maria sitzt mit dem Jesuskind auf dem Esel, den Josef vor sich hertreibt, während der Ochse soeben gemächlich ins Bild zu gehen scheint. An der Spitze der Gruppe zeigen sich drei Engel, die in ihrer dynamischen Vorwärtsbewegung den Flüchtenden den Weg weisen, der sie in eine Flusslandschaft führt. Während links ein Wäldchen das dreiecksförmige Vordergrundgelände hinter den Hauptfiguren abschließt, senkt sich das Terrain im zentralen und rechten Mittelgrund und wird zur bewaldeten Flussebene, in der sich etwas entfernt der Weg über eine Holzbrücke fortsetzt. In deren Nähe tauchen unten rechts etwas überraschend zwei rennende Hunde auf; erst bei genauerer Betrachtung kann man sie dem wandernden Jäger hinter dem rechten großen Baum zuordnen.

Kompositionell beherrscht das mächtige Baumpaar das nahe Gelände, das in seiner Dreiecksform in den Tiefenraum führt; dabei suggeriert der erhöhte Betrachterstandpunkt einen panorama-artigen Blick über die Flusslandschaft. Diese schließen einige Bergkämme rechts im Hintergrund ab und reduzieren mit dem Horizontniveau auf mittlerer Höhe die Weitläufigkeit. Die christologische Erzählung wird von den relativ groß dargestellten Figuren getragen, rückt aber buchstäblich in die zweite Reihe des Vordergrunds.

Die feine Durchgestaltung der Landschaftselemente lässt sich in eine Entwicklungsreihe nach der Kallisto-Serie einordnen (Kat. Nr. 84-88)<sup>2</sup>. Der Figurenstil der Hauptgruppe ist davon ebenfalls abzuleiten, scheint aber noch enger mit den späteren Blättern des sogenannten „Apokalypse-Albums“ (heute mehrheitlich in Windsor Castle, Royal Library)<sup>3</sup> verwandt zu sein, das als eigenhändiges Werk Campagnolas anerkannt ist. Zusätzlich lassen sich für Josef und

Maria auch Analogien in der monumentalen „Epiphanie“ aus Dijon (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. CA 776, Kat. Nr. 89b)<sup>4</sup> feststellen.

Die Bildanlage der vorliegenden Landschaft ist mit einem Typus der Fresken von Lambert Sustris in der Villa Vescovi (1542-1543) vergleichbar (Abb. 81). Sustris zeigt in diesem Beispiel einen ähnlichen Aufbau, der das erzählerische Moment der Figur im vorderen Gelände betont und gleichzeitig viel Landschaft mit mittlerem Horizontniveau zur Geltung bringt. Aufgrund dieser Aspekte wäre eine Datierung der Louvre-Komposition in die späten vierziger und beginnenden fünfziger Jahre naheliegend.

Die künstlerische Intention, eine Zeichnung als selbstständiges Werk anzulegen, kommt zum einen im beachtlichen Querformat des Blattes zum Ausdruck, das mit 43,2 x 60,3 cm zu den größten im Œuvre Campagnolas gehört und mit Kabinettbildern zu konkurrieren scheint. Zum anderen wird die Darstellung wieder mit einer schmalen weiß belassenen Zone vom Papierrand abgesetzt, als ob das Blatt beim Zeichnen mit Streifen auf eine Unterlage fixiert worden wäre, wodurch etwas Spielraum für eine etwaige Rahmung oder eine leicht über den Rand lappende Montierung geblieben wäre. Die schlechte Erhaltung lässt darauf schließen, dass die Zeichnung wahrscheinlich lange dem Tageslicht ausgesetzt und auch eine Zeitlang in einem Album montiert war, in dem es nur durch eine mittige Faltung Platz fand.

Wie kostbar das Werk ursprünglich – vielleicht sogar als Auftragswerk – vom Künstler selbst eingestuft wurde, zeigt schließlich noch ein besonderes Detail, das sich nur beim Studium des Originals ausmachen lässt: in der unteren rechten Ecke des Geländes befindet sich das Monogramm „· D · C ·“ (Kat. Nr. 89a), möglicherweise in einen *cartellino* geschrieben, und, wie es scheint, erst bei Vollendung der Zeichnung hinzugefügt. Sehr wahrscheinlich ist das Monogramm eigenhändig, in den mittleren und späten Perioden Campagnolas kein zweites Mal zu finden und erinnert an seine frühen Signaturen und Monogramme.

Während für die etwas schwerfällige Figurengruppe keine direkten Vorlagen zu finden sind, lässt sich der allgemeine Charakter der Komposition den Darstellungen von Künstlern nördlich der Alpen annähern. Zwei gestochene Landschaften von Pieter Bruegel d. Ä. (1526/30-1569) (Kat. Nr. 89c)<sup>5</sup> und von Hanns Lautensack (ca. 1520-1564/66) (Kat. Nr. 89d)<sup>6</sup> illustrieren dies und lassen vor allem bei Lautensacks Landschaft von 1558 vermuten, dass es vielleicht einen gemeinsamen Typus als Vorbild gab. Aus stilistischen Gründen ist Campagnolas Darstellung kaum nach 1558 zu datieren, ebenso ist es unwahrscheinlich, dass sich Lautensack vom vorliegenden Blatt für seine Interpretation des christologischen Themas inspirieren ließ. Das spricht für die ehemalige Existenz eines gemeinsamen Vorbilds. Vergleichbar ist in allen drei Werken eine eigenständige Landschaftsschilderung in unterschiedlich betonter Überschau, bei der die Figuren zwar den kompositorischen Anlass liefern, sich aber im Gelände zu verlieren scheinen und ihre ikonografische Bedeutung einbüßen. Campagnola zeigt bei diesem Vergleich noch die auffälligste Vordergrundszene und Bilderzählung, obschon auch bei ihm die Landschaft in gewohnter Manier die Hauptrolle übernimmt.

<sup>1</sup> Im Datenblatt des Louvre heißt es dazu: „*Ce volume relié en carton, et couvert d'un papier imitant le granit, vient de la collection de Modène : il contient cinquante huit dessins collés sur cinquante cinq feuilles ; ils sont exécutés de différentes manières, et représentent des paysages dont les maîtres ne sont point indiqués. Les plus intéressants sont les n° suivants.*“ – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7043-Paysage-avec-la-Fuite-en-Egypte>

<sup>2</sup> Im vorliegenden Verzeichnis werden die fünf Blätter aus Cambridge (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263), Edinburgh (National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911), Detroit (The Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1) und Paris (Louvre, Inv. Nr. 4787, 4788) erstmals zu einer Serie verbunden (**Kat. Nr. 84-88**). In der älteren Forschung gruppierte man bisher entweder nur die drei Exemplare aus Edinburgh, Detroit und Cambridge und sah sie manchmal als Teil einer größeren Gruppe. Oder es gab die gleichen Überlegungen für die zwei Landschaften aus Paris. Siehe dazu: Kat. Slg. Edinburgh 1968, Bd. I, S. 27, D 4911. – Oberhuber 1976, S. 132-133, Nr. 78. – Kat. Ausst. Edinburgh 2004, S. 222, Nr. 88. – Saccomani 2004, S. 210, Anm. 38, 39.

<sup>3</sup> Clayton 2004, S. 315-332. – Die Zeichnungen sind in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/page/1>

Weitere Exemplare aus dem Apokalypse-Zyklus (nach den Fresken von Giusto de' Menabuoi im Baptisterium von Padua) sind im Kunsthandel aufgetaucht oder befinden sich in musealen Sammlungen. – Siehe den Abschnitt zum Spätwerk im Kapitel *Campagnola im Überblick*, **Abb. 124-127**.

<sup>4</sup> Tietze und Tietze-Conrat datierten die Zeichnung (376 x 524 mm) nur wenig nachvollziehbar in die „*middle period*“, was später Saccomani korrigierte. Sie ordnete das Werk der späten Periode Campagnolas nach der

Orgelverkleidungen von 1552 zu. In der jüngsten Ausstellung des Blattes im Museum war Saccomanis Vorschlag offenbar nicht bekannt und eine Datierung wurde allgemein nicht diskutiert. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. 456. – Saccomani 1980, S. 74, Anm. 79. – Kat. Ausst. Dijon 2004, S. 56, Nr. 72, m. Abb.

<sup>5</sup> Ein Abzug der von Hieronymus Cock verlegten Druckgraphik aus der Serie der großen Landschaften ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1335067&partId=1&searchText=1934.0609.19&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1335067&partId=1&searchText=1934.0609.19&page=1)

<sup>6</sup> Die Radierung gehört zu einer fünfteiligen Serie mit biblischen Themen und ist ebenfalls in der Online Datenbank des British Museum zu finden:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1422793&partId=1&searchText=1856.0209.175&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1422793&partId=1&searchText=1856.0209.175&page=1)

## 90

### Landschaft mit der Flucht nach Ägypten

Paris, Boquet & Marty de Cambiaire Fine Art, 2013.

**Technik:** Feder in Braun auf chamoisfarbenem Papier, leicht fleckig gebräunt, Fleck (Lavierung?) nahe des rechten Randes, mit Einfassungslinie in Schwarz (?) und alter Montierung einer englischen Sammlung des 18. Jahrhunderts (vermutlich von Jonathan Richardson Sr.?).

**Maße:** 185 x 249 mm (linker Rand geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder in Braun (Jonathan Richardson Sr.): „*Campagnola*“.

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); Englische Sammlung des 18. Jahrhunderts (vermutlich Jonathan Richardson Sr. (1665-1745), London); Nicolas Schwed, OMD Sarl, Paris, April 2012; Matteo Crespi, Il Bulino Antiche Stampe, Mailand; von diesem erworben für Boquet & Marty de Cambiaire Fine Art, Paris, April 2013.

**Literatur:** Kat. Ausst. Paris 2013 (2), S. 6-7, 97, Nr. 1, m. Farbbabb.

Die älteste Provenienz der sehr gut erhaltenen Zeichnung reicht aufgrund der Sammlermarke (rechts unten) bis zu Sir Peter Lely (1618-1680) und vermutlich bis zu Jonathan Richardson Senior (1665-1745) zurück, für den die alte erhaltene Montierung spricht. Von Richardson könnte auch die Zuschreibung „*Campagnola*“ am unteren Rand des Recto stammen. Trotz der berühmten früheren Besitzer blieben die Aufbewahrungsorte der vergangenen Jahrhunderte nahezu unbekannt. Erst vor wenigen Jahren tauchte das Blatt bei dem Kunsthändler Nicolas Schwed in Paris auf. 2013 wurde die Zeichnung bei Boquet & Marty de Cambiaire Fine Art in Paris ausgestellt.<sup>1</sup>

Die Komposition zeigt im Vordergrund die Flucht nach Ägypten, gepaart mit einer Genresszene, in der Josef dem Esel soeben gut zuredet, um mit ihm gemeinsam eine schmale Holzbrücke zu überqueren. Maria ist abgestiegen und wartet mit dem Jesuskind im Arm unter einer mächtigen Palme, die sich gegen den Himmel abhebt und als exotische Pflanze zu den Wäldern kontrastiert. Hinter Maria taucht noch der Ochse am linken Bildrand auf und schließt die kleine Reisegruppe ab. Der Landschaftsraum wird kaum betont; einzig die diagonale Brückenkonstruktion vermittelt einen tiefenräumlichen Geländeverlauf. Der erweiterte Vordergrund gewährt nur einen schmalen, nahezu mittigen Ausblick auf entfernte Wälder vor Bergketten, die als Konturen angedeutet sind.

Die Ausführung wirkt flüssig und sicher – besonders in Details wie der Palme und dem rechten Wäldchen – und hinterlässt bei den Landschaftselementen vorwiegend summarische Differenzierungen mit einigen Hell-Dunkel-Kontrasten; hell belassene Partien wie die Brückenfläche, das Gebirge und Teile des Himmels dienen der tiefenräumlichen Orientierung.<sup>2</sup> Die Gruppe mit Josef, Maria und dem Esel wird mittels sorgfältigem Strichbild charakterisiert, wobei die plastische Modellierung durch die subtile Beleuchtung zustande kommt. Die Figuren liefern somit einen guten Anhaltspunkt für die stilistische Überprüfung. Sie sind mit anderen Szenen aus dem Neuen Testament verwandt (vgl. London, British Museum, Inv. Nr. SL,5237.142 (Kat. Nr. 90a) oder 1946,0713.111)<sup>3</sup>, bei denen teilweise auch die Nimben – wie im vorliegenden Blatt – angedeutet werden. Im Gesamteindruck ist die durchwegs routinierte Linienführung der

„Flucht nach Ägypten“ mit bestimmten Zeichnungen aus dem Teylers Museum ((Inv. Nr. K VI 117 (Kat. Nr. 92); K VI 119, Kat. Nr. 166) gut vergleichbar. Eine weitere Version hat sich in einer großen, ungleich feineren Zeichnung im Louvre (Inv. Nr. 4725, Kat. Nr. 89) erhalten und ist vermutlich etwas später entstanden. Dort findet sich ein recht ähnlich modellierter Esel, dessen Bewegungsmotiv sich auch vom soeben besprochenen kaum unterscheidet.<sup>4</sup>

Das christologische Thema der „Flucht nach Ägypten“ interessierte Campagnola bereits früher: die ersten erhaltenen Darstellungen befinden sich heute in der Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. IV 60)<sup>5</sup> und im Stockholmer Nationalmuseum (Inv. Nr. NMH 281/1968)<sup>6</sup> und sind vor 1520 entstanden; erstere vereint im Hochformat die ikonographisch wesentlichsten Elemente vor einem giorgionesken Hintergrund; das zweite ebenfalls hochformatige Exemplar zeigt die Heilige Familie monumental vor einer stark reduzierten Landschaftskulisse vorüberziehen. Als wichtigstes Vorbild dürfte in beiden Fällen Albrecht Dürers Holzschnitt der „Flucht nach Ägypten“ (um 1504, Kat. Nr. 90b)<sup>7</sup> aus dem Marienleben gedient haben, der die zentralen Motive vorgab. Dürers Bilderfindung setzte bekanntlich neue Maßstäbe und wurde bald kopiert – sowohl von Marcantonio Raimondi als auch von Hieronymus Hopfer.

In späteren Jahren verwandelte Campagnola das klassische Motivvokabular in eigenwillige Lösungen mit größerem Landschaftsanteil: das zeigt eine Zeichnung aus der Londoner Courtauld Gallery (Inv. Nr. D.1952.RW.2099, Kat. Nr. 170), die ebenfalls zur Sammlung Lely gehörte. Die Szene schildert wahrscheinlich den Aufbruch zur Flucht nach Ägypten. In der bereits erwähnten Pariser Version (Louvre, Inv. Nr. 4725) hingegen führen drei Engel die Heilige Familie samt Ochs und Esel durch eine weitläufige Flusslandschaft. Schließlich existierte noch zumindest eine weitere späte Zeichnung von Domenico Campagnola, die aber heute verloren ist. Sie stellte die Ruhe auf der Flucht mit dem Johannesknaben vor einer Ruinenarchitektur dar und wurde in einem Stich von Luca Bertelli (Abb. 262) reproduziert.<sup>8</sup>

In diese Reihe fügt sich die vorliegende Version als eigenhändiges Werk Campagnolas gut ein und zeigt, dass selbst für die zeichnerische Anlage der Palme der populäre Dürer-Holzschnitt wohl noch immer Pate gestanden hat. Die Entstehungszeit dürfte aufgrund der landschaftlichen und figürlichen Merkmale noch im fünften Jahrzehnt liegen.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Nicolas Schwed (Paris), der mir das Werk zur Verfügung stellte. Ebenso sei Boquet & Marty de Cambiaire Fine Art (Paris) für die zusätzlichen Angaben gedankt (Januar 2016).

<sup>2</sup> Als Detail zeichnerischer Planung und Routine darf auch das Strichbild am unteren und oberen Rand gewertet werden. Es ist kontrolliert vom Rand abgesetzt; am rechten deutet sich dies nur an, der linke Rand ist offensichtlich geringfügig beschnitten.

<sup>3</sup> Zu den beiden Blättern und der losen Gruppe von Figurendarstellungen nach dem Neuen Testament: Rearick 1976, S. 118-120, Nr. 76-78. – Santagiustina Poniz 1981, S. 65, Anm. 24. – Rearick 2001, S. 146, Anm. 211. – Die beiden Zeichnungen sind in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716539&partId=1&searchText=1946.0713.111&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716539&partId=1&searchText=1946.0713.111&page=1) ;

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716545&partId=1&searchText=SL,5237.142&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716545&partId=1&searchText=SL,5237.142&page=1)

<sup>4</sup> Ein ähnliches Eselsmotiv zeigt die sorgfältig ausgeführte Landschaft aus den de Young / Legion, Fine Arts Museums of San Francisco (Inv. Nr. 1984.2.39, **Kat. Nr. 190**). Nur zur Hälfte ist das Tier in der Darstellung mit Christus, der die Händler aus dem Tempel vertreibt, zu sehen; das Blatt befindet sich heute in den Uffizien (Inv. Nr. 1782 F). Auffassung und Differenzierung sind eng mit dem vorliegenden Werk verwandt.

<sup>5</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1944, S.129, Nr. 515. – Saccomani 1982, S. 88, Anm. 58, Abb. 16. – Kat. Ausst. Washington 1995, S. 188, Abb. 2, Anm. 6. – Tuyll van Serooskerken 2000, S. 405, unter Nr. 423. – Das Blatt ist in der Online Datenbank der Morgan Library vorhanden: <http://www.themorgan.org/drawings/item/141057>

<sup>6</sup> Saccomani 1978, S. 106, Anm. 6. – Bjurström 1979, s.p., Nr. 28, m. Abb. – Saccomani 1982, S. 88, Anm. 59. – Tuyll van Serooskerken 2000, S. 405, unter Nr. 423.

<sup>7</sup> Kat. Ausst. Wien 2003, S. 284, Nr. 82, m. Abb.

<sup>8</sup> Die Vorlage für die seltene Radierung (230 x 355 mm) wird traditionell Tizian, im vorliegenden Werkkatalog allerdings Campagnola zugeschrieben und zwischen dem Ende des fünften Jahrzehnts und den mittleren 1550er Jahre datiert. Sie entstand möglicherweise a priori als Entwurf für eine druckgraphische Übertragung, wie das offenbar beim „Zinsgroschen“ der Fall war, den Bertelli ebenfalls stach (**Abb. 256, 257**). Ein Exemplar der „Ruhe auf der Flucht“ findet sich in der Online Datenbank des British Museums (Inv. Nr. 1950,0211.183), wo sich auch noch zwei Kopien von Hendrick van der Borcht d. J. (1614-1666) (Radierung, Inv. Nr. 1950,0211.185, 249 x 384 mm, **Abb. 263**) und von Villain (1822-1852) und Maurin (Antoine Maurin (1793-1860) oder Nicolas E. Maurin (1799-1850)

(Lithographie, Inv. Nr. 1869,0410.2232, 224 x 374 mm, **Abb. 265**) befinden, die sich auf Tizian als Inventor der Darstellung beziehen:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3190552&partId=1&searchText=Luca+Bertelli&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3190552&partId=1&searchText=Luca+Bertelli&page=1);

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1554436&partId=1&searchText=1950.0211.185&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1554436&partId=1&searchText=1950.0211.185&page=1);

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3221358&partId=1&searchText=1869.0410.2232&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3221358&partId=1&searchText=1869.0410.2232&page=1)

Schließlich existiert noch eine mit schwarzer Kreide und Röteln ausgeführte Kopie (mit Ergänzungen) im Louvre (Inv. Nr. 25292, 236 x 385 mm, **Abb. 264**), die aus der Sammlung Jabach stammt und 1671 in der Gruppe der „*dessins d'ordonnance*“ für das Cabinet du Roi angekauft wurde. Interessanterweise führte man die Zeichnung noch im Jabach-Inventar unter Campagnola (!), was vor allem wegen der „bunt“ kombinierten technischen Mitteln erstaunt. Mittlerweile wird das Blatt im Museum dem französischen Maler und Stecher Michel Corneille II. (1642-1708) zugeschrieben. Das Werk ist in der Online Datenbank zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/11423-Repos-de-la-Sainte-Famille-avec-le-petit-saint-Jean>

Zur Radierung nach Domenico Campagnola siehe ergänzend den Abschnitt zu Luca Bertelli im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

## 91

### Der Tod des hl. Petrus Martyr

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. Nr. 1868,0612.1867.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun, teilweise laviert oder vereinzelte Wasserflecken (?) auf leicht vergilbtem Papier.

**Maße:** 241 x 357 mm (allseitig beschnitten).

**Provenienz:** Sir Thomas Lawrence (1769-1830), London; William Esdaile (1758-1837), London; John Edward Taylor (1830-1905), London; von diesem 1868 Schenkung an das Museum.

**Literatur:** Santagiustina Poniz 1981, S. 67, Anm. 51.

Als das Blatt 1868 dem British Museum geschenkt wurde, hielt man es für eine von Tizians Ideenskizzen für das 1867 verbrannte Altarbild mit der „Ermordung des hl. Petrus Martyr“ in der Kirche San Giovanni e Paolo in Venedig. In der Forschung fand es lediglich bei Santagiustina Poniz (1981) Erwähnung, die sich für Campagnolas Autorschaft und eine Datierung nach 1550 aussprach.<sup>1</sup>

Vor einer Kulisse dichter Bäumen, die das gesamte Querformat füllt, sieht man links eine dramatische Figurenszene. Sie zeigt vier Gestalten, die aufgrund des losen Liniengefüges auf den ersten Blick nicht gut auszumachen sind. Bei genauer Betrachtung erkennt man, dass zwei Männer mit Schwertern zwei Geistliche attackieren. Einer flüchtet mit wehendem Gewand in das angedeutete Waldstück; der andere liegt bereits am Boden und wird im nächsten Moment durch das Schwert sterben. Sein Kopf ist mit einem zarten Nimbus hinterlegt, der ihn als Heiligen und im szenischen Kontext als Petrus Martyr kennzeichnet.

Das relativ große Blatt ist erstaunlich offen und skizzenhaft ausgeführt: üppig und unruhig erscheint die Vegetation ob der grob differenzierten Laubflächen; ihre Schattenpartien zeigen ebenfalls nur summarische Strichfolgen, die kaum Körperlichkeit oder Tiefe vermitteln. Der freie Duktus ist verschiedenen Details in einzelnen Zeichnungen ähnlich, die Campagnola zuzuschreiben sind und ab den 1540er Jahren entstanden. Vergleichbar sind Vegetationspartien in einer pastoralen Darstellung aus der früheren Sammlung John Skippe (London, Christie's, 21.11.1958, Nr. 53, Kat. Nr. 173), das bewaldete linke Terrainstück in der „Landschaft mit der hl. Maria Magdalena“ (Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 2093, Kat. Nr. 119), das Baummotiv in der „Landschaft mit Hirte und Herde“ (London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.830, Kat. Nr. 91a)<sup>2</sup> oder auch in der „Predigt Johannes des Täufers“ aus Kopenhagen (Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 8485, Abb. 107), die zu Campagnolas Auftrag für die Orgelverkleidung von 1552 gehört.<sup>3</sup>

Auch die Figurenbildung im Londoner Blatt verweist auf Campagnolas späte Auffassung ab den 1540er und 1550er Jahren: Verwandte Stilmerkmale besitzt die Strichzeichnung im lavierten

„Herodesmahl“ (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 6716, Abb. 106).<sup>4</sup> Eine besonders ähnliche skizzenhafte Qualität kennzeichnet die Darstellung mit der „Susanna im Bade“ (New York, W. M. Brady, um 1993, Abb. 151)<sup>5</sup> als mögliche Entwurfszeichnung für ein malerisches Werk. Dort bemerkt man vor allem in den Vegetationsdetails eine flüchtige Federführung, die mit Lavierungen kombiniert wird. Besonders die beiden Alten entsprechen stilistisch der Figurengruppe der Ermordung des Petrus Martyr. Selbst das für Campagnola durchaus typische Detail einer etwas zu breiten Hand mit langen spitzen Fingern ist sowohl im vorliegenden Werk als auch in den Vergleichsbeispielen aus London, New York und Kopenhagen zu beobachten. Ebenso das schemenhafte Gesicht des flüchtenden Dominikaners mit dem „gespenstischen“, grob schattierten Ausdruck darf zu Campagnolas zeichnerischen Eigenwilligkeiten gezählt werden und findet sich auch in der „Grablegung“ aus dem Louvre (Inv. Nr. 4727)<sup>6</sup> oder in der Szene mit „Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel“ aus der Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. I, 65, Abb. 133)<sup>7</sup> wieder.

Aufgrund dieser stilistischen Verbindungen besteht kein Zweifel an Campagnolas Autorschaft und einer Entstehungszeit ab dem späten fünften Jahrzehnt. Für die Datierungsfrage liefert Tizians verlorenes Altarbild, das 1530 vollendet war, zumindest einen *terminus post quem*.<sup>8</sup> In der venezianischen Darstellungstradition fand Tizian in diesem Bild zu einer revolutionären Bildlösung, die den „Tod des Petrus Martyr“ zu einem der meist bewunderten Gemälde – vor allem wegen seiner Landschaft – machte (Kat. Nr. 91b). Es wurde bekanntlich mehrmals kopiert und nachgeahmt – so auch von Campagnola in seiner späten Schaffenszeit.<sup>9</sup>

Tizian verschränkte im Hochformat die bewegte Mordszene virtuos mit monumentalen Bäumen und Ausblicken auf eine dramatische Himmelsstimmung im Hintergrund. Campagnola legte die Landschaft ebenfalls nahsichtig an, allerdings im Querformat, das in der linken Hälfte Tizians Baumotive als größere Vertikalen nachahmt; vor diesen wurde ebenfalls die Szene platziert, jedoch nicht mit drei sondern vier Hauptfiguren, deren Haltungen vom Vorbild abweichen. In Campagnolas Komposition büßt die Ermordung an dramatischem Ausdruck ein und ordnet sich als „motivische Anmerkung“ dem Landschaftsanteil unter.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716547&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716547&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>2</sup> Rosand – Muraro 1976 (2), Abb. XL. – Das Blatt ist in der Online Datenbank zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716518&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716518&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>3</sup> Zu diesem gesicherten Auftrag Campagnola haben sich zwei Zeichnungen auf bläulichem Papier in Kopenhagen erhalten. Im Zuge der Recherchen zum vorliegenden Verzeichnis konnte die Darstellung zur „Predigt des Täufers“ (Inv. Nr. GB 8485, **Abb. 107**) ebenfalls in der Kopenhagener Sammlung entdeckt werden. Das Blatt mit dem „Herodesmahl“ wurde bereits von Saccomani berücksichtigt. – Saccomani 1980, S. 73-74, Abb. 15, Anm. 77. – Saccomani 1998, S. 593. – Beide Werke werden im jüngsten Sammlungskatalog des Statens Museum for Kunst (in Vorbereitung) publiziert. – Zur Orgelverkleidung (**Abb. 108-110**): Stichting Organa Historica 2001, S. 412-413, m. Farbabb. – Kat. Ausst. Mantua 2004, S. 170-173, Nr. 37-39, m. Farbabb. und weiterer Literatur.

<sup>4</sup> Siehe vorhergehende Anm.

<sup>5</sup> Die Zeichnung (Feder in Braun, braun laviert, schwarze Kreide auf Papier, 196 x 172 mm) kam in Paris (Hôtel Drouot, 15.12.1992) zur Auktion, war danach im Besitz von W. M. Brady & Co und dürfte sich momentan noch in amerikanischem Privatbesitz befinden. – Mein Dank gilt Laura Bennett (Director, W.M. Brady & Co.) für das zur Verfügung gestellte Foto (März 2015). – Siehe ergänzend die Erwähnung des Werks im Spätwerk innerhalb des Kapitels *Campagnola im Überblick*.

<sup>6</sup> Saccomani 1980, S. 73, Anm. 74, Abb. 16.

<sup>7</sup> Dieselbe, Anm. 76, Abb. 14.

<sup>8</sup> Heute nimmt die 1691 gemalte Kopie von Carl Loth den Platz von Tizians verlorenem Altarbild ein. Das Original entstand im Zuge eines Wettbewerbs, der ab Ende 1525 begann. Tizian erhielt den Zuschlag und lieferte das Werk im Frühjahr 1530. – Humfrey 2007, S. 135, Nr. 86.

<sup>9</sup> Weitere Darstellungen aus dem Kreis um Campagnola finden sich im British Museum (Inv. Nr. 1895,0915.822) und im Auktionshandel (Christie's London, 09.07.1982, Nr. 302).

## 92

### Landschaft mit eleganter Gesellschaft bei der Hirschjagd

Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 117.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, Rahmenlinien mit Graphit, bräunliche Verfärbungen entlang der Ränder aufgrund von Kleberesten auf der Rückseite, rechts von der Mitte vertikale Faltspur.

**Maße:** 277 x 425 mm (vermutlich seitlich und oben geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto oben rechts mit Feder in Braun (eigenhändig?/16. Jh.): „ca'pagnola“; auf dem Verso oben rechts mit Feder in Braun: „camp.la fecit“.

**Wasserzeichen:** Krone und Stern (vgl. Briquet, Nr. 4836: 1566 Udine; Zonghi, Nr. 274: 1555, Nr. 276: 1568).

**Provenienz:** Königin Christina von Schweden (1626-1689); Dezio Kardinal Azzolini (1628-1689); Herzog Livio Odescalchi, Duca di Bracciano (um 1652-1713); vom Museum erworben 1790 (nicht gestempelt mit der Marke (Lugt 2392)).

**Literatur:** Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 128, unter Nr. 480; Regteren Altena 1966, S. 81, Tafel 48; Santagiustina Poniz 1980, S. 150, Anm. 24; Montanari 1995, S. 75; Tuyl van Serooskerken 2000, S. 409-410, Nr. 429, m. Abb.

Das gut erhaltene Blatt stammt aus der Sammlung von Königin Christina von Schweden, wo es mit dem Titel „Una caccia“ inventarisiert war. Vermutlich aus dieser oder noch älterer Zeit dokumentiert die Bezeichnung in der rechten oberen Ecke eine sehr frühe Zuschreibung an Campagnola. Im 20. Jahrhundert ordneten Tietze und Tietze-Conrat die Zeichnung mit anderen Exemplaren aus dem Teylers Museum der „Werkstatt Campagnolas“ zu. Anders sah es die nachfolgende Forschung: Van Regteren Altena (1966) ging von Campagnola selbst aus. Tuyl van Serooskerken (2000) schlug eine Datierung in die vierziger Jahre vor und vermutete, dass die Jagddarstellung gemeinsam mit einem themengleichen und nahezu gleich großen Blatt aus dem British Museum (Inv. Nr. 1946,0713.112, Kat. Nr. 93) ein Paar bildete.<sup>1</sup>

Im vorliegenden Exemplar sieht man eine höfische Jagdgesellschaft, die mit ihrer Hundemeute einen Waldrand erreicht, wo sich gerade zwei Hirsche in das dichte Unterholz flüchten. Einige Jäger zu Pferd mit Lanze (?) oder zu Fuß mit Horn führen die Gruppe an. Im rechten Bildteil sieht man eine Dame zu Pferd, die scheinbar den Mittelpunkt der begleitenden Gesellschaft bildet, die dem Jagdgeschehen zusieht.

Die Komposition ist ähnlich angelegt wie die Hirschhatz aus dem British Museum, die sich in entgegengesetzte Richtung bewegt. Lediglich die Figurengruppe fällt kleiner aus. Bei den verwendeten Landschaftselementen fühlt man sich an manche Kallisto-Episode Campagnolas erinnert.<sup>2</sup> Allerdings wird das bildparallele Waldstück in der vorliegenden Darstellung etwas entfernter eingeschoben und der Vordergrund ist flüchtiger ausgeschmückt.<sup>3</sup> Bei der Figurenbildung erkennt man hingegen enge Beziehungen zur Londoner Variante; die Binnenzeichnung der Landschaftsbereiche ist wiederum weniger sorgfältig ausgeführt und entwickelt nur im Waldbereich dichtere Hell-Dunkel-Werte.

Angesichts dieser Stilaspekte und der motivischen Parallelen zum Londoner Blatt überzeugt zwar die Zuschreibung an Campagnola, zeigt jedoch ein interessantes qualitatives Gefälle zwischen den beiden Werken. Ein Grund dafür könnte in der künstlerischen Variation oder Eigenwiederholung des Themas liegen, bei der eine gewisse Nachlässigkeit Campagnolas zu spüren ist. Die Entstehung der Zeichnung ist wahrscheinlich – aufgrund der Nähe zur feineren Version aus London – in der Periode zwischen 1545-1555 anzunehmen. Als profanes Werk mit höfischem Inhalt gehört sie zusammen mit der riesigen Festdarstellung aus der Wiener Albertina (Inv. Nr. 14326)<sup>4</sup> oder der möglichen Boccaccio-Illustration aus dem Teylers Museum (K VI 128)<sup>5</sup> zu den Seltenheiten im späten Œuvre Campagnolas.

<sup>1</sup> Tuyl van Serooskerken sah in dem Blatt noch eine Bedeutung für die künstlerischen Nachfolge: „The London drawing in particular is a key reminder of the importance of Campagnola's landscapes for the Carracci, especially the young Annibale, whose „Landscape with a hunting party“ in the Louvre incorporates many of the same motives.“ – Tuyl van Serooskerken 2000, S. 410, Nr. 429.

<sup>2</sup> Vgl. die Landschaften der Serie aus: Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263 (Kat. Nr. 84) und Paris, Louvre, Inv. Nr. 4787, 4788 (Kat. Nr. 85, 86).

<sup>3</sup> Das Schema von zwei Bildhälften, die als nahe abschließende Vegetationskulisse und als Ausblick in entfernte Geländezüge miteinander kontrastieren, lässt sich auf Campagnolas frühe Darstellungen (ohne Figuren) zurückführen – insbesondere auf die außergewöhnliche „Landschaft mit Waldrand“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1407 E, **Kat. Nr. 4**).

<sup>4</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 132, Nr. 564. – Santagiustina Poniz 1980, S. 149, Anm. 24. – Santagiustina Poniz 1981, S. 64, Anm. 22. – Kat. Slg. Wien 1992–1997, Bd. IV, S. 2023, Inv. 14326, m. Abb. – Die Zeichnung (373 x 640 mm) ist in der Online Datenbank der Albertina zugänglich:

[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[14326\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[14326]&showtype=record)

<sup>5</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 128, unter Nr. 480. – Santagiustina Poniz 1980, S. 150, Anm. 24. – Santagiustina Poniz 1981, S. 64–65, Anm. 23. – Tuyl van Serooskerken 2000, S. 412–413, Nr. 435, m. Abb.

## 93

### Höfische Hirschjagd in einer Landschaft

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. Nr. 1946,0713.112.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun über schwarzer Kreide auf cremefarbenem Papier, kleinerer Fleck links vom Turm, am unteren Rand Spuren von Wurmfraß (?), sonst in sehr gutem Erhaltungszustand.

**Maße:** 285 x 422 mm (vermutlich am rechten, oberen und unteren Rand geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Samuel Woodburn (1786–1853), London; Christie's London, 04.06.1860, Nr. 183; Sir Thomas Phillipps (1792–1872); Sir Thomas Fitzroy Fenwick (1856–1938); Graf Antoine Seilern (1901–1978); von diesem 1946 an das Museum geschenkt.

**Literatur:** Auktionskatalog Christie's London, *Old Master Drawings*, 04.06.1860, Nr. 183; Popham 1935, S. 45, Nr. 7, Tafel XXVII; Walker 1941, Anhang S. 16, Nr. 106; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. 448; Santagiustina Poniz 1980, S. 149, 150, Anm. 24; Tuyl van Serooskerken 2000, S. 410, unter Nr. 429; Saccomani 2004, S. 210 unter Anm. 39.

Die exzellent erhaltene Zeichnung geht zurück bis auf den englischen Sammler Samuel Woodburn und wurde nach dessen Tod als Werk Campagnolas bei Christie's (1860) versteigert. Diese Zuschreibung wurde von Popham (1935) im Katalog der Sammlung Phillipps akzeptiert. Tietze und Tietze-Conrat bezeichneten das Blatt hingegen – wie schon die Haarlemer „Hirschjagd“ (Inv. Nr. K VI 117, Kat. Nr. 92) – als ein spätes Werk der „Werkstatt“. Die jüngere Forschung bildete das Blatt zwar nie ab, war sich aber bei der Eigenhändigkeit einig und sprach sich für eine reife bis späte Datierung aus (Santagiustina Poniz 1980, Tuyl van Serooskerken 2000; Saccomani 2004).<sup>1</sup>

Die Landschaft zeigt eine Hirschjagd auf einer Art Waldlichtung, bei einem kleinen Gewässer im nahen Mittelgrund. Dabei verteilt sich die gesamte Jagdgesellschaft als bewegter Tross über das gesamte Querformat; einzig die höfische Figurengruppe aus zwei Damen zu Pferde und Reitern, begleitet von bewaffneten Soldaten, hat einen natürlichen Aussichtspunkt links im Vordergrund eingenommen und verfolgt die Hatz aus der Nähe. Die Jäger selbst galoppieren mit Speeren, Horn und Hunden aus der gleichen Richtung. Sie treiben gerade den Hirsch am Waldrand in die Enge, wo ein Schütze und weitere Treiber per Boot über ein Gewässer von rechts dazu stoßen. Jenseits der Waldlichtung blickt man durch die Bäume auf den Turm einer befestigten Anlage, von wo die Gesellschaft vielleicht aufgebrochen ist. Die fast zentral positionierte Architektur setzt sich imposant vom ruhigen Himmel ab und entlässt den Blick des Betrachters daneben in die Ferne.

Tiefenräumlich sind die großen lockeren Baumreihen und das rechts entfernte Wäldchen geschickt an einer gedachten Diagonale arrangiert. Gleichzeitig wird eine Terrainkontur von rechts nach links ansteigend, im beginnenden Mittelgrund betont. Damit erscheinen der Tiefenzug im näheren Gelände und das Zueinander der vielen Figuren stimmiger. Dazu tragen auch die Helldunkel-Kontraste im Vordergrund bei, der markante plastische Formen suggeriert. Insgesamt verwendete der Zeichner die Landschaft vor allem für das bewegte Geschehen; eine besondere tiefenräumliche Lösung oder gar ein spektakuläres Panorama ist dabei von untergeordnetem Interesse.

In der Bildanlage und Modellierung schließt die Darstellung noch an die Kallisto-Szenen an. Die Jagdgesellschaft ist zwar im Maßstab kleiner, lässt sich aber auch von Campagnolas Figurenstil der mittleren vierziger Jahre ableiten und ist sogar in der vereinfachten Auffassung der Pferde mit analogen Motiven des „Apokalypse-Albums“ (Genf, Sammlung Jean Bonna, (Abb. 126)<sup>2</sup> oder Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 7776)<sup>3</sup> verwandt. Für das eher „nordische“ Aussehen der höfischen Figurengruppe ließ sich kein Vorbild finden. Nachdem es in dieser Art auch keine konkreten italienische Einflüsse gibt, wurden vermutlich einzelne Details aus der niederländischen oder deutschen Vorbildern verarbeitet.<sup>4</sup>

Aufgrund der feinen und sorgfältigen Ausführung, bei der an manchen Stellen sogar eine einfache Vorzeichnung<sup>5</sup> mit Kreide zu entdecken ist (z. B. im Bereich der Figuren oder der Baumgruppen), besteht stilistisch kein Zweifel an Campagnolas Handschrift, für die sich eine Datierung zwischen 1545 und circa 1555 anbietet. In Kenntnis der zweiten „Hirschjagd“ aus dem Teylers Museum (Inv. Nr. K VI 117) stellt sich die Frage, ob Campagnola ursprünglich eine mehrteilige Folge mit Jagdszenen oder höfischen Themen plante. Immerhin dokumentiert dieses Paar, dass der Zeichner Variationen eines Sujets nicht scheute, um das Sammlerpublikum zufrieden zu stellen. Die außergewöhnlich gut erhaltene Landschaft aus dem British Museum ist ein perfektes Beispiel für Campagnolas Spezialisierung und lässt aufgrund ihrer graphischen Qualitäten eine autonome Zeichnung vermuten.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Santagiustina Poniz und Tuyl van Serooskerken datierten das Blatt in das fünfte Jahrzehnt; Saccomani hingegen setzt es später, in zeitlicher Nähe zu Campagnolas Orgelverkleidung von 1552 an – zusammen mit den beiden Pariser Darstellungen der Kallisto-Serie (Inv. Nr. 4787 u. 4788).

Die Londoner Hirschjagd ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716528&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716528&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>2</sup> Clayton 2004, S. 331, Abb. 37. – Kat. Ausst. New York 2009, S. 30-32, Nr. 14, m. Farbabb.

<sup>3</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust vorhanden:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/1/collection/907776/the-apocalypse-the-saviour-seated-upon-a-white-horse>

<sup>4</sup> Nach Saccomani entspricht die Kleidung der männlichen und weiblichen Figuren der deutschen Mode. – Saccomani 2004, S. 210, Anm. 39.

<sup>5</sup> Das einfache Anlegen der Komposition oder einzelner Formen und Motive ist bei Campagnola öfter zu beobachten – vornehmlich in der reifen und späteren Periode. Vgl. technisch beispielsweise die Zeichnungen nach der Apokalypse von Giusto de' Menabuoi.

<sup>6</sup> Saccomani schloss nicht aus, das die beiden Blättern zur Kallisto-Serie aus Paris (Louvre, Inv. Nr. 4787, 4788, **Kat. Nr. 85, 86**) und die Londoner Hirschjagd aufgrund ihres präzisen Strichbilds für eine druckgraphischen Übertragung gedacht waren. Diese These mag bei solchen komplett ausgeführten Darstellungen öfters im Raum stehen; gleichzeitig stellt es aber die Idee der autonomen Landschaftszeichnung in Frage.

Stilistisch und technisch wären alle drei Beispiele eigentlich nur für einen Kupferstich geeignet, der für Campagnola schon früh nicht mehr interessant war. Somit käme nur eine Reproduktion durch einen fremden Stecher oder Verleger in Frage wie zum Beispiel Luca Bertelli. Als Vorlage für eine Umsetzung in den Holzschnitt, der auch noch in der reifen Periode für den Künstler interessant war, fällt die Londoner Zeichnung zu engmaschig aus. – Saccomani 2004, S. 210, Anm. 39.

## 94

### Landschaft mit Hirten und Herde bei einem Waldstück

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 7446 S.

**Technik:** Feder in Hellbraun auf leicht gebräuntem Papier, größere Flecken in der linken und in diagonaler Form in der rechten Hälfte, längere vertikale Faltenspur nahe des rechten Randes, rechts unten Fehlstelle mit Riss, aufgezogen, auf blauen Karton montiert.

**Maße:** 205 x 219 mm (vermutlich allseitig stark beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Graphit (?): „D. (?) Campagnola“ (teilweise beschnitten); auf der alten Montierung mittig über dem Blatt mit Feder in Schwarz (19. Jh.): „1“, unterhalb des Blattes: „D. Campagnola“ sowie rechts: „7446“.

**Provenienz:** Emilio Santarelli (1801-1886), Florenz (Lugt 907); vermutlich 1866 Teil der Schenkung an das Museum; R. Galleria degli Uffizi (1881) (Lugt 930).

**Literatur:** unpubliziert.

Nach der alten Bezeichnung ist zu vermuten, dass die Zeichnung bereits in der Sammlung Santarelli als Werk Campagnolas eingeordnet war; unter diesem Namen gehört sie im graphischen Kabinett der Uffizien zu einer Gruppe von nicht passepartourierten Blättern, die als zweite Garnitur bisher unbearbeitet blieben.

Die Landschaft zeigt einen dichten Waldrand, an dem zwei Hirten ihre Herde zwischen den Bäumen grasen lassen; dabei stehen zwei Ziegen etwas entfernt im Vordergrund, der rechts in ein felsiges Terrain übergeht. Auf den zweiten Blick erkennt man links von der Herde einen Mann, der Holz zu schlagen scheint. Die Szenerie ermöglicht noch verschiedene Durchblicke in den Hintergrund, wo bäuerliche Gebäude (oder ein Dorf) mit einer weiteren Staffagefigur angedeutet sind.

Kompositionell erinnert der nahezu flächenfüllende Waldrand als nahsichtige Naturkulisse mit einigen Ausblicken an frühe Landschaftstypen Campagnolas; es ist jedoch zu berücksichtigen, dass die Zeichnung höchstwahrscheinlich allseitig stark beschnitten und ursprünglich querformatig gestaltet war. Der heute sichtbare Bildaufbau ähnelt eher den Typen der feiner ausgeführten Kallisto-Reihe (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263 (Kat. Nr. 84); Louvre, Inv. Nr. 4787, 4788, Kat. Nr. 85, 86)<sup>1</sup>, mit denen auch die Auffassung der dichten Laubbäume verwandt ist. Der Figurenstil im mittleren Größenmaßstab lässt sich durchaus den beiden „Hirschjagden“ (Haarlem, Teylers Museum, K VI 117, (Kat. Nr. 92); London, British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.112, Kat. Nr. 93) oder der „Landschaft mit Jägern“ aus Detroit (Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 09.1SDR43-d1, Kat. Nr. 157) annähern. Schließlich finden sich noch für das Ziegenpaar motivisch-zeichnerische Anhaltspunkte in den Landschaften ab den 1540er Jahren.<sup>2</sup>

In Kenntnis dieser Vergleichsmöglichkeiten sollte die Uffizien-Zeichnung als eigenhändiges Werk eingestuft werden, dass wahrscheinlich im Laufe des fünften oder des frühen sechsten Jahrzehnts entstand.

<sup>1</sup> Die zeichnerische Modellierung der Laubbäume im vorliegenden Blatt ist stilistisch relativ eng verbunden mit den größeren Vegetationen in der Londoner Hirschjagd (British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.112, **Kat. Nr. 93**) oder den zwei Kallisto-Epidosen aus Paris (Louvre, Inv. Nr. 4787, 4788, **Kat. Nr. 85, 86**).

<sup>2</sup> Vgl. die Ziegen in den Darstellungen von: Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (**Kat. Nr. 95**); Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 370 (**Kat. Nr. 172**); Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 9590 (**Kat. Nr. 204**) oder Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0318 (**Kat. Nr. 214**).

## 95

### Landschaft mit alter Frau mit Spinnrocken und Ziegenherde

**Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962.**

**Technik:** Feder in Braun und Spuren von schwarzer Kreide auf cremefarbenem Papier, stockfleckig, besonderes an den Rändern, dort teilweise in einem streifenförmigen Bereich, aufgezoogen (?).

**Maße:** 248 x 399 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Pierre Crozat? (1665-1740), Paris; Biblioteca Reale di Torino (Lugt 2724).

**Weitere Fassungen:**

1.) Anonymer Künstler (16./17. Jh.), Feder in Braun auf Papier, 255 x 370 mm, New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Walter C. Baker, Inv. Nr. 1972.118.243, (Kat. Nr. 95a u. Kat. Nr. X-114).

2.) Antoine Watteau (1684-1721), Rötél auf cremefarbenem Papier, Einfassungslinien mit Feder in Braun, circa 1715, 206 x 319 mm, New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Walter C. Baker, Inv. Nr. 1972.118.237, (Kat. Nr. 95b).

**Reproduktion:**

Flämischer Künstler (17. Jh.), Radierung, circa 1630-1642, 256 x 382 mm (Platte), Inschrift und Nummerierung unten in der Platte: „*Interea quo Capra salit, net stamina pastrix, - Ne pereant gratis pretiose temporis hore. - 19*“, (Kat. Nr. 95c u. Abb. 299).

**Literatur:** Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 131, Nr. 556; Kat. Ausst. Turin 1950, S. 23, Nr. 72, Abb. 14; Kat. Slg. Turin 1958, S. 21, Nr. 76, m. Abb.; Kat. Ausst. Paris 1976, S. 36, Anm. 9; Chiari 1982, S. 130-131, Nr. 133 und unter Nr. 135, m. Abb.; Kat. Ausst. New York 1994, S. 123-124, unter Nr. 109, Anm. 1; Rosenberg – Prat 1996, Bd. 1, S. 546-547, unter Nr. 341, Abb. 341b; Sievers – Muehlig – Rich 2001, S. 42, unter Anm. 13; Strasser 2010, S. 108, Anm. 5; Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 78, Anm. 89.

Das Blatt aus der Biblioteca Reale wurde erstmals von Tietze und Tietze-Conrat (1944) erfasst und dem Œuvre Campagnolas „um 1540“ zugeordnet.<sup>1</sup> Wenige Jahre später hielt es Bertini (Kat. Ausst. Turin 1950; Kat. Slg. Turin 1958) jedoch für eine Kopie nach einer Zeichnung, die 1930 in der Savile Gallery (London) als Werk Giovanni Carianis verkauft worden war und sich seit 1972 im Metropolitan Museum of Art befindet (Inv. Nr. 1972.118.243, Kat. Nr. 95a u. Kat. Nr. X-114). Bis hin zur jüngsten Forschungsliteratur hielt sich hartnäckig Bertinis frühere Klassifizierung von Original und Kopie – sowie für eine zweite Kopie, die von Antoine Watteau stammt und ebenfalls vom New Yorker Blatt abhängig sein soll.<sup>2</sup> Einzig Chiari (1982) konstatierte lapidar, dass die Turiner Zeichnung die Vorlage für den Kupferstich aus dem 17. Jahrhundert und die Version in New York sei.

Eine Hirtin liegt zentral auf einer nahen Hügelkuppe und vertreibt sich die Zeit mit Spinnen, während sie eine kleine Ziegenherde hütet, die nahe bei ihr weidet. Das längere Gewand und die tuchartige Kopfbedeckung lassen vermuten, dass es sich hier um eine ältere Frau handelt. Sie ist gerade dabei, die grobe Wolle mit dem Mund zu befeuchten und mit dem Wirtel zu verbinden, den sie in der rechten Hand hält. So kann sie den Spinnvorgang zwischen Rocken und Wirtel als Schwungmasse wieder beginnen und weiteres Garn spinnen.

Jenseits der beschaulichen Szene zeigt sich eine weite Landschaft mit hohem Horizont und eindrucksvoller Fernwirkung. Kompositionell entsteht dieser Eindruck durch den Laubbaum auf der linken Seite, der zwar tiefenräumlich etwas unstimmig gesetzt ist aber den knappen Vordergrund zusätzlich hervorhebt. Dabei kontrastiert seine aufragende Gestalt mit dem diagonal in die Tiefe führenden schattigen Graben, der den bewaldeten Mittelgrund links gleichsam abtrennt. In der rechten Bildhälfte reitet gerade eine Dame mit zwei männlichen Begleitern über das gewellte und leicht abfallende Terrain zur befestigten Stadt im ebenen Hintergrund. Die Architekturkulisse am Gewässer wird von einem Turm dominiert, der sich vom Horizont mächtig abhebt und nahezu zentral mit der spinnenden Frau korrespondiert. Zusätzlich wird die breite Stadtansicht durch die weitläufige Umgebung betont, die nur in den Randbereichen durch Bergmotive eingefasst wird. Aufgrund des erhöhten Augenpunkts und des Horizontniveaus wird das Panorama schließlich noch in eine leichte Überschau gesteigert, bei der selbst entfernteste Bergketten als Konturen erkennbar bleiben.

Die betonte Vordergrundfigur als Anlass für eine größere Landschaftskomposition ist bereits im vierten Jahrzehnt bei Campagnola typisch und voll entwickelt. Die Weiterentwicklung zu einem geöffneten Bildraum mit breiteren Ausblicken in die Ferne – wie im vorliegenden Blatt – schließt vor allem an die Kallisto-Episode aus Detroit (Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1, Kat. Nr. 88) oder die große „Flucht nach Ägypten“ (Louvre, Inv. Nr. 4725, Kat. Nr. 89) an. Die tiefenräumliche Verwendung und zeichnerische Behandlung der Bäume und Terrainflächen sind ebenso mit diesen Werken sowie der Londoner „Hirschjagd“ (British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.11, Kat. Nr. 93) eng verwandt. Letztere zeigt auch den Stadtturm als Fixpunkt im Hintergrund, der auch in einer wenig bekannten Zeichnung aus Dresden (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinet, Inv. Nr. C 1937-384, Kat. Nr. 222) wie ein „Hauptdarsteller“ in der Landschaft präsentiert wird. Dieses Vergleichsbeispiel aus den 1540er Jahren wirkt fast wie ein Vorgänger oder eine Variation des (rechten) Mittel- und Hintergrunds im Turiner Blatt. Darüberhinaus ist die nicht zu übersehende Schiefheit der Stadtansicht als stilistisches Indiz dienlich. Sie ist nämlich das Ergebnis einer zeichnerischen Sorglosigkeit, die für Campagnolas Routine typisch ist und auch in anderen Darstellungen beobachtet werden kann.<sup>3</sup>

Die dichte Figurenmodellierung lässt die Entwicklungsstufe der Kallisto-Szenen erahnen sowie den späteren Stil rund um die Apokalypse-Serie. Im Detail lassen sich schließlich auch die Ziegen mit der monumentalen Hirtendarstellung vor einer Überschaubandschaft mit Hafenstadt gut vergleichen, die im Besitz des Louvre (Inv. Nr. 5576, Kat. Nr. 242) ist und vermutlich in den Jahren zwischen 1550 und den mittleren 1550er Jahren entstand.

Im Unterschied zur einseitigen Forschungsmeinung lässt sich zeichnerisch feststellen, dass Komposition und Binnenstrukturen fein aufeinander abgestimmt sind und überzeugend für Campagnolas Eigenhändigkeit sprechen. Angesichts dieser Qualität erstaunt es, dass die Version aus dem Metropolitan Museum of Art (255 x 370 mm) bisher höher eingestuft und als erste Fassung bezeichnet wurde. Man ist vielmehr geneigt – aufgrund des etwas sorglosen Strichbilds, bestimmter mechanischer Schraffuren und diverser Formverschiebungen – zu behaupten, dass die Zeichnung aus New York nach der Radierung (256 x 382 mm, Kat. Nr. 95c u. Abb. 299)<sup>4</sup>, der als Nr. 19 zur Landschaftsserie von Herman de Neyt gehört und vor 1642 angefertigt wurde.

Die Zeichnung aus der Biblioteca Reale ist zweifellos an den Beginn der Nachahmungen zu stellen und als eigenhändiges Werk Campagnolas zu rehabilitieren. Als qualitativ sehr ähnlicher Fall ist die „Landschaft mit dem schlafenden Hirten“ zu sehen, die sich ebenfalls in Original (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5582, Kat. Nr. 203)<sup>5</sup> und Kopie (Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 15.1986, Kat. Nr. 203a u. Kat. Nr. X-26) wie auch in einem Stich von de Neyt erhalten hat (Kat. Nr. 203b).<sup>6</sup>

Zu den Nachahmungen gehört auch eine Rötelseichnung (206 x 318 mm) von Antoine Watteau (1684-1721), die man um 1715 datiert (Kat. Nr. 95b).<sup>7</sup> Sie zeigt die Landschaft verkleinert und gleichseitig. In Kombination mit einem offeneren Strichbild werden dabei auch kleinere Details wie Staffagefiguren oder das am Ufer liegende Boot weggelassen. Watteau begradigte den im Original leicht schrägen Turm der entfernten Stadtanlage, was auf den Stich von de Neyt als Kopiervorlage hinweisen könnte. Allerdings dürfte sich Watteau etwa im Detail der wirbelnden Rauch- und Wolkenformen rechts im Hintergrund (bzw. am Horizont) an dem schwingenden und originelleren Liniengefüge der Turiner Zeichnung orientiert haben; in der New Yorker Version fallen diese Federstriche gleichförmiger und mechanischer aus und zeigen in Anordnung und Länge abweichende Parallellagen. Somit besteht die Möglichkeit, dass die Zeichnung aus der Biblioteca Reale zu den Landschaftsblättern gehörte, die Watteau in der Sammlung Crozat nachzeichnete.

<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat hatten keine Kenntnis von der zweiten Fassung der Landschaft, die 1930 erstmals in der Savile Gallery (London) ausgestellt und nach wechselndem Privatbesitz 1972 dem Metropolitan Museum of Art geschenkt wurde.

<sup>2</sup> Bereits Parker bezeichnete das Blatt (ehemals London, Savile Gallery, 1930) aus dem Metropolitan Museum of Art als Original für Watteaus Kopie. – Parker 1936, S. 8. – Nach Bertinis Einschätzung 1950 („(...) nonostante l'attribuzione dei Tietze (...), è più verosimilente copia cinquecentesca assai fine.“) gab es in der nachfolgenden Forschung offenbar keine Veranlassung, die Zuschreibung zu hinterfragen. Selbst in jüngerer Zeit blieb sie unverändert, da man gerne eine mögliche Crozat-Provenienz für das Blatt aus New York beanspruchte. – Kat. Ausst. Turin 1950, S. 23, Nr. 72. – Kat. Ausst. New York 1994, S. 123-124, Nr. 109. – Teilweise wurde die Turiner Zeichnung aufgrund ihres Status als angebliche Kopie nicht mehr in diesem Zusammenhang erwähnt. Siehe dazu: Kat. Ausst. Washington 1988, S. 180, unter Anm. 86.

<sup>3</sup> Vgl. Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16059 (**Kat. Nr. 146**); Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 4017 (**Kat. Nr. 185**) oder Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267), (**Kat. Nr. 179**).

<sup>4</sup> Ein Exemplar des Stichts ist in der Online Datenbank des British Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249727&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249727&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=1)

Zur Druckgraphik und der Serie siehe außerdem: Kat. Ausst. Paris 1976, S. 36-37, Nr. 22, 23. – Chiari 1982, S. 130-131, Nr. 130-135, insbesondere Nr. 133, m. Abb. – Sievers-Muehlig-Rich 2001, S. 40-44, unter Nr. 6. – Siehe außerdem das Unterkapitel *Herman de Neyt und sein radiertes Landschaftskonvolut (ca. 1630/1642)*.

<sup>5</sup> Kat. Ausst. Paris 1976, S. 36, unter Nr. 22, Anm. 10. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7947-Paysage-avec-un-hameau-dans-un-bois-et-un-homme-allonge-dormant>

<sup>6</sup> Ein Exemplar des Stichts ist in der Online Datenbank des British Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249722&partId=1&searchText=S.6802&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249722&partId=1&searchText=S.6802&page=1)

<sup>7</sup> Kat. Slg. New York 1986, S. 298, Nr. 334, m. Abb. – Rosenberg–Prat 1996, Bd. I, S. 546-547, Nr. 341, Abb. – Kat. Ausst. New York 1999, S. 10-12, Nr. 5, m. Farbabb. – Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 78, Abb. 76, Anm. 89. – Die Rötzelzeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/339840>

## 96

### Weite Landschaft mit Frau und Kind im Vordergrund und Ausblick auf eine befestigte Stadt

Toulouse, Musée Paul-Dupuy, Inv. Nr. 005-10-5.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, vereinzelt fleckig und stockfleckig, Einriss mittig am oberen Rand, aufgezogen und montiert.

**Maße:** 200 x 300 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso nummeriert: „Roma Nr. 47“; sowie eine nicht identifizierbare Sammlerbezeichnung und ein italienischer Exportstempel.

**Provenienz:** Zaccaria Sagredo? (1653-1729), Venedig<sup>1</sup>; Sotheby's London, 05.07.1976, Nr. 1; Christie's London, 10.07.2001, Nr. 36; Juan de Beistegui (geb. 1930), Paris (Lugt 3244); 2004 erworben vom französischen Staat mit Unterstützung der Groupe Carrefour für das Museum von Toulouse.

**Literatur:** Auktionskatalog Sotheby Parke Bernet & Co London, *Fine Old Master Drawings*, 05.07.1976, S. 6, Nr. 1, m. Abb. (S. 46); Auktionskatalog Christie's London, *Old Master Drawings*, 10.07.2001, S. 62, Nr. 36, m. Farbabb.; Kat. Ausst. Paris 2005, S. 24, 27, 28, Nr. 11, m. Farbabb.; Penent 2009, S. 15, Nr. 6, m. Farbabb.

Die bisher unbekannte Zeichnung, die 1976 erstmals bei einer Auktion von Sotheby's als Werk Campagnolas publiziert und 2001 von Juan de Beistegui erworben wurde, gelangte 2004 durch eine große Schenkung des französischen Staates in das Musée Paul Dupuy von Toulouse.<sup>2</sup>

Links im Vordergrund sitzt eine Frau, hält ihr nacktes Kind im Arm und wendet sich über ihre rechte Schulter dem Betrachter zu. Die Szene ist ikonografisch nicht fassbar. Sie hat vielmehr profan-genrehafte Qualität wobei die Figurengruppe hauptsächlich zur Betrachtung des weitläufigen Geländes einlädt, das sich hinter der betonten Hügelkuppe in einer Diagonale nach rechts entwickelt. Markante Erhebungen mit etlichen Bäumen und einer Höhle schieben sich dabei von links ins Bild und führen zu einer befestigten Stadt an einem Fluss. Rechts im Mittelgrund ziehen gerade drei Reisende mit einem bepackten Esel vorbei und untermalen den überwiegend offenen Charakter der Flusslandschaft; diese gipfelt jenseits der Gebäude in einem bizarren Gebirgskamm, um den sich ein dichter Waldteppich bis an das höhere Horizontniveau erstreckt.

Die zeichnerischen Merkmale von Figur und Landschaft lassen sich gut mit der Kallisto-Reihe vergleichen (vgl. Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911 (Kat. Nr. 87); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4787, Kat. Nr. 85). Im Detail ist der für Campagnola typische, aus dichten kurzen Schlaufen bestehende und teilweise fast punktierte Waldteppich im Hintergrund auch den Berghängen in der „Hirschjagd“ (British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.11, Kat. Nr. 93) oder der später entstandenen „Spinnerin“ aus Turin (Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962, Kat. Nr. 95) ähnlich. Figurenauffassung und Gewandmodellierung verbinden sich ebenfalls mit den Kallisto-Blättern und sprechen klar für Campagnolas Personalstil ab dem fünften Jahrzehnt. Das innige Motiv der Mutter mit Kind findet sich nochmals in variiert Form in einer monumentalen Ruinenlandschaft aus dem British Museum (Inv. Nr. SL,5214.85, Kat. Nr. 136) und lässt damit ebenfalls eine Datierung ab den mittleren 1540er Jahren plausibel erscheinen.

<sup>1</sup> Im Auktionskatalog von Christie's London wurde die Bezeichnung auf dem Verso mit dem Kallisto-Blatt aus Cambridge verglichen, das ursprünglich aus der Sammlung Sagredo-Borghese stammt. – Auktionskatalog Christie's London, *Old Master Drawings*, 10.07.2001, S. 62.

<sup>2</sup> Mein Dank gilt Julien Stock für seine Hilfe, das Original bei Juan de Beistegui studieren zu können, dem ebenfalls gedankt sei (März 2002). – Für die zur Verfügung gestellte Abbildung danke ich Nicolas Schwed (ehemals Christie's Paris).

97

**Weite Landschaft mit Figurenpaar, das eine Reiterschar beobachtet, in der Ferne eine Stadt an einem Gewässer****Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 2902.****Technik:** Feder in Hellbraun auf leicht gebräuntem Papier, alter Riss rechts der Mitte.**Maße:** 192 x 286 mm (vermutlich oberer, unterer und rechter Rand geringfügig beschnitten).**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder in Braun: „51“.**Provenienz:** William Esdaile (1758-1837), London (Lugt 2617); Sotheby's London, 18.-25.06.1840, Nr. 420; Charles Brinsley Marlay; von diesem 1912 dem Museum geschenkt.**Literatur:** Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 125, Nr. 427; Kat. Ausst. Venedig 1992, S. 48-49, Nr. 15, m. Abb.; Kat. Slg. Chicago 1997, S. 329, unter Nr. 466; Kat. Ausst. Wien 1998, S. 64, unter Nr. 29, Anm. 1; Kat. Slg. Cambridge 2011, S. 161, Nr. 116, m. Farbabb.

Im 19. Jahrhundert wurde die Zeichnung aus der Sammlung Esdaile noch unter Tizian versteigert. Nachdem sie von Tietze und Tietze-Conrat als „mittelmäßige Arbeit“ Domenico Campagnolas der „zweiten Periode“ eingestuft wurde, war man bisher von der Eigenhändigkeit überzeugt (Kat. Ausst. Venedig 1992; Kat. Slg. Cambridge 2011).<sup>1</sup>

Kompositionell ist das Blatt als weitläufige Flusslandschaft in leichter Überschau angelegt, in deren Vordergrund eine Frau mit einem Tamburin bei einem Mann sitzt. Das Paar blickt nach rechts in den Mittelgrund, wo gerade eine Reiterschar durch das Gelände sprengt. Sonst bietet die Landschaft einen Ausblick auf eine verstreute Stadt, die an einem ruhigen Gewässer mit Booten liegt. Die Berge und die abgestuften Wälder auf der linken Seite führen den Blick diagonal in die Ferne, wo die Überschau mit erhöhtem Horizont voll zur Geltung kommt.

Struktur und Stil der Darstellung sind der Landschaft aus Toulouse (Musée Paul-Dupuy, Inv. Nr. 005-10-5, Kat. Nr. 96) recht ähnlich und auch die Ausführung der überdurchschnittlich großen Vordergrundfiguren sprechen für das fünfte Jahrzehnt. Die idyllisch-pastorale Szene mit dem Liebespaar (oder den gemeinsam Rastenden) besitzt nicht mehr die Ausdrucksqualität eines giorgionesken Sujets; vielmehr zeigen die eng miteinander verbundenen Sitzmotive – wie schon bei den „Rastenden“ in Zürich (ETH, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Z 174, Kat. Nr. 81) und Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 480 P, Kat. Nr. 80) sowie dem „Drehleier-Spieler“ (Abb. 167) – einen deutlichen genrehaften Charakter ohne besondere erzählerische Inhalte. Auch das Motiv der Reiter ist für Campagnola typisch: erstmals als „Hauptdarsteller“ im Mittelgrund der signierten Zeichnung aus dem British Museum (Inv. Nr. 1848,1125.10, Kat. Nr. 6) zu sehen, belebt die Reiterschar als dynamisches Detail überwiegend Landschaftspassagen aus den 1540er und 1550er Jahren.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Nach dem jüngsten Sammlungskatalog vermuteten Schilling und Pignatti, dass die Zeichnung nach einem Kupferstich entstand, der jedoch nicht gefunden werden konnte. Zudem waren beide bei der Zuschreibung an Campagnola unsicher. Diese Zweifel sind nach Ansicht der Sammlung unbegründet. – Kat. Slg. Cambridge 2011, S. 161, Nr. 116.

<sup>2</sup> Vgl. beispielsweise die Zeichnungen in: Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0313 (**Kat. Nr. 148**); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 68 (**Kat. Nr. 235**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1669 (**Kat. Nr. 236**) oder Paris, Louvre, Inv. Nr. 5576 (**Kat. Nr. 242**).

## 98

### Landschaft mit Hirtenpaar und Herde (Musizierende) im Schatten kleiner Bäume und Ausblick auf ein Dorf an einem Fluss

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4780.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf ehemals weißem Papier, im Bereich des Gewässers und der Berge nachträglich in Blau laviert, montiert.

**Maße:** 133 x 211 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links oben mit Feder in Braun: „52“; sowie oben Mitte: „152“; auf dem Recto der Montierung mit Feder in Schwarz links unten (19. Jh.): „Do. Campagnola“ und rechts unten: „5“.

**Provenienz:** Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph? (1680-1765), Paris; Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, (Lugt 1886).

#### Weitere Fassungen:

1.) Anonymer Künstler (16. Jh.), Feder in Schwarz auf Papier, 175 x 227 mm, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 3154, (Kat. Nr. 98a u. Kat. Nr. X-23).

2.) Antoine Watteau (1684-1721), Rötel auf Papier, um 1715/1716, 192 x 258 mm, Besançon, Musée de Beaux-Arts et D'Archéologie, Inv. Nr. D.815, (Kat. Nr. 98b).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 23; Kat. Ausst. Berlin 1985, S. 223, unter Nr. 139; Kat. Auss. Washington 1988, S. 161-162, Abb. 153; Eidelberg 1995, S. 124-125; Rosenberg – Prat 1996, Bd. 2, S. 716, unter Nr. 430, Abb. 430a; Kat. Ausst. Paris 2014, S. 92, unter Nr. 25; Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 78, Abb. 78.

Die Zeichnung wird im Louvre dem Kreis Domenico Campagnolas zugeordnet, während sie die Forschung als eigenhändiges Werk ansah und gerne in Zusammenhang mit den „venezianischen“ Rötelpkopien von Watteau brachte.<sup>1</sup>

Die ungewöhnlich kleine Komposition zeigt ein junges Hirtenpaar, das im Schatten einiger Bäume seine Ziegenherde hütet und dabei musiziert. Die junge Frau stützt sich gerade auf eine Viola-da-Gamba (?) und lauscht dem Flötenspiel des Mannes, der neben ihr sitzt. Das nahsichtige Figurenpar kontrastiert mit der entfernten Dorfkulisse, deren Turm den Hintergrund der Flusslandschaft dominiert. Insgesamt trägt die musikalisch-idyllische Szene zum überraschend klaren giorgionesken Charakter der Darstellung bei. Eine einfache Raumdiagonale führt von den Hauptfiguren in das Flussgebiet; der eigentliche Landschaftsausblick ist wenig ausgearbeitet und spielt keine große Rolle.

Die klare Ausführung und die Differenzierung der einzelnen Bildelemente sprechen für Campagnolas Entwicklung ab den 1540er Jahren. Im Detail lässt sich die Vegetation, die Dorfkulisse und besonders das Figurenpar mit einer großen Überschaullandschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 5576, Kat. Nr. 242) vergleichen, in der sich im Vordergrund eine motivisch wie stilistisch recht ähnliche Ziegenherde wiederfindet. Die zeichnerischen Merkmale würden somit für eine etwas spätere Entstehung um circa 1550 sprechen.

Die zwei erhaltenen Nachzeichnungen in verschiedenen Techniken besitzen größere Ausmaße. Das ältere Blatt der beiden stammt aus Cambridge (Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 3154, Kat. Nr. 98a u. Kat. Nr. X-23)<sup>2</sup> und ist mit Feder ausgeführt. Seine Umsetzung deutet auf eine Kopie des 16. Jahrhunderts hin, die vielleicht sogar im Kreis des Zeichners entstand.

Aus dem 18. Jahrhundert hat sich noch eine Rötelpzeichnung von Antoine Watteau in Besançon (Musée de Beaux-Arts et D'Archéologie, Inv.N. D.815, Kat. Nr. 98b)<sup>3</sup> erhalten, die um 1715/1716 datiert wird. Sie ist durch die gewohnt stimmige Wiedergabe der venezianischen Landschaft gekennzeichnet, die im rechten Randbereich etwas großzügig ausfällt und viel weiß belassene Papierfläche miteinbezieht – vermutlich weil das Original von Campagnola kleiner war und Watteau daher seine etwas größere Landschaft in diesem Bereich etwas „ausdehnen“ musste. Es handelt sich bei dem Blatt um eine weitere Kopie Watteaus, mit deren Hilfe man sehr wahrscheinlich auf Pierre Crozat als früheren Besitzer der Louvre-Zeichnung schließen kann – wemgleich diese prominente Provenienz – wie bei anderen Beispielen – nicht belegbar ist.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/7098-Paysage-avec-deux-musiciens-assis-sous-des-arbres-a-lentree-dun-village>

<sup>2</sup> Im jüngsten Sammlungskatalog hatte man keine Kenntnis von der Vorlage aus dem Louvre. – Kat. Slg. Cambridge 2011, S. 164, Nr. 120, m. Farbabb.

<sup>3</sup> Kat. Ausst. Washington 1988, S. 161-162, Abb. 152. – Eidelberg 1995, S. 124-125, Abb. 23. – Rosenberg-Prat 1996, Bd. 2, S. 716, Nr. 430, m. Abb. – Kat. Ausst. Paris 2014, S. 92, Nr. 25, m. Farbabb. u. S. 210 (mit weitere Literatur). – Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 78, Abb. 79.

## 99

### Landschaft mit Pilger, Kind und Hund vor einem Dorf mit Ruinen

Chicago, The Art Institute of Chicago, Leonora Hall Gurley Memorial Collection, Inv. Nr. 1922.3092.

**Technik:** Feder in Braun auf hell gebräuntem Papier, vereinzelt stockfleckig, kleine Fehlstelle an der linken unteren Ecke, Strichbild endet allseitig mit etwas Abstand vom Blattrand, Einfassungslinie mit Graphit oder Kreide (?), aufgezoogen.

**Maße:** 211 x 313 mm (nicht beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten rechts mit Feder in Braun: „79“.

**Provenienz:** Arthur Melville Champernowne (1871-1946), Dartington Hall, Totnes (Lugt 153); unbekannter Stempel („WFEG“) auf dem Recto unten rechts in Schwarz; unbekannter Stempel („LHGMC“) auf dem Verso in Schwarz..

**Weitere Fassung:**

Antoine Watteau (1684-1721), *contre-épreuve* (Gegendruck) in Röteln auf Papier, um 1714, 196 x 298 cm, Paris, Kunsthandel, 1994, (Kat. Nr. 99a).

**Literatur:** Kat. Slg. Chicago 1997, S. 329, Nr. 466, m. Abb.

Das Blatt aus dem Art Institute in Chicago wurde von Bertha Harris Wiles als Kopie nach Domenico Campagnola eingestuft. Diese Ansicht teilten später David Scrase und Konrad Oberhuber (Angaben des Museums o. J.). Bei der erstmaligen Publikation 1997 katalogisierte McCullagh (Kat. Slg. Chicago 1997) das Werk zwar als Zeichnung nach Domenico Campagnola um 1550/60, erkannte aber auch eine zeichnerische Qualität, die Campagnola selbst nahe kommt.<sup>1</sup>

Vor dem Panorama einer Flusslandschaft wandert links im Vordergrund ein Mann mit Hut und geschultertem Pilgerstab. An seiner rechten Hand führt er ein kleines Kind während sein Hund bereits ein wenig vorausläuft. Ein Hügel mit Baumstumpf auf der rechten Seite deutet an, dass ihr Weg leicht schräg in das Gelände führt. Seine optische Fortsetzung findet sich links im Mittelgrund, wo Staffagefiguren über Serpentin eine erhöhte Stadt mit auffälligen Ruinen erreichen; rechts davon fällt das Terrain ab und geht in eine breite Flusslandschaft über, wo eine Mühle malerisch das strömende Gewässer am rechten Ufer flankiert.

Die reizvolle Komposition wird somit von einem nahezu bildparallelen Vordergrund mit der Flussdiagonale kombiniert, harmonisch in die Tiefe entwickelt und im Gelände mit dem Weg verschliffen. Die Landschaft schließt wiederum bildparallel mit einem höheren Horizont ab, vor dem ein bewaldeter Bereich den Eindruck von Weitläufigkeit suggeriert.

Sieht man vom nicht optimalen Erhaltungszustand des Blattes ab, besitzt die Zeichentechnik das routinierte Niveau von Campagnolas späteren Werken.<sup>2</sup> Der summarisch fein angedeutete Waldteppich in den Bergen ist zum Beispiel den Hintergründen der Kallisto-Episode aus Cambridge (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263, Kat. Nr. 84), der „Landschaft mit zwei Pilgern“ aus Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16059, Kat. Nr. 146)<sup>3</sup> oder der „Landschaft mit Wandernden“ aus der Wiener Albertina (Inv. Nr. 1505, Kat. Nr. 164) ähnlich. Doch besonders für die männliche Hauptfigur finden sich Typus-Variationen in Blättern in Zürich (ETH, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Z 174, Kat. Nr. 81), Paris (Louvre, Inv. Nr. 4783, Kat. Nr. 168)<sup>4</sup> oder selbst im Holzschnitt mit dem „Drehleier-Spieler“ (Abb. 167)<sup>5</sup>. Sämtliche Vergleichswerke zeigen damit auch wie austauschbar und wenig konkret die Ikonographie im

vorliegenden Fall ist. Zeichnerisch fügt sich die Differenzierung der Pilgerfigur problemlos in Campagnolas Personalstil ab 1540 ein.

Insgesamt vermittelt das Blatt eine gute Qualität, die nicht an der Eigenhändigkeit zweifeln lassen sollte. Eine Entstehungszeit zwischen den mittleren 1540er Jahren und 1550 wäre auch durch die auffälligen Ruinenelemente zu erklären. Sie passen zum Zeitgeschmack der Landschaftsdarstellung in Padua, die Lambert Sustris vor allem durch seine Malerei in der Villa Vescovi in Luvigliano (Abb. 80, 82) wesentlich beeinflusste.

Von der Federzeichnung aus Chicago gibt es eine etwas kleinere, seitenverkehrte Fassung in einem Röteln-Gegendruck (196 x 298 mm, Kat. Nr. 99a)<sup>6</sup>, den man Antoine Watteau gibt und der vermutlich gemeinsam mit anderen Kopien nach Campagnola um 1714 entstand. Rosenberg und Prat vermuteten im Werkverzeichnis der Watteau-Zeichnungen bereits Campagnola als Vorbild; von der sehr wahrscheinlichen Vorlage aus Chicago hatten sie jedoch keine Kenntnis. Watteau ahmte im Wesentlichen die Komposition nach, rückte aber die Hauptfiguren tiefer in den Landschaftsvordergrund und zeichnete die Stadtkulisse mit den Ruinen etwas schief. Es bleibt unklar, warum Watteau für seine verhältnismäßig schlichte Ausführung auf die Technik des *contre-épreuve* zurückgriff – möglicherweise weil er die Komposition seitenverkehrt erproben wollte und damit seinem Rötelnblatt eine neue Facette im Ausdruck entlocken konnte.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Suzanne Fold McCullagh (ehemals Anne Vogt Fuller and Marion Titus Searle Chair and Curator Department of Prints and Drawings, The Art Institute of Chicago) für die zur Verfügung gestellten digitalen Aufnahmen (Februar/März 2016). – Im Sammlungskatalog kommentierte Fold McCullagh das Blatt wie folgt: „*Bertha H. Wiles (dept. files) first recognized this as a copy after D.C. and David Scrase and Konrad Oberhuber agreed. However it is not far in quality from two drawings in the Fitzwilliam Museum, Cambridge (2902, PD.118-1961; Venice 1992, Nos. 15-17), published as by Campagnola, one dubbed by the Tietzes (1944, S. 125, Nr. 427) of „mediocre quality“ from the second period of his career, and the other accepted by Elisabetta Saccomani.*“ – Die Verbindung zu zwei Zeichnungen aus völlig unterschiedlichen Perioden, die sich heute in Cambridge befinden, überzeugt nicht. Ausschließlich das Blatt Inv. Nr. 2902 (**Kat. Nr. 97**) lässt sich stilistisch dem vorliegenden Werk annähern.

Das Werk ist in der Online Datenbank des Art Institute von Chicago zugänglich:

[http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/85863?search\\_no=3&index=8](http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/85863?search_no=3&index=8)

<sup>2</sup> Vergleiche bieten sich für das Baumstumpf-Motiv an: Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 16058 (**Kat. Nr. 184**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4765 (**Kat. Nr. 224**). – Für den Hund: London, British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.112 (**Kat. Nr. 93**); SL,5237.142 (**Kat. Nr. 90a**); und das wesentlich feiner ausgeführte Detail in: Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263 (**Kat. Nr. 84**). – Für die Verwendung des summarischen Waldteppichs vergleiche außerdem: Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0315 (**Kat. Nr. 181**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 753 (263), (**Kat. Nr. 199**).

<sup>3</sup> Das Blatt aus Berlin ist unpubliziert und wurde für die Landschaftsserie von Herman de Neyt nachgestochen. Chiari hatte keine Kenntnis von der Vorlage: Chiari 1982, S. 130, Nr. 132, m. Abb. – Ein Exemplar der Radierung ist in der Online Datenbank des British Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249812&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249812&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=1)

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7101-Diverses-constructions-dans-un-paysage-et-un-pelerin-puisant-de-leau>

<sup>5</sup> Rosand – Muraro 1976, S. 164-165, Nr. 29, m. Abb.

<sup>6</sup> Rosenberg – Prat 1996, Bd. 1, S. 408-409, Nr. 257, m. Abb.

## 100 Landschaft mit kleiner Stadt an einem See

**Ehemals London, Sotheby's, 01.07.1971, Nr. 10.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, fleckig, rechts unten Fehlstelle?, montiert.

**Maße:** 197 x 330 mm (vermutlich kaum oder nicht beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso: „S.T. N°: 6“; sowie auf dem Recto der alten Montierung: „T. N°: 7“. (Ordnungsbezeichnungen der Sammlung Sagredo-Borghese).

**Provenienz:** Zaccaria Sagredo (1653-1729), Venedig (Lugt 2103a).

**Literatur:** Auktionskatalog Sotheby & Co. London, *Old Master Drawings*, 01.07.1971, S. 8, Nr. 10.

Die Zeichnung trägt Bezeichnungen auf der alten Montierung, die für eine Herkunft aus der Sammlung Zaccaria Sagredo sprechen, wo man sie vermutlich der „Scuola di Tiziano“ – „S.T. (...)“ – zuordnete<sup>1</sup>; bei der Auktion von Sotheby's London 1971 wurde sie jedoch unter Campagnola versteigert.

Die Komposition fällt im Vergleich zum üblichen Querformat Campagnolas um wenige Zentimeter kleiner aus und liefert nicht die besten Anhaltspunkte, da lediglich eine Stadt mit Turm entlang eines Flusses (?) dargestellt ist. Das Gewässer zeigt sich nur untergeordnet links im Mittelgrund und harmonisiert den tiefenräumlichen Ausblick auf den gebirgigen Horizont. Das übrige Gelände ist vor den Gebäuden mit schnellen dichten Parallellagen angedeutet, während der unmittelbare Vordergrund zwar die begrenzende Kontur eines schräg im Bild liegenden Terrainstücks zeigt, aber sonst weiß belassen ist. Auch die Bäume fallen am rechten Rand spärlich aus. Schließlich sind auf dem Wasser noch miniaturhafte Schiffe zu erkennen, die vor Anker liegen, während am nahen Ufer Figurenkürzel wie gelängte Stelen erscheinen. Beide Details sind entfernte Bezugspunkte im Tiefenraum.

Auch wenn die Bildanlage keinem verbreiteten Typus von Campagnola eindeutig zuzuordnen ist, sprechen die kompositorischen und motivischen Merkmale für seine Auffassung in der Zeit der Fluss- und Küstenlandschaften. Auch die zeichnerischen Details lassen wahrscheinlich auf die Eigenhändigkeit schließen: neben den zart skizzierten Schiffen, die bei Campagnola ähnlich gleichförmig aussehen als kämen sie aus einem Musterbuch, sind auch die fast strichdünnen Figuren im entfernten Gelände seiner reifen und späten Werke auszumachen. Trotz der summarischen Behandlung im Bereich der Bäume mit ihren kümmerlichen Stämmen könnte man ihr Aussehen mit Campagnolas Landschaften ab den 1540er Jahren vergleichen. Am sorgfältigsten wird schließlich die Stadtarchitektur als zentrales Sujet hervorgehoben; die Gebäude wurden deutlich konturiert und zeigen ein ansprechendes Hell-Dunkel von dicht schraffierten Dachflächen neben weiß belassenen Wänden. Noch genauer und detaillierter wurden der Rundturm, der beschattete zinnenbekrönte Abschnitt und der links davor stehende Anbau gezeichnet. Eine solche Modellierung lässt sich mit den Architekturkulissen aus dem fünften oder sechsten Jahrzehnt verbinden (beispielsweise: Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (Kat. Nr. 95); Bloomington, Indiana University Art Museum, Inv. Nr. 57.2 (Kat. Nr. 195)<sup>2</sup>; New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 66, Kat. Nr. 215).

<sup>1</sup> Zur Sammlung und ihren Ordnungsbezeichnungen siehe den neuesten Eintrag in der Online Datenbank der Fondation Custodia: <http://82.95.108.205:91/cleanmark/detail.cfm/marque/8928/total/1>

<sup>2</sup> Die Zeichnung ist unpubliziert und findet sich unter Campagnola in der Fotothek des Kunsthistorischen Instituts von Florenz. Bisher war dazu nur die ältere Provenienz Colnaghi 1956 bekannt; nach jüngeren Recherchen konnte ich das Blatt im Indiana University Art Museum von Bloomington lokalisieren.

## 101

### Hügelige Flusslandschaft mit großem Baum und Dorf mit Mühle im Mittelgrund

**Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5593.**

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf gebräuntem Papier, etwas fleckig und stockfleckig, Wurmfraß, vereinzelt rissig, am oberen Rand eine größere Stelle herausgeschnitten und ergänzt, aufgezogen (ohne Montierung und Paraphe).

**Maße:** 226 x 379 mm (vermutlich nur rechts geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Everhard Jabach (1610-1695), Paris (Lugt 2959) (ohne Paraphe und Montierung); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.) (Lugt 2953); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

**Weitere Fassung:**

Anonymer Künstler (16./17. Jh.), Feder in Braun auf Papier, 320 x 477 mm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21110, (Kat. Nr. 101a).

**Reproduktion:**

Claude Massé (1631-1670), Radierung, vor 1670 / 1754, 284 x 401 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Campagnole. delin. – .37.B. – Massé. Sculp. Cum priuul Regis.*“ (Kat. Nr. 101b).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 5; Inventaire DAG 1852, S. 155; Châtelet 1956, S. 259; Châtelet 1984, S. 336, Anm. 33, Abb. 12; Kat. Ausst. Paris 1990, S. 18, unter Nr. 8; Kat. Slg. Hamburg 2009, Bd. I (Katalog), S. 117, unter Nr. 100; Kat. Ausst. Mailand 2012, S. 168, unter Nr. 32; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 150, unter Nr. 45.

In der berühmten Sammlung des Bankiers Jabach (1618-1695) wurde die vorliegende Zeichnung ursprünglich als Werk Giorgiones inventarisiert, bevor man sie später im Louvre lange Zeit der Tizian-Schule und schließlich Domenico Campagnola zuschrieb. Überraschenderweise hielt man das Blatt bereits im „Recueil Jabach“ von 1754 für ein Original Campagnolas. Für dessen Autorschaft sprach sich im 20. Jahrhundert Châtelet (1955, 1984) aus, indem er die Landschaftskomposition als eine typische Entwicklungsstufe (zwischen circa 1530 und 1540) im Œuvre des Künstlers bezeichnete. In jüngster Zeit tendierte Klemm (Kat. Slg. Hamburg 2009) zur Abschreibung der Zeichnung und vermutete eine Nachahmung des 16. Jahrhunderts.<sup>1</sup>

Das Blatt zeigt eine hügelige Flusslandschaft mit verstreuter Architektur vor breiten Bergkämmen. Der Vordergrund ist leicht erhaben und wird durch einen großen Baum auf einer nach rechts überhängenden „Erd- oder Felsknolle“ betont. Das Motiv teilt die Komposition nahezu mittig und führt in die Geländezüge ein. Der Baum fungiert als optische Referenz zu den distanzierten Landschaftselementen. Somit folgt man einerseits dem Fluss, der rechts unter einer kleinen Brücke (?) verläuft und sich an dichten Wäldern entlangschlängelt; der Blick springt aber auch unweigerlich in die linke Hälfte, wo ein Dorf mit Mühle am Gewässer den Mittelgrund bildet. Das geschichtete Gelände vermittelt demnach zwei Achsen, die tiefenräumlich verschmelzen und auf den gebirgigen Hintergrund treffen.

Erstaunlicherweise zeigt die Komposition einen leeren Vordergrund und kommt gänzlich ohne Figuren aus. Die Naturkulisse wird stattdessen durch den einzelnen Baum bildmäßig arrangiert, mit dem das entfernte Bergpanorama und alle anderen Landschaftselemente reizvoll korrespondieren. Insgesamt erinnert die Bildanlage ein wenig an eine der frühen Landschaften Domenicos in den Uffizien (Inv. Nr. 1404 E, Kat. Nr. 48), die allerdings durch den Baum weniger „geteilt“ wird und motivisch reduziert ist.

In der technischen Umsetzung fällt auf, dass der Federstrich in regelmäßigen Strukturen verdichtet wird und sich dabei eher ein weitmaschiges Lineament bildet, das einem Holzschnitt gleicht. Insgesamt wirkt diese Linienführung routiniert und spontan zugleich. Sämtliche Schraffuren erscheinen damit innerhalb des relativ großen Querformats gleichwertig und verhältnismäßig aufgehellt, wodurch das Helldunkel der verschiedenen Landschaftsgründe weniger plastische Werte suggeriert. So hat beispielsweise auch die für Campagnola typische „Erd- oder Felsknolle“ als Fundament des Baumes einen ornametal-flächenhaften Charakter. Gleichwertige Strichfolgen charakterisieren auch ein ähnliches aber entferntes Terrainmotiv links vor der Mühle oder einzelne Hügelformen.

Diese Merkmale im Zeichenprozess verweisen auf Domenicos Personalstil ab den 1530er Jahren, die mit der Werkgruppe um den „Hl. Hieronymus“ von Cleveland (Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, Kat. Nr. 70) charakterisiert werden können. Die durchlässige Binnenstruktur des Geländes, der Bäume und des Hintergrunds ist aber auch den druckgraphischen Ausdruckswerten der Holzschnitte mit dem „Drehleier-Spieler“ (Abb. 167) und dem „Hl. Hieronymus“ (Abb. 165) sehr ähnlich.<sup>2</sup>

Es spricht daher einiges für die Eigenhändigkeit Domenicos, wobei das stilistische Spektrum eine Datierung in die 1530er Jahre nahelegt. Aus heutiger Sicht ist die eigenständige reine Landschaft eine Besonderheit in dieser Periode Domenicos und kann auch sonst nur selten außerhalb seines Frühwerks ausfindig gemacht werden. Aufgrund des spontanen Gesamterscheinungsbildes könnte es sich bei der Zeichnung aus dem Louvre um einen druckgraphischen Entwurf handeln – wenngleich keine figurenlose Landschaft in gedruckter Form von Campagnola bekannt ist.<sup>3</sup>

Im „Recueil Jabach“ befindet sich eine gegenseitige Reproduktion der Zeichnung, die in der Bezeichnung Campagnola als Schöpfer („*delin.*“) nennt. Die Radierung (Tafel 37B) von Claude

Massé (Kat. Nr. 101b)<sup>4</sup> gibt jedoch die Landschaftsdarstellung *mit* Figuren wieder – ein typisches Merkmal dieses Stichkonvoluts, das mit dem französischen Zeitgeschmack des späten 17. Jahrhunderts zu erklären ist.<sup>5</sup> Massé folgte dem originalen Charakter des Strichbilds nicht genau, was vor allem in der summarischen Auffassung der Laubflächen zu erkennen ist.

Darüber hinaus hat sich noch eine Federzeichnung im Hamburger Kupferstichkabinett (Inv. Nr. 21110, Kat. Nr. 101a)<sup>6</sup> erhalten, die als „Kopie nach Domenico Campagnola“ geführt wird. Die Darstellung ist in Höhe und Breite rund 10 cm größer als die vorliegende Landschaft aus dem Louvre und lässt „motivische Verluste“ am linken Rand sowie leichte Formverschiebungen erkennen. Anhand dieser Merkmale und des zögerlichen Strichbilds wird deutlich, dass in der Hamburger Fassung verhältnismäßig genau das Louvre-Blatt kopiert wird, ohne dass es die Qualität für eine Eigenwiederholung Campagnolas besitzen würde. Vermutlich handelt es sich um eine Nachahmung aus der Zeit Campagnolas oder aus dem 17. Jahrhundert. Demselben anonymen Künstler lässt sich wahrscheinlich noch eine zweite Zeichnung (Paris, Hôtel Drouot, 27.02.1989, Nr. 11, Kat. Nr. X-155) zuordnen, in der er die Campagnola zuzuschreibende „Landschaft mit Bach, Hirten und Mühle“ (Mailand, Finarte, 04.12.1986, Nr. 36, Kat. Nr. 102) nachahmte.

<sup>1</sup> Klemm stellte bei beiden Blättern (Paris u. Hamburg) die Frage nach der Urheberschaft Campagnolas. Dabei verglich er die tiefenräumliche Anordnung mit dem „Drehleier-Spieler“ (Holzschnitt) sowie die Linienführung und die Art der kürzelhaften Striche. Seiner Ansicht nach lässt sich die Pariser Zeichnung zumindest partiell mit den gesicherten Zeichnungen Campagnolas verbinden, die in der Regel feiner ausgeführt sind. Daher zog Klemm in Betracht, die Zeichnung aus dem Louvre einem anonymen Nachahmer zu geben, der sich im zweiten oder dritten Drittel des 16. Jahrhunderts von Campagnolas Holzschnitten beeinflussen ließ. – Kat. Slg. Hamburg 2009, Bd. I (Katalog), S. 117, Nr. 100. – Klemm definierte jedoch nicht, welche „gesicherten Zeichnungen“ von der Hand Domenicos gemeint sind – vermutlich einige Frühwerke, die sich allerdings für die vorliegende Stilanalyse nicht eignen.

<sup>2</sup> Rosand – Muraro 1976, S. 158-159, Nr. 26, m. Abb. u. S. 164-165, Nr. 29, m. Abb.

<sup>3</sup> Für eine Art Reinzeichnung, mit der die Landschaft in den Holzschnitt übertragen wird, könnte auch das überwiegend klar vor dem Rand abschließende Strichbild sprechen, bei dem sich sogar ein schmaler, weiß belassener Streifen bildet, der für das Schneiden der Druckplatte von Vorteil gewesen wäre.

<sup>4</sup> Raimbault 2010, S. 282. – Einen frühen kräftigen Abzug der Radierung *avant la lettre* – vor den Bezeichnungen der offiziellen Ausgabe von 1754 – bewahrt die Wiener Albertina in einem der Klebebände (Inv. Nr. HB 27.3, fol. 45, Nr. 378).

<sup>5</sup> Zum „Recueil Jabach“ siehe das Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* in der vorliegenden Dissertation.

<sup>6</sup> Kat. Slg. Hamburg 2009, Bd. I (Katalog), S. 117, Nr. 100, Bd. II (Tafeln), S. 47, Abb. 100. – Siehe auch Anm. 1.

## 102

### Landschaft mit Wasserfall, Mühlendorf, Rinderherde und Hirten vor bewaldeten Bergen

**Ehemals Mailand, Finarte, 04.12.1986, Nr. 36.**

**Technik:** Feder in Braun auf chamoisfarbenem Papier, größere Flecken in der Mitte, darunter Rissstelle (?).

**Maße:** 225 x 373 mm (linker Rand geringfügig beschnitten).

**Wasserzeichen:** Eingezeichnete Punkte (?) unter einem Kreuz (vgl. Briquet 11913, Padua 1541).

**Provenienz:** Matthiesen Gallery?, London; Sotheby's London, 09.04.1970, Nr. 251; Antichita' Pietro Scarpa di Pietro Scarpa e C. Snc, Venedig; Sammlung Bertini, Calenzano (Florenz); Christie's London, 01.07.1986, Nr. 25.

**Weitere Fassung:**

Anonymer Künstler (16./17. Jh.), Feder in Braun auf Papier, 270 x 420 mm, Paris, Hôtel Drouot, Arcole, 27.02.1989, Nr. 11, (Kat. Nr. 102a u. Kat. Nr. X-155).

**Literatur:** Auktionskatalog Sotheby & Co. London, *Old Master Drawings*, 09.04.1970, Nr. 251; Auktionskatalog Christie Manson & Woods Ltd., *Important Old master Drawings*, 01.07.1986, Nr. 25; Auktionskatalog Finarte Mailand, Asta Nr. 572, *Una collezione di disegni antichi*, 04.12.1986, Nr. 36.

Die Zeichnung tauchte mehrmals im Kunsthandel auf und wurde dabei entweder Domenico Campagnola oder dessen Kreis zugeschrieben. Sie zeigt jenseits eines nur mit Baumstümpfen betonten Vordergrunds eine Landschaft, die sich zu einem bewaldeten Berg erhebt. Auf dessen linker Seite strömt ein Fluss kaskadenartig hinab und betreibt davon rechts eine Mühle. An diese schließt unmittelbar ein Dorf an, vor dem eine schemenhafte Gestalt am Flussufer Wäsche zu waschen scheint. Eine größere Gruppe von Hirten mit ihrer Herde belebt den hügeligen Mittelgrund dieser phantasievoll arrangierten Kulisse. Es handelt sich um eine eigenständige Landschaftsdarstellung, die vor allem durch Naturmotive bildmäßig angelegt ist und ohne Figuren im Vordergrund auskommt. Dieser Typus unterscheidet sich zwar von Campagnolas Werkgruppe um den „Hl. Hieronymus“ in Cleveland (Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, Kat. Nr. 70) und von den meisten der reifen Holzschnitte, lässt aber in der lockeren Ausführung eine stilistische Nähe zur reinen „Landschaft mit Mühle“ aus dem Louvre (Inv. Nr. 5593, Kat. Nr. 101) erkennen, die nahezu identische Maße besitzt. Zudem verrät das Motiv des wellig-bewegten oder kaskadenartigen Flusses eine Gestaltungsvorliebe Domenicos, die auch in zwei seiner reifen Zeichnungen (Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 752 (268), (Kat. Nr. 72); Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 480 P, Kat. Nr. 80) und Holzschnitten (Landschaften mit hl. Hieronymus bzw. wandernder Familie, Abb. 165, 168) zu beobachten ist. Eine verwandte und ausgefallene Komposition mit einer nahsichtigen Kaskade zeigt ein bisher unbekanntes Landschaftsblatt aus dem amerikanischen Kunsthandel (New York, Mia N. Weiner, 1988, Nr. 5, Kat. Nr. 103).<sup>1</sup> Sie ist ebenfalls mit Campagnolas Stil der Zeichnungen und Holzschnitte der 1530er Jahre und um 1540 vereinbar und darf als authentisches skizzenhaftes Werk gelten.

Eine Nachahmung des vorliegenden Blattes findet sich im französischen Auktionshandel (Paris, Hôtel Drouot, Arcole, 27.02.1989, Nr. 11, Kat. Nr. 102a u. Kat. Nr. X-155). Ihre Zuschreibung an Campagnola ist nicht haltbar, da sie in der Anlage und Linienführung deutlich schwächer ausfällt. Außerdem lässt sich das Strichbild demselben anonymen Zeichner zuordnen, der auch die zuvor erwähnte Landschaftsdarstellung mit Mühle aus dem Louvre (Inv. Nr. 5593) kopierte und möglicherweise im 16. oder 17. Jahrhundert tätig war.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Eine ebenfalls nah dargestellte und noch größere Kaskade zeigte ursprünglich der linke Bereich einer beschnittenen Landschaft aus dem Teylers Museum (Inv. Nr. K VII 3, **Kat. Nr. 67**). Den fehlenden Teil der Komposition konnte ich in einer Zeichnung aus der Münchner Staatlichen Graphischen Sammlung (Inv. Nr. 3138, **Kat. Nr. X-110**) identifizieren.

<sup>2</sup> Diese Kopie befindet sich heute im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle (Inv. Nr. 21110, 320 x 477 mm). – Kat. Slg. Hamburg 2009, Bd. I (Katalog), S. 117, Nr. 100 u. Bd. II (Tafeln), S. 47, Abb. 100.

## 103

### **Landschaft mit Wasserfall, in der Ferne Hirten mit ihrer Herde und eine Stadt bei Sonnenaufgang**

**Ehemals New York, Mia N. Weiner, Herbst 1988, Nr. 5.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier.

**Maße:** 216 x 279 mm (wahrscheinlich allseitig beschnitten).

**Provenienz:** nicht identifizierbare Sammlermarke (Lugt 2508)<sup>1</sup>; Levko Alexandrovich Siloti (1897-1984).

**Literatur:** Kat. Ausst. New York 1988 (2), s.p., Nr. 5, m. Abb.

Die bisher unbekanntes Zeichnung befand sich 1988 im amerikanischen Kunsthandel und wurde von Mia Weiner Domenico Campagnola zugeschrieben. Anhand des Strichbilds, des Landschaftsausschnitts und des annähernd quadratischen Maßes ist davon auszugehen, dass das Blatt beschnitten ist und ursprünglich einem deutlicheren Querformat entsprach. Dargestellt ist die mächtige Kulisse einer Kaskade, deren Gewässer von einem felsigen Berg mit Bäumen auf der linken Seite stufig hinabstürzt und im Vordergrund als Fluss weiterströmt. Mit diesem nahen

„Natureschauspiel“ kontrastieren einige pastorale Staffagefiguren, die den Mittelgrund idyllisch besiedeln und den Blick zu einer entfernten Stadt führen, hinter der die Sonne strahlt.

Für die Zuschreibung an Campagnola sprechen vor allem motivische und stilistische Aspekte: zum einen lässt sich feststellen, dass der strömende oder kaskadenartige Bach öfters von ihm als wellig-bewegte Struktur im Gelände verwendet wird. Wie in anderen seiner Blätter ab dem vierten Jahrzehnt belebt dieses graphisch interessante Detail sowohl entfernte Landschaftszüge als auch den Vordergrund, wo es in den Bildraum einführt und den Geländeverlauf harmonisiert (vgl. Mailand, Finarte, 04.12.1986, Nr. 36, Kat. Nr. 102).<sup>2</sup> Stilistisch ist das flotte und etwas lose Strichbild des vorliegenden Blattes der bereits besprochenen Louvre-Zeichnung (Inv. Nr. 5593, Kat. Nr. 101) verwandt und steht auch den Holzschnitten mit dem hl. Hieronymus oder der wandernden Familie nahe (Abb. 165, 168).<sup>3</sup> Die Hieronymus-Landschaft zeigt zuvorderst eine Anordnung von Terrainformen mit Baumstümpfen und Flussbett, die in Modellierung und Lichtgebung dieselbe zeichnerische Handschrift verrät wie im vorliegenden Geländestück. In Kenntnis dieser Zusammenhänge ist Mia Weiners Zuschreibung an Domenico zuzustimmen und eine Entstehung ab den frühen 1530er Jahren bis um 1540 sehr wahrscheinlich. Auch dieses Blatt nimmt eine besondere Stellung ein, weil es für Domenico einen ungewöhnlich spontanen Duktus veranschaulicht und in dieser Qualität an etwaige Ideen- oder Entwurfsskizzen denken lässt.

<sup>1</sup> Zu dieser unbekannteten Marke siehe den aktuellen Eintrag in der Online Datenbank der Fondation Custodia: <http://82.95.108.205:91/cleanmark/detail.cfm/marque/9600/total/1> - Diese Marke findet sich auch auf einer späten Zeichnung Campagnolas, die ehemals zur Sammlung Mariette gehörte (**Kat. Nr. 175**).

<sup>2</sup> Das Motiv der großen Kaskade lässt sich bereits um 1530 oder etwas später bei Campagnola ausfindig machen. So zum Beispiel im heute nicht mehr vorhandenen linken Bereich einer beschnittenen Landschaft aus dem Teylers Museum (Inv. Nr. K VII 3, **Kat. Nr. 67**), den eine Kopie in der Münchner Graphischen Sammlung (Inv. Nr. 3138, **Kat. Nr. X-110**) zeigt. – Zu einem Teil dürften die Vorbilder bei Tizians Holzschnitt mit dem hl. Hieronymus zu vermuten sein; Tizian zeigt aber nicht das große Spektakel des herabströmenden Wassers sondern bleibt naturalistisch. Domenico dagegen steigert das Motiv stärker ins Phantastische. – Als spätere Beispiele sei hier auf folgende Exemplare verwiesen: London, British Museum, Inv. Nr. SL5214.85 (**Kat. Nr. 136**); Detroit, Detroit Institut of Arts, Inv. Nr. 09.1SDR43-d1 (**Kat. Nr. 157**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4757, 4759, 4781 (**Kat. Nr. 138, 156, 158**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 759 (911), (**Kat. Nr. 155**); Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 4771 (**Kat. Nr. 167**); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0315 (**Kat. Nr. 181**); Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-387 (**Kat. Nr. 216**).

<sup>3</sup> Zu den beiden Holzschnitten: Rosand – Muraro 1976, S. 158-159, Nr. 26, m. Abb. u. S. 162-163, Nr. 28, m. Abb.

## 104

### Landschaft mit einer Stadt am Fuße einer alpinen Bergkette

Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C 90/3696.

**Technik:** Feder in Braun auf hellbräunlichem Papier, größere Flecken in der oberen Hälfte des Blattes, Alters- und Gebrauchsspuren. – Verso: Studie zu einer Hl. Familie, Feder in Grau.

**Maße:** 224 x 270 mm (vermutlich seitlich geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder in Braun: „*diciano da cadora*“.

**Provenienz:** Richard Jung (1911-1986), Freiburg im Breisgau (Lugt 3791?); 1986 Nachlass Richard Jung an die Stuttgarter Staatsgalerie.<sup>1</sup>

**Literatur:** Kat. Slg. Stuttgart 1992, S. 105, Nr. E 39.

Die Zeichnung befand sich im Besitz von Richard Jung und gelangte 1986 in Form seines Nachlasses, bestehend aus insgesamt 226 italienischen Zeichnungen, in die Stuttgarter Staatsgalerie. Bisher von der Forschung unbeachtet, wurde das Blatt lediglich im Sammlungskatalog des Museums als Werk im „Umkreis Domenico Campagnolas“ erfasst.<sup>2</sup>

Jenseits angedeuteter gestaffelter Geländewellen blickt man auf eine Stadtanlage, die sich nahe einer Brücke an die Berghänge schmiegt. Weitere Gebäude und eine Art Wehr sind verstreut in dem waldigen Gebirgs Panorama auszumachen, das im zentralen Hintergrund mit schroffen Felsformen akzentuiert ist und auf beiden Seiten auf den entfernten Horizont blicken lässt. Fast

unbemerkt bleibt dabei das schemenhaft dargestellte pastorale Figurenpaar mit Herde am rechten Rand.

Die Komposition lässt sich mit dem Holzschnitt mit der wandernden Familie assoziieren und wird in den Zeichnungen aus Cape Town (Iziko Museums of South Africa, Inv. Nr. 322, Kat. Nr. 105) und Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 8, Kat. Nr. 113) variiert. Neben der erhöhten Stadtanlage ist vor allem ein Motiv typisch für Campagnolas Landschaftsgestaltung: der schroffe Fels hinter der Architekturkulisse wird nicht nur mit einem grob strukturierten Waldteppich überzogen, sondern vor allem am obersten Kamm und an der Spitze mit vegetabilen Kürzeln von Busch- und Baumformen „verziert“. Diese zeichnerische Eigenart ist auch in bestimmten Landschaften aus dem vierten Jahrzehnt zu beobachten (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5593 (Kat. Nr. 101); Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, Inv. Nr. S.II 113135 (Kat. Nr. 71); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 752 (268), Kat. Nr. 72).

Die Linienführung spricht auch insgesamt für Campagnolas Hand; sie ist jedoch ungewöhnlich flüchtig und ohne besondere Sorgfalt im Detail. Dieser flüssige und offene Duktus kennzeichnet auch andere Blätter ab den 1530er Jahren und lässt in einigen Fällen Ideen- und Kompositionsskizzen vermuten. Dabei ist die zeichnerische Umsetzung keineswegs zögerlich-kopierend, was mit einiger Wahrscheinlichkeit für die Eigenhändigkeit spricht.

<sup>1</sup> Zum Sammler siehe den aktuellen Eintrag in der Online Datenbank der Fondation Custodia:

<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/11299/total/1>

<sup>2</sup> Mein Dank gilt Corinna Höper (Kuratorin für Zeichnungen und Druckgraphik: Italien und Frankreich vor 1800, Kunst 1900-1980, Staatsgalerie Stuttgart) für ihre hilfreiche Auskunft zu den relevanten Zeichnungen in der Graphischen Sammlung (Januar/November 2015).

## 105

### Weite Flusslandschaft mit Schleuse, Mühle, befestigter Stadt und Reisenden

**Cape Town, Iziko Museums of South Africa, Inv. Nr. 322.**

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf leicht gebräuntem Papier, Spuren von Graphit(?), kleine Fehlstellen in der linken Hälfte, einige Flächen ehemals durch Wasser verwaschen (?), mit Einfassungslinien und goldener Bordüre alt montiert (Blatt 210 x 333 mm).

**Maße:** 201 x 325 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder in Braun: „39“(? – Ziffer beschnitten)<sup>1</sup>; sowie auf der Montierung links unten, innerhalb der goldenen Bordüre mit Feder: „E.J.P. 1881“.

**Provenienz:** Pierre Crozat (1665-1740), Paris (Lugt 3612); Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Graf Moriz von Fries (1777-1826), Wien (Lugt 2903); Sir Thomas Lawrence (1769-1830), London (Lugt 2445); William Esdaile (1758-1837), London (Lugt 2617); Sir Edward J. Poynter (1836-1919), London (Lugt 874); Sotheby's London, 24.04.1918, Nr. 183; Geschenk von Lady Lilian Elizabeth Michaelis an das Museum im Jahr 1930.<sup>2</sup>

**Weitere Fassung:**

Jean-Baptiste Pater? (1695-1736), Rötel auf Papier, 181 x 301 mm, ehemals New York, Sammlung Emile E. Wolf (gest. 1996), aktueller Aufbewahrungsort unbekannt (Kat. Nr. 105a).

**Reproduktion:**

Französischer Stecher? (18. Jh.), Radierung, 195 x 316 mm, Unikat ?, Wien, Albertina, Klebeband Inv. Nr. HB 27.3, fol. 100, Nr. 463 (Kat. Nr. 105b).

**Literatur:** Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 103, Abb. 106.

Am Beginn der beeindruckenden Provenienz steht der Bankier und Kunstmäzen Pierre Crozat, in dessen berühmter Sammlung auch mehr als hundert Landschaftszeichnungen mit Zuschreibungen an Tizian und Campagnola verzeichnet wurden. Das vorliegende Blatt schenkte oder verkaufte er dem mit ihm befreundeten Pierre-Jean Mariette (1694-1774), der – unter anderem – auch alle vier signierten Zeichnungen Campagnolas besaß. Mariette versuchte als einer der ersten, stilkritisch zwischen Tizian und Campagnola zu unterscheiden. Seine Zuschreibungen kennt man heute noch zum Teil aufgrund der von ihm gezeichneten Kartuschen

auf den Passepartouts; beim vorliegenden Blatt ist dieses aber leider verloren. Nachdem die Zeichnung später von den bekannten englischen Sammlern Thomas Lawrence und William Esdaile erworben wurde, gelangte sie nach einer Auktion 1918<sup>3</sup> schließlich 1930 als Schenkung in die South African National Gallery von Cape Town, wo sie als Werk Domenico Campagnolas geführt wird und bis heute der Forschung (nahezu) unbekannt blieb.<sup>4</sup> Erst in jüngster Zeit veröffentlichte Eidelberg (Kat. Ausst. Valenciennes 2015) das Blatt im Kontext der Landschaftskunst von Watteau und dessen Kreis in Bezug zu venezianischen Vorbildern.

Die Komposition zeigt eine Flusslandschaft mit einer größeren „Schleusenanlage“ und Mühlen, die zu einer befestigten Stadt gehören. Die Gewässer sind auf der rechten Seite von einem großen Turm flankiert, dessen Anlage sich auf den vorgelagerten Bergen burgähnlich erweitert. Der Vordergrund aus zwei einfachen Hügelformen ist vollkommen leer und wird nur durch einen kleinen Baumstumpf betont, während etwas entfernt am rechten Rand schemenhafte Staffagefiguren mit einem Esel zu erkennen sind.

Die Landschaftsdarstellung ist demnach nahezu figurenlos aufgefasst und in einer Diagonale entlang des Flusses nach links entwickelt. Zwischen Vorder- und Mittelgrund kommt es zu einem Tiefsprung, der die Geländeschichtung dynamisiert und dem Betrachter eine leichte Überschau bis zum hohen Horizont auf der linken Seite suggeriert. Diese Bildlösung würde für Campagnola und seine Entwicklung ab den 1530er Jahren sprechen. In dieser Zeit findet sich auch öfters das Motiv der Mühlenanlage (mit Rädern und Schleusenkonstruktionen) in seinen Landschaftszeichnungen (Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 752 (268); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5593; Mailand, Finarte, 04.12.1986, Nr. 36, Kat. Nr. 72, 101, 102) oder auch im Holzschnitt mit der wandernden Familie und in später nachfolgenden Zeichnungen.<sup>5</sup>

Technisch überrascht die flotte und etwas grobe Ausführung, die zwei Campagnola zugeschriebenen Blättern (New York, Mia N. Weiner, 1988, Nr. 5 (Kat. Nr. 103); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5593) recht nahe kommt und das Blatt aus Cape Town mit anderen, unterschiedlich skizzenhaften Darstellungen zu einer losen Gruppe verbindet. Im Detailvergleich ist das Differenzieren und Belassen des Hügelpaares (samt Baumstumpf), das zuvorst miteinander verbunden wird, mit der bereits angeführten „Kaskaden-Landschaft“ (New York, Mia N. Weiner) eng verwandt. Diese Facette zeigt sich aber auch im Vordergrund der „Landschaft mit der hl. Maria Magdalena“ (Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 2093, Kat. Nr. 119), die ab den mittleren 1540er Jahren zu datieren ist. Die Entstehungszeit des vorliegenden Werks dürfte somit in der zweiten Hälfte des vierten oder zu Beginn des fünften Jahrzehnts anzunehmen sein.

Nachdem die Zeichnung im 18. Jahrhundert durch die Hände von Crozat und Mariette ging, verwundert es nicht, dass man sie wohl in diesem künstlerischen Umfeld kopierte. Es handelt sich um eine etwas kleinere Rötzelzeichnung, die sich ehemals in der Sammlung Emile E. Wolf (New York) befand und die technisch recht gut für die Nachahmung des etwas losen Strichbilds im Original geeignet ist (Kat. Nr. 105a).<sup>6</sup> Sie wurde zwar 1980 als Werk Watteaus ausgestellt; Rosenberg besprach sie im Werkverzeichnis von 1996 aber unter den Abschreibungen – allerdings ohne Kenntnis der Vorlage, die er zu Recht bei Campagnola vermutete. Der Autor kommentierte die Kopie wie folgt: „*Le caractère anecdotique et désordonné du dessin empêche de le maintenir à Watteau. Il s'agit sans doute d'une copie, vers 1700, d'après un maître plus ancien (Campagnola?)*.“<sup>7</sup> – Möglicherweise ist dieses Werk eine Kopie nach einer heute verlorenen Zeichnung Watteaus, der das Original höchstwahrscheinlich bei Crozat studieren konnte. Jüngst schrieb Eidelberg die Rötzelzeichnung zumindest dem Assistenten Watteaus, Jean-Baptiste Pater (1695-1736) zu, der sich auch für venezianische Landschaftskompositionen interessierte.<sup>8</sup>

Eine zweite Wiedergabe von Campagnolas Landschaft blieb bisher unentdeckt. Es handelt sich um eine Radierung, die sich möglicherweise als Unikat in einem Klebeband der Albertina erhalten hat (Kat. Nr. 105b). Sie ist wie die Rötzelzeichnung ein wenig kleiner als das Original und wurde gegenseitig, innerhalb einer zart radierten Einfassungslinie ausgeführt. Der unbekannte Stecher nützte subtil die freie druckgraphische Technik, um den Charakter der flotten Federzeichnung nachzuahmen. Dabei übertrug er die landschaftlichen Details getreu und entwickelte ein feineres Strichbild als in der Vorlage. Dieser Aspekt wurde auch im französischen Kommentar des Bandes betont, wo es nach der Beschreibung der Komposition

heißt: „(...) *Gravé à l'imitation d'un croquis fait à la plume.*“ – also: „*radiert in Nachahmung einer Skizze mit der Feder.*“

Leider wird an dieser Stelle weder Stecher noch Zeichner genannt. Aufgrund der früheren berühmten Besitzer des Originals ist es aber durchaus denkbar, dass der Stich im Zuge der vermehrten französischen Reproduktionen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand.

<sup>1</sup> Zu Crozats Bezeichnungen siehe den neuen Eintrag bei Lugt:

<http://82.95.108.205:91/cleanmark/detail.cfm/marque/11120>

<sup>2</sup> Zur Sammlung von Sir Maximilian und Lady Michaelis siehe den Artikel von Anna Tietze (2010):

[http://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/18135/Tietze\\_Problem\(2010\).pdf?sequence=1](http://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/18135/Tietze_Problem(2010).pdf?sequence=1)

<sup>3</sup> In der Sotheby's Auktion von 1918 führte man das Blatt noch als Tizian.

<sup>4</sup> Es konnte nicht geklärt werden, auf wen die Campagnola-Zuschreibung im Museum zurückgeht. – Mein Dank gilt Joseph R. Dolby (Assistant Director / Curator of Prints and Drawings, South African National Gallery, von 1980-2012) für das zur Verfügung gestellte S/W-Foto der Zeichnung und die Informationen zum Werk. Ebenso sei der aktuellen Kuratorin, Andrea Lewis für das digitale Arbeitsfoto und ihren Hinweis auf die Sammlung von Lady Michaelis gedankt.

<sup>5</sup> Vgl. die Blätter in: Wien, Albertina, Inv. Nr. 1505 (**Kat. Nr. 164**); Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21109 (**Kat. Nr. 221**) oder Mailand, Finarte, 22.11.2000, Nr. 24 (**Kat. Nr. 177**).

<sup>6</sup> Kat. Ausst. Cambridge 1980, S. 87-88, Nr. 24, m. Abb. – Rosenberg–Prat 1996, Bd. 3, S. 1256, Nr. R 408, m. Abb. – Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 103, Abb. 107.

<sup>7</sup> Rosenberg–Prat 1996, Bd. 3, S. 1256, Nr. R 408.

<sup>8</sup> Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 103, Abb. 107. – Jean-Baptiste Pater integrierte Campagnolas Motiv der Schleusenanlage (?), die von einem Turm mit Giebeldach flankiert wird, in abgewandelter Form in zwei seiner Gemälde. Siehe dazu den Kommentar von Martin Eidelberg im Rahmen der jüngsten Ausstellung in Valenciennes. – Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 103, Abb. 108-111.

## 106

### Stadt an einem Fluss vor Bergen und Rauchsäule über einem Turm

Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16063.

**Technik:** Feder in Braun und Dunkelbraun auf ehemals weißem Papier, Spuren einer Vorzeichnung und Einfassungslinie mit Graphit, Fleck im Bereich der Stadtarchitektur, Gebrauchsspuren am rechten Rand.

**Maße:** 169 x 253 mm.

**Provenienz:** nicht identifizierbare Sammlermarke (?) mit Feder (Recto, rechts unten)<sup>1</sup>; alter Bestand (vor 1878 erworben).

**Literatur:** unpubliziert.

Das Blatt wird im Berliner Kupferstichkabinett unter „Domenico Campagnola“ in der zweiten Garnitur geführt, die rund 12 Zeichnungen umfasst. Es zeigt eine Stadtansicht an einem Gewässer, vor waldigen Bergen mit schroffen Kämmen und Spitzen. Motivisch setzt sich die Darstellung aus verschiedenen architektonischen Kürzeln zusammen, die von angedeuteten Ruinen und Viadukt-ähnlichen Brücken bis zu „nordischen“ Spitztürmen und „östlichen“ Kuppelformen reichen. Diese phantasievolle Vermischung entspricht den Hintergrundstädten im Holzschnitt mit Johannes dem Täufer (Abb. 166)<sup>2</sup> und ebenso in Zeichnungen wie der „Landschaft mit großem Baum und Mühle“ aus dem Louvre (Inv. Nr. 5593, Kat. Nr. 101) oder der Panoramalandschaft aus dem Teylers Museum (Inv. Nr. K VII 8, Kat. Nr. 113), die Campagnola zuzuschreiben sind und vermutlich im vierten oder frühen fünften Jahrzehnt entstanden. Allerdings ist das vorliegende Ensemble aus Türmen, Kuppeln, Kirchen, Häusern und Brücken in und vor den Bergen blattfüllend komponiert; dafür wird es näher und leicht unterschichtig an den Betrachter gerückt, wodurch auch der Horizont höher liegt.

Zeichnerisch dominiert ein eher grobes Lineament aus Parallelschraffuren in den Gebäudeformen und flüchtigen Federstrichen im Gelände, das teilweise unvollständig wirkt. Bei genauer Betrachtung sind in einigen Partien (z.B. Berge, Wolkenwirbel) feine Spuren einer schlichten Vorzeichnung zu entdecken. Aufschlussreich ist dabei besonders der Baum- und Waldbereich, der in einer losen Struktur angelegt ist. Von gleicher Qualität ist auch der

angedeutete Waldteppich: schnell gezogene „Kringelschlaufen“ und Folgen einzelner kurzer Schwünge wirken großzügig und werden nicht weiter verdichtet. Sie suggerieren – wie andere unvollständige Differenzierungen im Terrain – eine zeichnerische Spontanität, wenngleich sich diese aufgrund der Vorzeichnung relativiert und auch an die Graphitspuren in der Landschaft mit Fabeltier (Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4608, Kat. Nr. 118) denken lässt. Insgesamt kommen daher so gut wie keine Helldunkel-Werte zur Geltung. Stilistisch ist dieses durchlässige und aufgehellte Gefüge mit der etwas differenzierteren Landschaft aus Cape Town (Iziko Museums of South Africa, Inv. Nr. 322, Kat. Nr. 105) und der Küstenlandschaft aus Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1633, Kat. Nr. 114) enger verwandt.

Die Berliner Zeichnung bildet gemeinsam mit weiteren Blättern eine weit gestreute Werkgruppe von deutlich summarisch ausgeführten Kompositionen, die mehrheitlich zwischen circa 1535 und 1550 entstanden sein dürften.

<sup>1</sup> Das Zeichen oder die Paraphe hat große Ähnlichkeit mit einer „Bezeichnung“ auf einer Campagnola zugeschriebenen Landschaft aus der Pariser École des Beaux-Arts, Inv. Nr. E.B.A. 366 (**Kat. Nr. 33**). – Kat. Ausst. Paris 1990, S. 18, Nr. 8, m. Abb.; dort findet das auffällige Zeichen keine Erwähnung.

<sup>2</sup> Zum selten erhaltenen Holzschnitt: Rosand–Muraro 1976, S. 160-161, Nr. 27, m. Abb. – Rosand–Muraro 1976 (2), S. 107, Nr. 35, Abb. 74.

## 107

### Landschaft mit Burg auf einer Anhöhe und Stadt mit Türmen

**Windsor Castle, The Royal Library, Print Room, Inv. Nr. RL 4770.**

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, etwas stockfleckig, rechts oben benutzt und verschmutzt, linke untere Ecke abgerissen (?), deutliche Gebrauchsspuren, montiert.

**Maße:** 97 x 148 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto links oben mit Feder in Schwarz: „63“.

**Provenienz:** wahrscheinlich erworben von King George III. (1738-1820).

**Literatur:** Popham und Wilde 1949, S. 201, Nr. 154.

Das kleine Blatt in Windsor Castle wurde von Popham und Wilde (1949) – zusammen mit 31 weiteren Zeichnungen – als Werk Campagnolas katalogisiert; sie bezeichneten es als „*scratchy sketch*“, die Adolfo Venturi noch Tizian zugeschrieben hatte.<sup>1</sup>

Dargestellt ist eine Burg auf einer Anhöhe im zentralen Mittelgrund einer Landschaft, die sich aus einem hügeligen Terrain und einer vorgelagerten Baum- oder Buschgruppe zusammensetzt. Der Blick fällt in leichter Untersicht auf die erhöhte Anlage, die auf beiden Seiten in eine breite Stadtkulisse überzugehen scheint; diese reicht bis in den Hintergrund und setzt sich mit einigen Türmen und spitzen Kirchtürmen gegen den Himmel ab. Perspektivisch ist der verkürzte Verlauf der Architektur zwar nicht problemlos nachvollziehbar; dagegen wirkt die Binnenstruktur des Geländes mit den fernen Türmen stimmiger und vermittelt einen reizvollen Landschaftsraum.

Bereits im Frühwerk Campagnolas findet sich die erhöht liegende Stadt in größeren Hochformaten als Hauptsubjekt<sup>2</sup>; in späteren Landschaften ist sie meistens als größeres Detail in einiger Entfernung eingebunden.<sup>3</sup> Motivisch eng verwandt ist eine Zeichnung aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262), Kat. Nr. 178), die zwar ungleich feiner ausgeführt ist, aber ebenfalls die beiderseits verkürzt verlaufende Architektur in leichter Untersicht zeigt. Das Stadtbild wirkt in beiden Fällen wie eine phantasievolle Mischung aus „nordischen“ und italienischen Gebäuden, die auch für andere Zeichnungen Campagnolas charakteristisch ist (Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, Inv. Nr. S.II 113135 (Kat. Nr. 71); Mailand, Finarte, 22.11.2000, Nr. 24, Kat. Nr. 177). Dafür sind Einflüsse durch Stiche Albrecht Dürers und dessen Nachfolger anzunehmen; ebenso kommen Anregungen durch die niederländische Kunst in Frage. Eine konkrete Vorlage ist jedoch nicht zu bestimmen. Vielmehr ist es eine umfassende Verarbeitung des Motivschatzes durch den Zeichner im Laufe seiner Entwicklung.

Die Linienführung der vorliegenden Ansicht ist sehr gut vergleichbar mit dem Ausblick in der Landschaft mit dem Sternkreiszeichen aus der Devonshire Collection (Inv. Nr. 746 (260), Kat. Nr. 127) und lässt sich stilistisch in eine Entwicklungslinie mit anderen betont summarisch gezeichneten Blättern stellen, die vermutlich ab den 1530er Jahren entstanden (New York, Mia Weiner, 1988, Nr. 5 (Kat. Nr. 103); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5593 (Kat. Nr. 101); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1633 (Kat. Nr. 114); Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4608, Kat. Nr. 118).<sup>4</sup> Insgesamt könnten somit die zeichnerischen und motivischen Merkmale für eine Datierung bis in die 1540er Jahre sprechen.

Wie bereits erwähnt, schlug Venturi Tizian als Schöpfer der „Skizze“ aus Windsor vor, vermutlich weil sie etwas an die Tizian zugeschriebene Landschaft mit Kastell aus dem British Museum (Inv. Nr. 1895,0915.832, Kat. Nr. 107a)<sup>5</sup> erinnert, die Wethey (1987)<sup>6</sup> um 1535 einordnete.<sup>7</sup> Die Gegenüberstellung beider Zeichnungen erweist sich als aufschlussreich: Tizian modellierte mit verhältnismäßig wenig Federstrichen und größeren weiß belassenen Partien im Gelände und Himmel eine Landschaft, in der die Motive Natürlichkeit vermitteln und mit ihnen eine atmosphärische Tiefenräumlichkeit entsteht. Campagnolas Ausführung ist ebenso sparsam, jedoch ungleich offener und regelmäßiger, so dass kaum dichtere Licht- und Schattenpartien entstehen können. Selbst die freieren Federstriche haben die Neigung, an der Oberfläche zu verharren und durchdringen nicht die Landschaft in ihrer tiefenräumlichen und plastischen Gestalt.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/1/collection/904770/a-landscape-with-a-castle>

<sup>2</sup> Den frühen Typus zeigen die Werke in: Privatsammlung, U.S.A. (**Kat. Nr. 14**) und Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 475 P (**Kat. Nr. 40**).

<sup>3</sup> Vgl. das Stadtmotiv in den Darstellungen: New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 63 (**Kat. Nr. 62**); Cape Town, Iziko Museums of South Africa, Inv. Nr. 322 (**Kat. Nr. 105**); Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2520 (**Kat. Nr. 162**) – oder fast am Horizont: Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1954.12.222 (**Kat. Nr. 223**).

<sup>4</sup> Im Bereich der Gebäude und der wenigen Landschaftselemente könnte man das Windsor-Blatt auch dem Hintergrundausblick beim „Abschied Christi von seiner Mutter“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1781 F, **Kat. Nr. 79**) stilistisch annähern.

<sup>5</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=715256&partId=1&searchText=Titian+drawing&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=715256&partId=1&searchText=Titian+drawing&page=1)

<sup>6</sup> Wethey 1987, S. 49-50, 154, Nr. 36, Abb. 96, Farbtafel 8.

<sup>7</sup> Bereits Popham und Wilde merkten zu Venturi an: „A certain reminiscence of the landscape with a castle in British Museum (Malcolm 1895-9-15-832: Hadeln 43) was perhaps the reason which induced Adolfo Venturi to suggest that Titian was the author of the rather scratchy sketch.“ – Popham und Wilde 1949, S. 201, Nr. 154.

## 108

### Landschaft mit Häusergruppe an einem Bach mit Brücke

**Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4611.**

**Technik:** Feder in Schwarzbraun auf Papier, unterschiedliche Flecken, montiert.

**Maße:** 109 x 204 mm (linker und rechter Rand beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit Feder: „8“.

**Provenienz:** Abbé Franz de Paula Neumann (1744-1816); Schenkung um ca. 1850 an die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien (Lugt 1628).

**Literatur:** unpubliziert.

Die teilweise beschnittene Zeichnung wird in der Wiener Akademie zusammen mit 19 weiteren Exemplaren Domenico Campagnola zugeordnet, blieb aber bisher von der Forschung unbeachtet.

Die kleine blattfüllende Komposition zeigt ein Dorf, dessen wenige Häuser auf einem markanten Hügel in der Mitte liegen. Rechts von diesem führt ein Bach in den Hintergrund zu einem entfernteren Teil der Siedlung, die sich hinter dem Hügel fortsetzt. Auf der linken Seite staffelt sich das Gelände sanft gewellt bis zu einem Wäldchen, zwischen dem der Ausblick auf einen gebirgigen Horizont angedeutet ist.

Kompositorisch erinnert die Landschaft noch an frühe Zeichnungen Campagnolas, in denen das Dorf als Hauptmotiv relativ nah, mit überschaubaren Geländepartien dargestellt war.<sup>1</sup> Die Differenzierung der einzelnen Elemente deutet ebenfalls auf die eigenhändige Ausführung hin – möglicherweise innerhalb eines Entstehungszeitraums um 1540 oder etwas später: die feinen und parallelen Schraffuren der Dorfkulisse kennzeichnen auch die Stadt in der Landschaft aus der königlichen Bibliothek von Brüssel (Inv. Nr. S.II 113135, Kat. Nr. 71) oder den rechten Teil der Häuser in einem späten Blatt aus Chatsworth (Inv. Nr. 757 (267), Kat. Nr. 179); eine besondere stilistische Nähe besitzt der Landschaftsausblick einer weiteren Zeichnung aus Chatsworth (Inv. Nr. 746 (260), Kat. Nr. 127) und die kleine Stadtansicht von Windsor (Royal Library, Inv. Nr. RL 4770, Kat. Nr. 107).<sup>2</sup>

Der freie und zuweilen skizzenhafte Duktus kommt im Wäldchen besonders deutlich zum Ausdruck. Die flüchtig gezeichneten Laubbäume, die nur wenig Stamm zeigen und mit auffällig schnellem Strich schattiert wurden, stehen in einer Entwicklungslinie mit den offen gezeichneten Blättern aus dem Kunsthandel (New York, Mia Weiner, 1988, Nr. 5, Kat. Nr. 103), aus Stuttgart (Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C90/3696, Kat. Nr. 104), Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1633, Kat. Nr. 114) und Paris (Louvre, Inv. Nr. 5536, Kat. Nr. 77). Nahezu analog gezeichnet sind vor allem die Baumgruppen in der Hintergrundlandschaft zum „Urteil des Midas“ (London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.838, Kat. Nr. 108a)<sup>3</sup>, das zu Recht Domenico Campagnola zugeschrieben wird und sich anhand der Figurenauffassung um 1540 einordnen lässt.<sup>4</sup>

Ein unscheinbares, aber subtiles Detail im Lineament verdient zusätzlich Beachtung: die spiegelnde Oberfläche des Baches wird im Uferbereich mit einigen zarten Kreuzlagen angegeben, wie es nicht nur in frühen Werken Campagnolas<sup>5</sup> sondern auch in der großen Landschaft mit dem Raub der Europa (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5526, Kat. Nr. 232) und in der freieren Darstellung mit der Flucht nach Ägypten (Louvre, Inv. Nr. 5540, Kat. Nr. 128)<sup>6</sup> zu beobachten ist.

Zusammenfassend lässt sich das freie Strichbild im vorliegenden Blatt den Landschaften aus Paris (Louvre, Inv. Nr. 5536), Windsor Castle (Royal Library, Inv. Nr. RL 4770) und dem oben bereits erwähnten „Urteil des Midas“ annähern. Der skizzenhafte Charakter deutet darauf hin, dass in der Wiener Zeichnung eine Kompositionsidee notiert wurde und das Blatt zusammen mit ähnlichen Exemplaren eine lose Werkgruppe bildet.

<sup>1</sup> Vgl. die folgenden beiden Exemplare: Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-T-1958-132 (**Kat. Nr. 18**) oder ehem. H. Shickman Gallery 1968, Nr. 11 (**Kat. Nr. 29**).

<sup>2</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/1/collection/904770/a-landscape-with-a-castle>

<sup>3</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 128, Nr. 489. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des British Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716531&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716531&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>4</sup> Im Bereich der Landschaftselemente besteht auch eine stilistische Nähe zum Hintergrundausblick beim „Abschied Christi von seiner Mutter“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1781 F, **Kat. Nr. 79**).

<sup>5</sup> Vgl. die Blätter in: Windsor, Royal Library, Inv. Nr. RL 5726 (**Kat. Nr. 36**) oder New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 63 (**Kat. Nr. 62**).

<sup>6</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7904-Paysage-boise-avec-un-lac-et-la-Fuite-en-Egypte>

## 109

### Stadt am Fuß eines bewaldeten Gebirges

Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4602.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, fleckig, am rechten Rand mit Einrissen, restauriert und hinterlegt, montiert. – Verso: Skizze eines Reiters zu Pferd (Fragment), Feder in Braun.

**Maße:** 97 x 132 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Provenienz:** Abbé Franz de Paula Neumann (1744-1816); Schenkung um ca. 1850 an die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien (Lugt 1628).

**Literatur:** unpubliziert.

Die kleine Zeichnung stammt aus der Sammlung von Abbé Neumann, und wurde um 1850 der Wiener Akademie geschenkt. Im Kupferstichkabinett wird sie zusammen mit 19 weiteren Blättern Domenico Campagnola zugeordnet, blieb aber bisher von der Forschung unbeachtet.

Dargestellt ist ein Städtchen, das jenseits einiger Geländehügel am Fuße bewaldeter Berge liegt und sich aus einem größeren Turm, Gebäuden mit Zinnen und einer viaduktartigen Brücke zusammensetzt. Eine Gebirgskette unter wolkeigem Himmel führt – gemeinsam mit der teilweise schrägansichtigen Architektur – rechts in den Hintergrund, wo sich ihre Konturen am tiefen Horizont verlieren.

Trotz des beschnittenen Formats ist anzunehmen, dass die Stadtkulisse als Hauptsubjekt einer reinen Landschaft fungierte. Das Motiv ist in Campagnolas Frühwerk recht verbreitet und wird unterschiedlich nahe an den Betrachter gerückt. In späteren Jahrzehnten befindet sich die größere Dorf- oder Stadtarchitektur meist entfernt im bergigen Hintergrund wie das etwa im Holzschnitt mit der wandernden Familie (Abb. 168) zu sehen ist oder in einigen Zeichnungen ab den 1530er Jahren (Cape Town, Iziko Museums of South Africa, Inv. Nr. 322 (Kat. Nr. 105); Bayonne, Musée Bonnat, Inv. Nr. 1759, Kat. Nr. 132).<sup>1</sup> Nur selten ist – wie im vorliegenden Fall – die Gebäudekulisse als selbstständiges Motiv, wiedergegeben, das die gesamte Darstellung dominiert (New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1982.34 (Kat. Nr. 110); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16063, Kat. Nr. 106).

Auch die Differenzierung der Gebäude gegenüber dem waldigen Berghintergrund geht mit Campagnolas Landschaftsausblick ab dem vierten Jahrzehnt konform. Gute Vergleiche liefern die typischen Blätter aus Cleveland (Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, , Kat. Nr. 70) und Brüssel (Bibliothèque Royale de Belgique, Inv. Nr. S.II 113135, Kat. Nr. 71). Die Helldunkel-Wirkung der Häuserflächen der Wiener Zeichnung entspricht ebenso Campagnolas Darstellungen aus den 1530er und 40er Jahren (New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1982.34; Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 369 (Kat. Nr. 123); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5541, Kat. Nr. 133). Sogar im relativ offenen Strichbild des etwas uninspiriert skizzierten Vordergrunds ist mit einiger Wahrscheinlichkeit Campagnolas Hand zu erkennen. Ähnliche Partien finden sich immer wieder als „Schwachstellen“ in seiner routinierten Terraingestaltung zwischen Vorder- und Mittelgrund.<sup>2</sup>

Aufgrund der stilistischen Merkmale lässt sich das Wiener Blatt mit ähnlich frei ausgeführten Landschaften zu einer Gruppe zusammenschließen. Ihre Entstehung reicht vom vierten Jahrzehnt bis nach 1550. Die vorliegende Stadtdarstellung fällt vermutlich in die mittleren 1530er bis frühen 1540er Jahre.

<sup>1</sup> Weitere Beispiele wären die Blätter in: Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384; London, Christie's, 03.07.2007, Nr. 19; New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 66.

<sup>2</sup> Vgl. beispielsweise die Darstellungen in: Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 8 (**Kat. Nr. 113**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1633 (**Kat. Nr. 114**) oder Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16062 (**Kat. Nr. 191**). Darüber hinaus ist das etwas uninspirierte Kreuzschraffieren in einem Geländestück oder an den Konturen einer Hügelkuppe auch für weitere Blätter charakteristisch: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5538, 4757, 5535, 5540 (**Kat. Nr. 75, 138, 130, 128**); Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 4771 (**Kat. Nr. 167**) oder Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 369 (**Kat. Nr. 123**).

## 110

### Landschaft mit befestigter Stadt vor den Bergen

New York, The Pierpont Morgan Library, Gift of János Scholz, Inv. Nr. 1982.34.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, etwas fleckig, Spuren brauner Lavierung, aufgezo-

**Maße:** 98 x 148 mm (vermutlich am unteren Rand beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso der Kaschierung mit Graphit: *"Dom. Campagnola / Coll. Prybam"*.

**Provenienz:** Sammlung Prybam, München; Galerie Fischer, Luzern; von dieser 1960 durch János Scholz (1903-1993), New York, erworben; von diesem Schenkung an die Pierpont Morgan Library im Jahr 1973.

**Literatur:** Kat. Ausst. Montgomery 1976, S. 38, Nr. 14, m. Abb.

Die Zeichnung befand sich im Besitz von János Scholz, der 1973 rund 1500 italienische Zeichnungen der Pierpont Morgan Library stiftete. Eine wechselnde Auswahl des italienischen Bestandes wurde vor und nach der Schenkung mehrfach ausgestellt. Die Zuschreibung des vorliegenden Werks an Domenico Campagnola blieb dabei stets unbestritten.

Das kleine Blatt zeigt eine befestigte Stadt vor Bergen links im Hintergrund. Die Anlage setzt sich aus Abschnitten der Einfassungsmauer, Gebäuden mit Zinnen, Torbögen und verschiedenen Türmen zusammen, von denen der mächtigste eine Uhr an der Außenseite erahnen lässt. Zur etwas erhöht liegenden Architektur führt rechts ein Weg aus dem Vordergrund kommend. Dadurch gewinnt der Betrachter den Eindruck einer leichten Untersicht, bei der sich die Stadt umso beeindruckender erhebt und die perspektivische Verkürzung der linken Befestigung optisch plausibel macht.

Die Stadtdarstellung lässt sich in den 1530er Jahren vermehrt im Hintergrund von Campagnolas Landschaften finden; sowohl die Zeichnungen, die mit dem Hieronymus von Cleveland eng verwandt sind, als auch der reife Holzschnitt mit der wandernden Familie illustrieren dies (vgl. Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, Inv. Nr. S.II 113135 (Kat. Nr. 71); Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 478 P, Kat. Nr. 73). Neben der motivisch ähnlichen Auffassung fügt sich die Ausführung der verschiedenen Gebäude in eine Entwicklungslinie mit Blättern der späten 1530er und 1540er Jahre.<sup>1</sup> Kompositorisch ähnlich ist vor allem die „Stadt am Fuß eines bewaldeten Gebirges“ aus der Wiener Akademie (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4602, Kat. Nr. 109)<sup>2</sup>, die im Strichbild allerdings etwas offener ausfällt.

Insgesamt sollte bei der New Yorker Zeichnung kein größerer Zweifel an der Eigenhändigkeit bestehen. Das Sujet ist in dem kleinen und nahezu unbeschnittenen Format eine Ausnahmeerscheinung in Campagnolas reifer Periode. Die Entstehung fällt aufgrund der zeichnerischen Merkmale wahrscheinlich noch in das vierte Jahrzehnt.

---

<sup>1</sup> Vgl. die Landschaften in: Paris, Louvre, Inv. Nr. RF 55, 5538 (Kat. Nr. 76, 75); Zürich, ETH, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Z 174 (Kat. Nr. 81); Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (Kat. Nr. 95); Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384 (Kat. Nr. 222).

<sup>2</sup> Das Wiener Blatt ist unpubliziert und wird im vorliegenden Verzeichnis Domenico Campagnola zugeschrieben.

## 111

### Landschaft mit einem steilen Felsen, gekrönt von einem Turm

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4766.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, vergilbt, stockfleckig, oberer linker Rand beschädigt, Einfassungslinie mit Feder in Braun, montiert.

**Maße:** 150 x 165 mm (wahrscheinlich an allen Seiten beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto der Montierung mittig über der zweiten Einfassungslinie mit Feder in Braun: *„Di Tizziano“*.

**Provenienz:** Filippo Baldinucci (1625-1696), Florenz; Filippo Strozzi, Florenz; 1806 Ankauf für das Museum; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 21; Fröhlich-Bum 1930, S. 88-89, Tafel 68/2.

Die alte Beschriftung „*Di Tizziano*“ auf der Montierung belegt wie bei vielen anderen italienischen Landschaftszeichnungen die traditionelle Zuschreibung an den großen Meister, die später zu Gunsten Campagnolas und aktuell in „Kreis des Domenico Campagnola“ geändert wurde. In der Vergangenheit publizierte Fröhlich-Bum (1930) das fast quadratische Blatt wenig überzeugend als Werk Savoldos.

Der Betrachter überblickt ein bewaldetes bergiges Terrain im Mittelgrund, das wie eine felsige Nase aus einer weiten Ebene emporragt. Im Detail erkennt man auf der linken Seite ein phantastisches Felsentor und vereinzelte Gebäude, rechts eine Mühle am Wasser und einen Turm, der den Berg krönt. Seine spitze Form und die schattige rechte Seite des steilen Terrains heben sich gegen den Hintergrund ab, in dem sich große Wasserflächen und Küstenverläufe als fernes Panorama bis zum hohen Horizont erstrecken. Vordergrund ist eigentlich keiner vorhanden; lediglich wenige Bodenwellen und eine hölzerne Konstruktion im Fluss definieren die dem Betrachter näheren Bereiche.

Die figurenlose Komposition und das Motiv der Bergnase lassen sich Campagnolas Periode der fortgeschrittenen 1530er und 1540er Jahre zuordnen, in denen er verstärkt Fluss- oder Küstenlandschaften in Überschau entwickelte. Die spektakulärsten Exemplare finden sich heute in Paris im Louvre (Inv. Nr. 5526, Kat. Nr. 232) oder im Nelson-Atkins Museum of Art von Kansas City (Inv. Nr. 81-30/12, Kat. Nr. 249). Beim Exemplar aus Paris und anderen lässt sich selbst das Detail der primitiven wehrartigen Holzkonstruktion im Gewässer (auf der rechten Seite) als motivische Vorliebe nachweisen (Cape Town, Iziko Museums of South Africa, Inv. Nr. 322 (Kat. Nr. 105); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5541, Kat. Nr. 133).<sup>1</sup> Auffällig ist in der vorliegenden Landschaft ein flüssiges Strichbild, das eine summarische und teilweise skizzenhafte Qualität besitzt, dabei aber recht gleichmäßig und ornamental in der Fläche wirkt. Die zügigen Parallellagen im Terrain mit vereinzelt Schattenpartien, die dichtere kräuselnde Federführung bei den Wäldern und das elegant bewegte Wolkendekor sind einzelnen Darstellungen aus Cape Town oder Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 762 (261), Kat. Nr. 112) durchaus ähnlich.

Angesichts dieser Merkmale ist man geneigt, das Blatt aus dem Louvre als eigenhändiges einzustufen und es als weiteres Beispiel für Campagnolas skizzenähnlichen Landschaftsstil in die späten 1530er und 1540er Jahre zu datieren.

<sup>1</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7905-Ville-sur-les-bords-dun-estuaire-avec-des-personnages-en-barque>

## 112

### Bergige Landschaft mit sich umarmendem Figurenpaar im Vordergrund

**Chatsworth, The Devonshire Collection, Inv. Nr. 762 (261).**

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, stockfleckig, vollständig alt montiert für die Sammlung des 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire.

**Maße:** 262 x 398 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto am unteren Rand der linken Blatthälfte mit Feder in Braun (Handschrift, 18. Jh.): „*Campagnola*“.

**Provenienz:** William, 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire (1670/71-1729), Chatsworth (Lugt 718).

**Literatur:** Kat. Ausst. Manchester 1961, S. 8, Nr. 14; Jaffé 1994, S. 29, 58, Nr. 762, m. Abb.

Das weitgehend unbekanntes Blatt aus der Devonshire Collection wurde lediglich 1961 ausgestellt und von Jaffé (1994) als Werk Campagnolas publiziert: „*In the draughtsman's broad and*

*vigorous manner developed in the latter part of his career.*“ Diese Zuschreibung findet sich auch als alte Bezeichnung („*Campagnola*“) auf dem Recto und stammt vermutlich aus dem 18. Jahrhundert.

In einer hügeligen Landschaft sieht man ein Figurenpaar als szenische Bereicherung des Vordergrunds: ein Mann sitzt neben einem Korb, sein Kopf ist nach links ins Profil gewandt, während ihn die zweite Figur umarmt, die offenbar hinter der Geländekuppe etwas tiefer steht. Ihre Gestalt ist skizzenhaft wiedergegeben; aufgrund der Kleidung, der angedeuteten Gesichtsform und der längeren Haare dürfte es sich um eine junge Frau handeln, die dem rastenden Mann ganz offensichtlich zugeneigt ist. Die profan-pastorale Szene bleibt inhaltlich rätselhaft, vermittelt aber eine amouröse Stimmung.

Hinter dem Figurenpaar breitet sich das Gelände in weiten Formen aus. Dabei staffeln sich größere Bodenwellen mit vereinzelt Wäldern zum hohen Horizont, an dem ein schroffes Gebirge gegen den bewegten Himmel kontrastiert. Zur Mitte hin verlieren sich die Konturen in der Ferne. Anhand der Architekturdetails erkennt man, dass sich zwei Raumachsen, von beiden Seiten ausgehend, in der Mitte des entfernten Tiefenraums treffen; dadurch wird dem Betrachter eine leichte Untersicht vermittelt (Mauer mit Bögen am linken Berghang; Brückenkonstruktion in einem Gewässer rechts); den panoramahaften und weitläufigen Landschaftscharakter unterstreicht schließlich noch das miniaturhafte Reiterpaar links im Mittelgrund.

Insgesamt wirkt die Ausführung lose und teilweise skizzenhaft. Das Strichbild variiert zwischen dynamischen schnellen Folgen im Großteil des Terrains oder des Wolkenhimmels, kontrollierten Parallellagen in der Stadtanlage und engen kräuselnden Schlaufen für die summarischen Waldflächen. Den Eindruck eines groben Lineaments steigert noch die Verwendung einer breiteren Feder, die etwas mehr Tinte auf dem Papier hinterlässt. Die Kombination von größeren Vordergrundfiguren und einem breiten Landschaftshintergrund in Überschau lässt sich Campagnolas reifen Darstellungen der 1530er Jahre und den Holzschnitten (nach seinen Erfindungen) zuordnen. Für manche dieser Werke ist auch typisch, dass zwei Figuren eng miteinander verschränkt wurden und dadurch den Pastoralen ein narratives Moment verleihen (vgl. Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 480 P, Kat. Nr. 80; Zürich, ETH, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Z 174, Kat. Nr. 81; Holzschnitt mit Drehleier-Spieler und junger Frau, Abb. 167).<sup>1</sup> Die Figurenbildung ist trotz sparsamer Differenzierung mit den Blättern dieser Zeit verwandt und lässt sich stilistisch auch dem „Raub der Europa“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5526, Kat. Nr. 232) oder der „Großen Ruinenlandschaft mit rastender Familie“ (London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85, Kat. Nr. 136) annähern.

Die engste Verknüpfung bietet sich zur „Weiten Landschaft mit Stadt vor Bergketten“ aus Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 8, Kat. Nr. 113) an, die ein nahezu analoger Zeichenduktus – vor allem bei den Gebäuden, in den Bergen, im Wolkenhimmel und bei der Reiterstaffage – kennzeichnet. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde versucht, einen skizzenhaften Landschaftsstil Campagnolas zu definieren. Mit dem Werk aus Chatsworth erweitert sich dieser Bereich bedeutend, weil neben der spontanen Ausführung der Landschaftselemente auch die flotte Figurenzeichnung Campagnolas Spätstil erahnen lässt (vgl. Szenen aus dem Neuen Testament).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Zum Holzschnitt: Rosand – Muraro 1976, S. 164-165, Nr. 29, m. Abb.

<sup>2</sup> Beispielsweise n Szenen aus dem Neuen Testament: Als Detailvergleich bietet es sich an, das Gesicht der Frau stilistisch mit dem Kopf von Christus unter den Schriftgelehrten (London, British Museum, Inv. Nr. SL,5237.142, **Kat. Nr. 90a**) zu verknüpfen.

## 113

### Weite Landschaft mit einer Stadt vor Bergketten

Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 8.

**Technik:** Feder in hellerem Braun auf beigem Papier, horizontale Linie mit Graphit, links oben fleckig. – Verso: Studien einer rechten Hand, eines Flügels und die Beine eines Sitzenden (militärischer Kommandant?), Röteln auf Papier.

**Maße:** 199 x 344 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso links unten mit Bleistift: „Tiziano“ und „M. gasparo da piacene ano abucto in pristido 4 murale de quatro lungi pie 15 / e uno d pie e 5 ca[...]i lungi pie 9 co puta uno [...] l'altro / e uno che pagera luno pie. 13. in [...] e una ca[...] / che ano da pagare / M.o leonardo fattore de madonna lucia danab[...] piagni“ und weiter links mit Feder in Braun: „madonamia carissima haviso ve come io sono sano“ sowie einige Zeilen unleserlicher oder bedeutungsloser Kritzeleien.

**Provenienz:** Königin Christina von Schweden (1626-1689); Dezio Kardinal Azzolini (1628-1689); Herzog Livio Odescalchi, Duca di Bracciano (um 1652-1713); vom Museum 1790 erworben (nicht mit der Marke des Teyler Museums (Lugt 2392) gestempelt).

#### Weitere Fassungen:

1.) Umkreis Domenico Campagnola (16. Jh.), Feder in Braun auf Papier, einige alte Flecken, 191 x 232 mm (beschnitten), Privatsammlung, Italien, ohne Inventarnummer (Kat. Nr. 113a u. Kat. Nr. X-66).

2.) Italienischer Künstler (16. Jh.?), Feder in Braun auf Papier, fleckig, Gebrauchsspuren, Spuren einer vertikalen Falte(?), 227 x 386 mm, London, Christie's, 10.7.1979, Nr. 2, (Kat. Nr. 113b u. Kat. Nr. X-83).

**Literatur:** Montanari 1995, S. 75; Tuyl van Serooskerken 2000, S. 416, Nr. 441, m. Abb., und S. 408, unter Nr. 426; Kat. Ausst. Zürich 2004, S.14, unter Nr. 1, Anm. 2.

Die Zeichnung aus dem ältesten Museum der Niederlande gehörte vielleicht zu den sechs Werken, die man im *Libro I de' Disgeni di varij pittori italiani* im Besitz von Königin Christina von Schweden – neben anderen, Campagnola zugeordneten Blättern – entweder als „Una campagna“ oder „Un paese“ bezeichnete. Wie bereits Montanari (1995) feststellte, sind diese Inventarangaben freilich für eine eindeutige Identifizierung zu vage. Von der Forschung bisher unbeachtet, sprach sich Tuyl van Serooskerken (2000) im Sammlungskatalog des Teylers Museums für die Eigenhändigkeit aus.

Jenseits einer mächtigen Hügelkuppe, die sich über die gesamte Breite des Blattes erstreckt, blickt man auf ein weites Landschaftspanorama mit verstreuter Figurenstaffage und auf eine größeren Stadt vor einem schroffen Gebirgshorizont. Die Überschau entspricht einem Kompositionsschema, das den Holzschnitt mit wandernder Familie und Campagnolas Zeichnungen ab circa 1540 kennzeichnet, in denen vermehrt Flussläufe, Gewässerbuchten oder Meeresmündungen dargestellt sind.<sup>1</sup> Im vorliegenden Exemplar fällt noch die zierliche Staffage im abgesetzten Mittelgrund auf, die aus Reitern und Hirten mit ihrer Rinderherde besteht: Ihre flüchtige Darstellung ist – vor allem was die Figuren betrifft – öfters bei entfernten Motiven im Gelände anzutreffen.<sup>2</sup> Selten sind dagegen die skizzenhaft dargestellten Tiere, die am besten mit der Staffage in den Zeichnungen von Mia N. Weiner (New York, Herbst 1988, Nr. 5, Kat. Nr. 103) und aus Cape Town (Iziko Museums of South Africa, Inv. Nr. 322, Kat. Nr. 105) vergleichbar sind. Zu den besonderen Merkmalen gehört auch die kursorische Ausführung: die Feder wurde recht gleichmäßig und summarisch geführt. Die durchlässigen Parallel- und Kreuzlagen haben eher die Tendenz, an der Oberfläche zu wirken, als den Tiefenraum zu definieren. Folglich erhalten die Wolken dekorative Schwünge von einer ähnlich regelmäßigen Qualität wie die Gelände- oder Architekturbereiche. Die wenigen Dunkelwerte kommen aufgrund des offeneren Lineaments kaum zur Geltung. Deutlich ungeordneter erscheinen hingegen die Strichfolgen des breiten Vordergrunds, die überwiegend mechanisch-routiniert gesetzt wurden. Dennoch mangelt es dem Hügelmotiv an Körperlichkeit; es wirkt vielmehr scheibenhaft und betont stärker den Tiefensprung in den Mittelgrund. Stimmiger wären die Distanzen, wenn die vorderste Kuppe – bis zur eingezeichneten Linie in Graphit – weggefallen wäre.<sup>3</sup> Das Phänomen des mangelnden plastischen Terrains spricht für Campagnolas graphisches Empfinden, das auch im Holzschnitt

von Johannes dem Täufer (Abb. 166)<sup>4</sup> oder einer Zeichnung in Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16062, Kat. Nr. 191)<sup>5</sup> in vergleichbarer Weise zu finden ist.

Insgesamt scheinen die reifen Holzschnitte den stilistischen Merkmalen der Darstellung aus Haarlem voranzugehen, wie überhaupt die Ausführung einer regelmäßigen Druckgraphik diesem Blatt recht ähnlich ist. Eine besondere Verwandtschaft besteht mit anderen etwas lose gezeichneten Landschaften aus Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16063, Kat. Nr. 106)<sup>6</sup>, Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1633, Kat. Nr. 114) und Stuttgart (Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C90/3696, Kat. Nr. 104). Eine Datierung des vorliegenden Blattes bereits ins fünfte Jahrzehnt ist daher wahrscheinlich.

Nahezu unbekannt blieben bisher zwei weitere Fassungen dieser Panoramalandschaft, die sich in italienischem Privatbesitz und im Auktionshandel finden ließen: Die Version aus Privatbesitz (Kat. Nr. 113a u. Kat. Nr. X-66) ist in der Breite stark beschnitten, dafür nahezu gleich hoch und zeigt nur ein unscheinbares Segment der großen Hügelkuppe. In einigen Details des Terrains und der Gebäude wird deutlich, dass es sich um eine größere Kopie der Haarlemer Zeichnung handelt, die qualitativ Campagnolas Handschrift sehr nahe kommt und wahrscheinlich in dessen Umkreis entstand.

Die zweite Fassung tauchte bei Christie's London (10.07.1979, Nr. 2, Kat. Nr. 113b u. Kat. Nr. X-83) auf und ist etwas höher und breiter als die Darstellung aus dem Teylers Museum. Das vorderste Gelände wurde zwar ungleich breiter als in der Version aus italienischem Privatbesitz, aber ebenfalls schmaler als im Original angelegt, sodass die Abfolge der verschränkten Geländewellen tiefenräumlich besser zum Ausdruck kommt. Die rechte Seite zeigt im Christie's-Blatt noch mehr Ruinenelemente vor dem Gebirgs Panorama und lässt die Schlussfolgerung zu, dass die Haarlemer Landschaft am rechten Rand beschnitten wurde – wie es auch der technische Erhaltungszustand bestätigt. Die feinere Strichführung der Christie's-Fassung täuscht aber nicht darüber hinweg, dass die Komposition an Stimmigkeit eingebüßt hat und einzelne Formverschiebungen und Differenzierungen den Kopisten verraten.

<sup>1</sup> Beispielsweise die Landschaften in: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5526, 5532 (**Kat. Nr. 232, 134**); Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1052 (**Kat. Nr. 245**) oder New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (**Kat. Nr. 237**).

<sup>2</sup> Bereits relativ flüchtig sind die Figurendetails in einer Landschaft aus Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0316, **Kat. Nr. 210**) ausgeführt.

<sup>3</sup> Tuyll van Serooskerken stellte ebenfalls fest: „*The horizontal line traced here in graphite (doubtless by a later hand) just above the formulaic and entirely featureless plateau in the foreground seems to show how much of the sheet could be trimmed off without compromising the composition.*“ – Tuyll van Serooskerken 2000, S. 416, Nr. 441.

<sup>4</sup> Zum selten erhaltenen Holzschnitt: Rosand – Muraro 1976, S. 160-161, Nr. 27, m. Abb.

<sup>5</sup> Die Zeichnung aus Berlin ist unpubliziert und wird im vorliegenden Verzeichnis Campagnola zugeschrieben.

<sup>6</sup> Auch diese Zeichnung aus Berlin ist unveröffentlicht und wird im vorliegenden Verzeichnis als eigenhändiges Werk geführt.

## 114

### Überschaulandschaft mit Stadt vor Bergen an einem Gewässer, bei Sonnenaufgang

**Sammlung:** Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1633.

**Technik:** Feder in Braun und Dunkelbraun sowie Spuren von Graphit auf cremefarbenem Papier, etwas stockfleckig, rechts Wurmfraß (Loch) hinterlegt, restauriert.

**Maße:** 180 x 283 mm (allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso rechts unten mit Feder: „*Titiano*“.

**Provenienz:** Alter Besitz.

**Literatur:** Kat. Slg. Braunschweig 1997, Bd. 1, S. 316 u. Bd. 2, Tafel 175a; Kat. Ausst. Zürich 2004, S. 14, unter Nr. 1, Anm. 2.

Die Zeichnung gehört zum alten Besitz des Kupferstichkabinetts in Braunschweig, das insgesamt 10 Blätter unter „Domenico Campagnola“ führt, von denen 6 Exemplare Landschaftsdarstellungen (überwiegend mit figürlicher Staffage) sind. Bisher wurde das Werk nur im jüngsten Sammlungskatalogs erfasst und in Campagnolas späte Periode eingeordnet.<sup>1</sup>

Von ein paar miteinander verschränkten Geländekuppen blickt man auf eine Küstenlandschaft mit einer Stadt vor langen bewaldeten Bergketten, zwischen denen die Sonne strahlt. Die Landschaft bietet eine weite Überschau bis zum hohen Horizont und erinnert an niederländische Vorbilder und wird durch eine schräge Raumachse nach rechts oben betont. Die Komposition entspricht dem Typus von Campagnolas großen Überschaualandschaften, wie sie sich heute im Louvre (Inv. Nr. 5526 und 5527, Kat. Nr. 232, 231) erhalten haben und höchstwahrscheinlich ab den späten 1530er Jahren entstanden sind. Außerdem gibt es ab dem fünften Jahrzehnt Küstendarstellungen, bei denen die Raumdiagonale noch stärker betont wird, der Charakter der Überschaualandschaft aber zurückgenommen wurde, wodurch sich auch das Niveau des Horizonts absenkte (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5542 (Kat. Nr. 250); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 755 (912), Kat. Nr. 251).

Auch wenn die Landschaft aus Braunschweig ohne Figuren auskommt, sei auf die miniaturartigen Tiere am Ufer verwiesen. Als zart gezeichnete Details sind sie auch in anderen Blättern Campagnolas zu entdecken.<sup>2</sup> Das Element der strahlenden Sonne im Auf- oder Untergehen spricht ebenfalls für Campagnolas Auffassung: dient sie noch im Frühwerk einer giorgionesken Gesamtstimmung, unterstreicht sie in späteren Jahrzehnten stärker die Weitläufigkeit bis hin zum Horizont und kommt – wie im vorliegenden Fall – in ihrer Gesamterscheinung einer „Weltlandschaft“ recht nahe.<sup>3</sup>

Zeichnerisch mögen dem Betrachter die grobmaschigen Kreuzlagen in den vorderen Geländestücken missfallen. Ihr Helldunkel vermittelt keine überzeugende Körperlichkeit doch ist diese mechanische Differenzierung ein nützliches Merkmal, das öfters in Campagnolas Ausführung auffällt und daher nicht automatisch als Argument für eine Abschreibung herangezogen werden sollte. Insgesamt ist das Strichbild zügig und vermittelt durchaus spontane Facetten. Dieser Eindruck muss allerdings angesichts einiger Graphitspuren relativiert werden. In ihnen ist eine Vorzeichnung zu sehen, mit deren Hilfe die Komposition in manchen Bereichen vorab angelegt wurde.<sup>4</sup>

Stilistisch spricht somit einiges für die Eigenhändigkeit des Blattes, das aufgrund seines freieren Erscheinungsbildes etwas aus der Reihe tanzt, aber gemeinsam mit ähnlichen Zeichnungen aus Stuttgart (Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C90/3696, Kat. Nr. 104), Cape Town (Iziko Museums of South Africa, Inv. Nr. 322, Kat. Nr. 105), Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16063, Kat. Nr. 106), Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 8, Kat. Nr. 113) oder Wien (Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4608, Kat. Nr. 118) einem eigenen Entwicklungsstrang angehört. Die Entstehung fällt aufgrund der Bildanlage vermutlich bereits in das fünfte Jahrzehnt.

---

<sup>1</sup> Im Sammlungskatalog von Braunschweig beurteilte man die Zeichnung unter anderem wie folgt: „Die heftige Strichführung ist gleichwohl die seiner eigenen Hand. Sie kommt dem des Holzschnitts „Der Leierspieler und seine Frau“ nahe. Die im Strichgefüge nah verwandte Landschaft mit einem Drachen in der Akademie der Bildenden Künste Wien wird jedoch in die Spätzeit Domenico Campagnolas datiert.“ – Kat. Slg. Braunschweig 1997, Bd. 1, S. 316, zu Tafel 175a.

Die Zeichnung ist in der Online Datenbank Kulturerbe Niedersachsen zugänglich:

[http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil\\_DE-MUS-026819\\_2700](http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil_DE-MUS-026819_2700)

<sup>2</sup> Vgl. beispielsweise die Landschaften in: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (**Kat. Nr. 237**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 8 (**Kat. Nr. 113**); Cape Town, Iziko Museums of South Africa, Inv. Nr. 322 (**Kat. Nr. 105**).

<sup>3</sup> Vgl. zu diesem Detail die zeitlich nahen Exemplare aus: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 755 (912), (**Kat. Nr. 251**); Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4608 (**Kat. Nr. 118**). – Im Braunschweiger Sammlungskatalog bezeichnete man das Sonnenmotiv hingegen als ungewöhnlich für eine Berglandschaft Campagnolas und vermutete hier „nordische“ Anregungen (beispielsweise durch Wolf Huber). Angesichts der motivischen Vorläufer bei Campagnola ist dieses Detail vielmehr zu seinem typischen Vokabular für bestimmte Darstellungen zu zählen.

<sup>4</sup> Dieses technische Detail ist auch im Berliner Blatt Inv. Nr. KdZ 16063 (**Kat. Nr. 106**) bei genauer Betrachtung festzustellen.

## 115

### Landschaft mit befestigter Stadt an einem Fluss bei Sonnenaufgang

Windsor Castle, The Royal Library, Print Room, Inv. Nr. RL 4773.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, vereinzelt gelbliche Flecken, montiert.

**Maße:** 161 x 255 mm (allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** wahrscheinlich erworben von King George III. (1760-1820).

**Literatur:** Walker 1941, Anhang S. 19, Nr. 119; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 132, Nr. 571; Popham und Wilde 1949, S. 202, Nr. 157.

Tietze und Tietze-Conrat (1944) führten für Campagnola nur zwei Zeichnungen aus der königlichen Sammlung an, eine Landschaft mit dem hl. Hieronymus (Inv. Nr. RL 4774, Kat. Nr. 229) und das vorliegende Blatt, das sie lediglich mit „late“ kommentierten.<sup>1</sup>

Jenseits eines mächtigen Hügelrückens, der sich fast über die gesamte Breite des Vordergrunds ins Bild schiebt, sieht man eine Flusslandschaft mit einer Stadt und vereinzelt Gebäuden im bewaldeten Gebirge, hinter dem gerade rechts am Horizont die Sonne aufgeht. Das Gewässer wird erst hinter der vordersten Hügelkuppe im Mittelgrund sichtbar, wo es von winzigen Figuren in einem Boot befahren wird und als diagonale Achse in die Tiefe führt. Kompositorisch und motivisch lässt sich die Ansicht mit Campagnolas Darstellungen der 1530er Jahre verbinden, in denen sich die Überschau fortschreitend entwickelte. Dabei wird auch oft die entfernte Stadtansicht zum wichtigsten Sujet neben den Vordergrundfiguren, die im vorliegenden Fall fehlen (vgl. Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, Inv. Nr. S.II 113135 (Kat. Nr. 71); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5593 (Kat. Nr. 101); Cape Town, Iziko Museums of South Africa, Inv. Nr. 322 (Kat. Nr. 105); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 762 (261), Kat. Nr. 112). Ebenso wird das kompositorische Schema einer Stadt am Fluss und am Fuße der Berge für den Hintergrund des Holzschnitts mit Johannes dem Täufer verwendet (Abb. 166). Selbst das Detail der strahlenden Sonne spricht ebenfalls für Campagnolas späte Inszenierung. Sie unterstreicht die Weitläufigkeit bis hin zum Horizont, was beispielsweise auch im zuvor besprochenen Blatt aus Braunschweig zu beobachten war (Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1633, Kat. Nr. 114).<sup>2</sup>

Im Bereich der Strichführung ergeben sich die nächsten Parallelen zur „Weiten Landschaft“ aus Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 8, Kat. Nr. 113) und zur oben erwähnten „Überschaulandschaft“ aus Braunschweig. Vor allem die wenig inspirierten und mechanischen Kreuzlagen im vordersten Geländestück, die übermäßig langen Reihen aus kurzen Parallellagen rechts dahinter und der „gestückelte“ Strahlenkranz der Sonne mindern das qualitative Niveau der Windsor Zeichnung erheblich. Dem Vordergrund mangelt es zwar deutlich an Räumlichkeit doch seine regelmäßige und fast holzschnittartige Struktur, die sich stark auf die Fläche bezieht, lässt sich als Merkmal für Campagnolas zeichnerische Wiederholung und Routine nützen.<sup>3</sup> Es sollte nicht zwangsläufig als Abschreibungsargument herangezogen werden, sondern das weite Spektrum seines Duktus’ veranschaulichen, der im vorliegenden Fall das unterste qualitative Niveau erreicht hat. In der Reihe der offenen und manchmal skizzenhaften Zeichnungen ist man daher geneigt, Campagnolas Eigenhändigkeit nur mit gewissen Vorbehalten anzunehmen. Angesichts von guten Kopien wie in Weimar (Graphische Sammlungen, Inv. Nr. KK 8868, Kat. Nr. X-172) oder in Wien (Albertina, Inv. Nr. 1506, Kat. Nr. X-176) bleibt ein gewisser Zweifel bestehen.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/1/collection/904773/a-landscape-with-a-castle>

<sup>2</sup> Für das Sonnenmotiv siehe außerdem die Landschaften: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 478 P (Kat. Nr. 73); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 755 (912), (Kat. Nr. 251) oder Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4608 (Kat. Nr. 118).

<sup>3</sup> Bereits Popham und Wilde (1949) stellten fest: „The Tietzes regard the drawing as late, and it is very loose in handling, but it has the foreground which is so characteristic of early drawings.“ – Popham und Wilde 1949, S. 202, Nr. 157. – Mit der heutigen Kenntnis des Materials lässt sich das vorliegende nahe Geländestück vor allem mit einer Reihe

von ähnlichen zeichnerischen „Schwachstellen“ in zeitlich näheren Werken vergleichen: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5538 (**Kat. Nr. 75**); Cape Town, Iziko Museums of South Africa, Inv. Nr. 322 (**Kat. Nr. 105**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 8 (**Kat. Nr. 113**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1633 (**Kat. Nr. 114**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16062 (**Kat. Nr. 191**); Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 4771 (**Kat. Nr. 167**); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0312 (**Kat. Nr. 149**); Melbourne, National Gallery of Victoria, Inv. Nr. 3391-4 (**Kat. Nr. 220**).

## 116

### Landschaft mit Stadt und Kirchturm an einem Fluss

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5545.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, geringfügig fleckig, streifenförmige Ergänzungen (ca. 14 mm breit) über die gesamte Breite im oberen Bereich; Einfassungslinie mit Feder in Braun, Montierung Mariettes mit goldener Bordüre, blauem Karton und gezeichneter Kartusche.

**Maße:** 192 x 314 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto in der linken oberen Ecke mit Feder in Braun: „83“ (spiegelverkehrt geschrieben); auf dem Recto der Montierung unterhalb des Blattes, auf der äußeren Einfassungslinie, bez. mit Feder in Schwarz: „TITIANUS / VECELLI“; links von der Kartusche mit Feder in Schwarz: „École“ und rechts von der Kartusche: „Vénitiennes“.

**Provenienz:** Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1955).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 147; Fröhlich-Bum 1928, S. 194, Abb. 263; Châtelet 1984, S. 339, Abb. 17, Anm. 44.

Das skizzenhafte Blatt stammt aus der Sammlung Mariettes, der seine Zuschreibung an Tizian in der gezeichneten Kartusche auf dem Karton hinterließ.<sup>1</sup> Fröhlich-Bum (1928) publizierte das Werk seltsamerweise als Savoldo, während Châtelet (1984) die Stadt am Ufer eines Flusses in ihrer atmosphärischen Leichtigkeit als „impressionistisch“ empfand, erstmals Domenico Campagnola gab und zu einer späten Datierung tendierte. Im Museum wird die Zeichnung aktuell im Tizian-Kreis geführt.<sup>2</sup>

Die Komposition zeigt im Vordergrund drei ineinander verschränkte Geländestücke, die in ihrer Staffelung keine besondere plastische Wirkung haben. Jenseits dieser tiefenräumlichen Einleitung beginnt ein Gewässer, das mit seinen breiten Ausmaßen den Mittelgrund weitet und harmonisch zur Stadt führt. Die Anlage ist befestigt, lässt einige Zinnen erkennen und ist mit einem höher liegenden Wald und Ausläufern einer Bergkette hinterlegt. Rechts verbindet eine Holzbrücke die beiden Ufer des Flusses, dessen weiterer Verlauf wirkungsvoll den Tiefenraum bis in die Ferne erschließt.

Die Landschaft fügt sich nicht nur hinsichtlich ihrer Bildanlage in die kleine Gruppe der Fluss- oder Küstenlandschaften, die Campagnola im Laufe der 1530er und 1540er Jahre eher skizzenhaft angefertigt hat; das Exemplar besitzt auch jenen offenen und freien Duktus wie es für die Vergleichswerke typisch ist. Es ist jedoch nicht gänzlich auszuschließen, dass die Darstellung unvollendet blieb und daher eine besonders skizzenhafte Qualität besitzt. Im Detail sind die schnell schraffierten Geländeformen oder die Helldunkel-Differenzierung der Gebäude mit den Zeichnungen aus Cape Town (Iziko Museums of South Africa, Inv. Nr. 322, Kat. Nr. 105), Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16063, Kat. Nr. 106), Windsor Castle (Royal Library, Inv. Nr. RL 4773, Kat. Nr. 115)<sup>3</sup>, Wien (Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4602, 4608, Kat. Nr. 109, 118)<sup>4</sup> oder Budapest (Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 2093, Kat. Nr. 119) eng verwandt. Das relativ freie Spiel der Feder für das Gewässer und seine Uferbereiche vermittelt eine recht ähnliche Auffassung wie in einer der Darstellungen aus Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1633, Kat. Nr. 114).<sup>5</sup>

Beim Versuch, für Campagnola einen skizzenhaften Landschaftsstil zu rekonstruieren, veranschaulicht die Pariser Zeichnung eine besondere Facette. Sie überrascht durch eine sparsame Ausführung, wie sie sonst kaum in den reifen und späten Perioden des Künstlers zu finden ist. Das Blatt entstand vermutlich als Kompositionsstudie im fünften Jahrzehnt, zwischen

der Flusslandschaft aus Cape Town und jener eleganteren Version, die ebenfalls als Werk des „Titianus“ zu Mariettes Sammlung gehörte und heute im Louvre (Inv. Nr. 5541, Kat. Nr. 133)<sup>6</sup> aufbewahrt wird.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7909-Paysage-avec-une-ville-au-bord-dun-fleuve>

<sup>2</sup> Im Datenblatt des Museums wird noch W. A. Peters mit einem Zuschreibungsvorschlag an Marco Ricci zitiert, der sich auf dem Karton der Montierung befindet.

<sup>3</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/1/collection/904773/a-landscape-with-a-castle>

<sup>4</sup> Die Zeichnung Inv. Nr. 4602 ist unpubliziert und wird in das vorliegende Verzeichnis aufgenommen.

<sup>5</sup> Ergänzend lassen sich in diesem Detail die bereits erwähnten Blätter aus Wien (Akademie, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4608) oder Budapest (Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 2093) anführen.

<sup>6</sup> Die von Mariette ebenfalls montierte Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7905-Ville-sur-les-bords-dun-estuaire-avec-des-personnages-en-barque>

## 117

### Landschaft mit Dorf an einem Gewässer

**Oslo, Nasjonalmuseet, Inv. Nr. NG.K&H.B.15203.**

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, linke obere Ecke beschädigt, aufgezogen und alte Montierung mit mehreren Einfassungslinien (von J. Richardson Sr., Lugt 2995).

**Maße:** 89 x 218 mm (möglicherweise beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto der alten Montierung, mittig unterhalb des Blattes mit Feder in Braun: „Campagnolo“ (J. Richardson Sr., Lugt 2995).

**Provenienz:** Jonathan Richardson Sr. (1665-1745), London (Lugt 2183), London; Sophus Emde Conrad Larpent (1838-1911), Kopenhagen und Oslo; dessen Nachlass vom Museum 1914 angenommen.

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung stammt ursprünglich aus der Sammlung von Jonathan Richardson Sr., der sie „Campagnolo“ (Bezeichnung auf dessen Montierung) zuschrieb. Auch im Museum verzeichnete man es unter gleichem Namen; zu einer Veröffentlichung kam es bisher nicht.<sup>1</sup>

Das Querformat ist ungewöhnlich schmal und könnte nachträglich beschnitten worden sein. Allerdings eignet sich die Komposition durchaus für eine besonders horizontale Ausrichtung. Dargestellt ist ein Dorf jenseits flüchtig angedeuteter Geländewellen, das aus wenigen Häusern, einer Kirche und einem steinernen Turm besteht. Das Ensemble steht dicht zusammen und wird beiderseits von einem Gewässer umgeben. Während rechts von der Ortschaft scheinbar eine Holzbrücke über einen Fluss führt, begrenzt links ein Ufer das Gelände, an dem ein See oder eine Meeresbucht den Landschaftsraum weitet und sich bis zum Horizont erstreckt. Dessen Linie ist innerhalb des Querformats relativ hoch und mit wenigen gebirgigen Konturen definiert. Dem Betrachter wird eine gewisse Überschau geboten, bei der es ab dem Mittelgrund zu reizvollen Verkürzungen im Geländeverlauf kommt. Die Landschaft ist so gut wie menschenleer. Lediglich zwei Gestalten stehen am Ufer und sind im Boot zu sehen. Ihre kürzelhafte Erscheinung und das schemenhafte Baumpaar verleihen der Ansicht eine besondere Qualität von Leichtigkeit.

Das Blatt besticht durch einen sparsamen und sicheren Einsatz der Zeichenfeder, wobei die Bildanlage mit überwiegend flüchtigen Strichlagen in ihren wesentlichen Bestandteilen festgehalten wird. Etwas ausführlicher differenziert ist lediglich die Dorfarchitektur, deren flott gezeichnete Umgebung sich zu einem harmonischen Landschaftsraum vereint. Der Typus und die Linienführung schließen eng an Campagnolas Fluss- und Küstenlandschaften an, die sich heute in Paris (Louvre, Inv. Nr. 5545, Kat. Nr. 116), Wien (Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4608, Kat. Nr. 118) und Budapest (Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 2093, Kat. Nr. 119) befinden. Vor allem die freie und vielleicht unvollendete Umsetzung des Pariser Vergleichswerks und die von Wasser dominierte Budapester Landschaft mit der hl.

Magdalena – hier speziell der Mittel- und Hintergrund – vermitteln eine nahezu analoge Auffassung. Das Exemplar aus der Wiener Akademie teilt mit der Osloer Darstellung nicht nur das besondere Horizontniveau sondern auch das eng verwandte Strichbild für die Gebäudegruppe.

Bei der Rekonstruktion eines skizzenhaften Landschaftsstils für Campagnola veranschaulicht die Zeichnung aus Oslo eine virtuose Facette. Sie überrascht durch einen reduzierten Einsatz mit der Feder wie er sonst kaum in den reifen und späten Perioden des Künstlers zu finden ist. Campagnolas regelmäßiges und dekoratives Lineament bleibt dabei vor allem in der Dorfkulisse noch spürbar. In Kenntnis der übrigen Beispiele, die nicht als stringente Werkreihe zu sehen sind und über einen längeren Zeitraum entstanden, sollte die kleine Landschaft aus Oslo ins fünfte oder frühe sechste Jahrzehnt datiert werden.

<sup>1</sup> Die Zeichnung gehört zur Online Datenbank des Museums:

<http://samling.nasjonalmuseet.no/no/object/NG.K.H.B.15203>

In der Osloer Sammlung befindet sich außerdem eine ebenfalls skizzenhafte Darstellung des Apostels Matthäus, in einer architektonischen Nische mit zwei Säulen und kassetierter Decke sitzend. Die zeichnerischen und motivischen Merkmale sprechen für ein Blatt Campagnolas ab dem fortgeschrittenen vierten Jahrzehnt:

<http://samling.nasjonalmuseet.no/no/object/NG.K.H.B.15202>

Zu diesem figürlichen Blatt (**Abb. 148**) siehe ergänzend das Kapitel zu *Campagnola im Überblick*.

## 118

### Weite Landschaft mit Fabeltier im Vordergrund und Stadt an einem Gewässer

Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4608.

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, Spuren einer Einfassungslinie am linken und oberen Rand mit Kreide (?), Spuren von Graphit oder schwarzer Kreide, bräunlicher Fleck links unten, sonst sehr gut erhalten, montiert.

**Maße:** 149 x 235 mm (unterer und rechter Rand geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit Feder in Schwarz: „12“ (?) und ebenfalls rechts oben mit Feder in Braun: „*zampa niola*“ (vermutlich zeitgenössische Handschrift).

**Provenienz:** Abbé Franz de Paula Neumann (1744-1816); Schenkung um ca. 1850 an die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien (Lugt 1628).

**Literatur:** Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 132, Nr. 566; Kat. Ausst. Wien 1952, S. 13, Nr. 59; Kat. Ausst. Wien 1958, S. 5, Nr. 4; Kat. Ausst. Wien 1965, S. 7, Nr. 4; Santagiustina Poniz 1981, S. 88, Anm. 43, Abb. 5; Tuyl van Serooskerken 2000, S. 416, unter Nr. 441; Kárpáti 2006, S. 75-76, Abb. 43, Anm. 13.

Die Zeichnung stammt aus der Sammlung von Abbé Neumann, und gehört seit 1850 zu den wertvollsten Bestandserweiterungen des Wiener Kupferstichkabinetts. Sie wird zusammen mit 19 weiteren Exemplaren Domenico Campagnola zugeordnet und ist eines jener beiden Exemplare (Inv. Nr. 4608 u. Inv. Nr. 2520, Kat. Nr. 162), die bisher von der Forschung Beachtung fanden. Tietze und Tietze-Conrat (1944) verzeichneten nur dieses Blatt für die Wiener Akademie und klassifizierten es lapidar als „*late shop*“, was man in den nachfolgenden Ausstellungen des Kupferstichkabinetts übernahm. In neuerer Zeit fand das Blatt bei Santagiustina Poniz (1981) Erwähnung, die es in Campagnolas Schaffenszeit der ersten Hälfte der 1550er Jahre datierte. Auch Tuyl van Serooskerken (2000) stellte die Eigenhändigkeit nicht in Frage und ordnete das Wiener Blatt in die „letzten Jahre“ des Zeichners ein.<sup>1</sup> Schließlich sprach sich noch Birke für eine späte Entstehungszeit um die Mitte des Jahrhunderts aus und vermutete motivische Anregungen durch die Brueghels.<sup>2</sup>

Ein seltsames drachenähnliches Tier liegt in einem Vordergrundgelände, das links zu einer erhöhten befestigten Stadtanlage führt. Diese verläuft als Architekturkulisse in einer perspektivischen Diagonale bis in die rechte Bildhälfte. Dort blickt man über eine weite Bucht oder Flussmündung; wenige Schiffe liegen dort vor Anker. Das Gewässer erstreckt sich in Verkürzung bis zum Horizont und wird am rechten Ufer von einer zweiten Stadt gesäumt. Eine

Gebirgskette unter bewölktem Himmel schließt in der Ferne die landschaftliche Übersicht, die von einer Sonne mit weitem Strahlenkranz bekrönt wird.

Insgesamt wirkt das phantastische Wesen etwas deplatziert im nahen Terrain der ansprechenden Landschaftskomposition; vor allem der Größenmaßstab ist unstimmt und als Bezugspunkt für Distanzen wenig wirkungsvoll. Man könnte fast meinen, das Tier war ursprünglich einzeln gezeichnet worden – ohne es in eine landschaftliche Umgebung einzufügen. Motivisch finden sich ähnliche Tiere in italienischen Kupferstichen des frühen 16. Jahrhunderts: im „Astrologen“ (1509) von Giulio Campagnola (Abb. 13)<sup>3</sup>, im sogenannten „Traum Raffaels“ (um 1507/08) von Marcantonio Raimondi<sup>4</sup> oder auch in einem Agostino Veneziano zugeschriebenen kleinen Stich<sup>5</sup>, der ein Monster zeigt, das nach einer Fliege schnappt und zwischen 1515 und 1530 entstanden sein dürfte. Denkbar wäre auch der – von Birke vermutete – Einfluss durch die Druckgraphik von Pieter Bruegel d. Ä., die in den (frühen) 1550er Jahren verlegt wurde.

Die Komposition wird durch einen erhöht gedachten Betrachterstandpunkt für eine nahezu unverstellte Übersicht charakterisiert, wobei sich die Gebäude der Landschaft unterordnen und schemenhaft an der Meeresbucht verlieren. Dieser Aufbau steht vor allem Campagnolas Darstellungen mit größeren Flussläufen nahe. Der Typus wird ab den 1540er Jahren öfters variiert und lässt sich beispielweise mit Exemplaren aus Turin (Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962, Kat. Nr. 95), Paris (Louvre, Inv. Nr. 5542, Kat. Nr. 250) oder Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 755 (912), Kat. Nr. 251) vergleichen. In den letzten beiden Werken wird eine noch deutlichere Raumdiagonale bis zum tiefen Horizont entwickelt, wo auch im Chatsworth-Blatt eine Sonne mit großem Strahlenkranz als atmosphärisches Detail für Weitläufigkeit platziert wurde.

Stilistisch liefert vor allem das vorliegende drachenähnliche Tier den überzeugendsten Anhaltspunkt für Campagnolas Handschrift. Die relativ sorgfältige Differenzierung des Körpers ist eng verwandt mit der Auffassung vergleichbarer Motive in Campagnolas Apokalypse-Serie.<sup>6</sup> Trotzdem ist die Ausführung insgesamt offener als in den meisten seiner Landschaften und lässt vor allem in den entfernten Gebäuden flüchtige Strichfolgen erkennen. Diese zuweilen skizzenhaften Qualitäten lassen sich auch in einigen früher entstandenen Blättern beobachten.<sup>7</sup> Bei der Zeichnung aus der Wiener Akademie könnte es sich, angesichts der reizvollen Komposition mit tiefem Horizont und der spontanen Federführung, um ein spätes Werk Campagnolas handeln. Aufgrund der Verbindung zur Apokalypse-Serie fällt die Entstehung vermutlich in die Zeit nach 1550.

<sup>1</sup> Für die verwandte Zeichnung aus Haarlem Inv. Nr. K VII 8 (**Kat. Nr. 113**) merkte Tuyl van Serooskerken im Vergleich mit der Wiener Darstellung an: *„For all its cursoriness, this landscape is characteristic of a type that has been assigned to Domenico's Last years: compare for instance the "Landscape with a dragon" in the Akademie der bildenden Künste, Vienna (...) These panoramic landscapes retain the compositional formulae of earlier examples but are much more summarily executed. (...)“* – Tuyl van Serooskerken 2000, S. 416, unter Nr. 441.

<sup>2</sup> Im Rahmen der Ausstellung *Italienische Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts* (20.06.-30.08.2001) in der Wiener Akademie erschien nur ein Begleitblatt mit Anmerkungen von Veronika Birke zu einigen Exponaten. Das vorliegende Werk besprach sie wie folgt: *„Nr. 2: „Im Gegensatz zu den früheren Arbeiten, die älteren Einflüssen wie der Donauschule verpflichtet sind, lockert sich in den späten Zeichnungen die Handschrift und weitet sich die Landschaft. Der Horizont sinkt, Flussläufe durchziehen das Gelände und die Berge sind in weite Ferne gerückt. Die Steilheit der Landschaft hat sich geglättet und ist einer überschaubaren „Welt“ gewichen. Der Betrachter hingegen sieht aus nicht ganz ungefährlicher Höhe hinab auf den Vordergrund, wo sich ein seltsames Fabeltier zeigt. (...)“*

<sup>3</sup> Zum oft ausgestellten und besprochenen Kupferstich von Giulio Campagnola sei hier nur auf die jüngste Literatur verwiesen: Kat. Ausst. Venedig 1999, S. 442-443, Nr. 115, m. Abb. – Kat. Ausst. Maastricht-Brügge 2002, S. 70, Nr. II.3, m. Abb. – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 250-251, Nr. 87, m. Farbabb.

<sup>4</sup> Zur rätselhaften Darstellung von Marcantonio Raimondi: Kat. Ausst. Paris 1993, S. 521, Nr. 122, m. Abb. (S. 125). – Kat. Ausst. London 2010, S. 205-207, Nr. 25, m. Farbabb. (mit weiterer Literatur).

<sup>5</sup> Ein Exemplar des Kupferstichs (81 x 125 mm) ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1444938&partId=1&searchText=Agostino+Veneziano&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1444938&partId=1&searchText=Agostino+Veneziano&page=1)

<sup>6</sup> Vgl. die zwei Szenen (Nr. 19 und 40) in der Apokalypse-Serie mit dem Drachen und der satanischen Schlange. Die Zeichnung zur Szene 19 tauchte im Kunsthandel auf: Ausstellungskatalog Colnaghi, *Old Master Drawings (...)*, London 1982, s.p., Nr. 12, 402 x 240 mm, m. Abb.

Die Zeichnung zur Szene 40 bewahrt die Royal Library in Windsor Castle (Inv. Nr. RL 7775, 290 x 235 mm). Sie ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/907775/the-apocalypse-the-angel-with-the-key-binding-satan-with-a-chain>

Zu den Szenen im Kontext der gesamten Serie siehe: Clayton 2004, S. 325, Szene 19, Abb. 19, S. 332, Szene 40, Abb. 39.

<sup>7</sup> Vgl. beispielsweise die Zeichnungen in: Cape Town, Iziko Museums of South Africa, Inv. Nr. 322 (**Kat. Nr. 105**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16063 (**Kat. Nr. 106**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 8 (**Kat. Nr. 113**); Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 4773 (**Kat. Nr. 115**).

## 119

### Landschaft mit Maria Magdalena, Lazarus und Martha bei ihrer Ankunft in Marseille

**Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 2093.**

**Technik:** Feder in Braun, über schwarze Kreide auf ehemals weißem Papier, etwas stockfleckig.

**Maße:** 232 x 361 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso mit Feder in Schwarz: „166“, und mit Bleistift: „212“.

**Wasserzeichen:** Venedig 1559-62 (vgl. Heawood 43).

**Provenienz:** Paulus II. von Praun (1548-1616); Prinz Nikolaus Esterházy (1765-1833), Wien (Lugt 1965, 1966); Verkauf von dessen Sammlung an den ungarischen Staat im Jahr 1865; Országos Képtár (Nationalgalerie der Gemälde oder „Landesbildergalerie“), Kupferstichkabinett, Budapest. (Lugt 2000).

#### Reproduktion:

Maria Catharina Prestel (1747-1794), Radierung in Braun, 1777, 235 x 358 mm, (zusammen mit einer weiteren Reproduktion (198 x 303 mm) auf einem Blatt/Druckplatte: Gesamtmaße 605 x 430 mm), bez. in der Platte: „No. 33. / Dessin du Titien / du Cabinet de Mr. De Praun à Nuremberg / Marie Catherine Prestel 1777.“, (Kat. Nr. 119a).

**Literatur:** Prestel 1780, Nr. 33; Murr 1797, S. 52, Nr. 2; Frauenholz 1802, S. 144, Nr. 1540; Frauenholz 1804, S. 14, Nr. 212a; Weigel 1865, S. 711, Nr. 8340; Achilles-Syndram 1990, Nr. Z 84; Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 298, Nr. 133, m. Abb.; Schwaighofer 2003, Bd. Werkverzeichnis, unter Nr. 81; Kárpáti 2006, S. 71-75, Abb. 39.

Die Zeichnung gehörte ursprünglich zum berühmten Praun'schen Kunstkabinett, das von Paulus II. von Praun (1548-1616) in Italien (Bologna) aufgebaut und nach seinem Tod nach Nürnberg gebracht wurde. Die private Kunstsammlung war die bedeutendste und größte ihrer Art in Nürnberg und umfasste etwa 10.000 Objekte, darunter circa 250 Bilder, rund 6.000 Kupferstiche und 600 Zeichnungen deutscher und italienischer Künstler aus dem 16. Jahrhundert. Der Zeichnungsbestand wurde später fast komplett von Prinz Nikolaus Esterházy (1765-1833) aus Ungarn ersteigert und befindet sich heute im Museum der Bildenden Künste von Budapest.<sup>1</sup>

In der alten Provenienz wurde das vorliegende Werk stets Tizian zugesprochen, bis man im Budapester Museum zunächst an die Autorschaft Annibale Carraccis dachte. Später brachte es erstmals Iván Fenyő mit Campagnolas Stil in Verbindung bis schließlich 1985 Teréz Gerszi die Eigenhändigkeit und eine späte Entstehungszeit für die Zeichnung vermutete. Mit Nicholas Turner und Rainer Schoch<sup>2</sup> gab es aber auch Stimmen für eine Abschreibung.<sup>3</sup> Vor wenigen Jahren untermauerte Zoltán Kárpáti (2006) die Campagnola-Zuschreibung und eine Datierung um 1560.<sup>4</sup>

Das Blatt zeigt die Ankunft von Maria Magdalena, Lazarus und Martha in Marseille vor der Kulisse einer weiten Landschaft.<sup>5</sup> Die Episode aus dem Leben der hl. Maria Magdalena geht auf die apokryphen Texte der Legenda Aurea zurück und wird nur selten dargestellt. Für die Einordnung in das Werk Campagnolas ist zunächst auf den Landschaftstypus zu achten, bei dem durch ein betontes Vordergrundterrain und ein hohes gebirgiges Horizontniveau der Eindruck einer leichten Überschau auf ein meerähnliches Gewässer mit einer Hafenstadt entsteht. Ihr Panorama bestimmt den Hintergrund, ist aber nicht als Vedute von Marseille dargestellt sondern betont durch ihre Lage die sie umgebende weitläufige Seefläche – wodurch schließlich die Ankunft der Heiligen sinnfällig wird.

Den spektakulären Ausblick auf Städte an Flussschleifen oder Meeresbuchten verwendete Campagnola bevorzugt ab den 1540er Jahren als Hauptmotiv. Bestimmte Darstellungen aus dem Metropolitan Museum of Art (Inv. Nr. 07.283.15, Kat. Nr. 237)<sup>6</sup>, dem Louvre (Inv. Nr. 5542, Kat. Nr. 250) oder aus der Pariser Fondation Custodia (Collection Frits Lugt Inv. Nr. 1052, Kat. Nr. 245) sind Variationen dieser künstlerischen Vorliebe. Sie veranschaulichen gut den tiefenräumlichen vereinheitlichenden Effekt eines größeren Gewässers, das nur mit wenigen Federstrichen angedeutet wird und sonst überwiegend als hell belassene Fläche wirkt.

Eine Ankunftsszene im kleineren Maßstab findet sich auch im nahen Mittelgrund des Holzschnitts mit „Johannes dem Täufer“ (Abb. 166), wo sich einige bemannte Boote dem Prediger nähern. Überraschenderweise zeigt dort der Uferbereich ein kontrastreiches Helldunkel und ein Formempfinden für das Gelände, das dem Vordergrund des Budapester Blattes ähnlich ist. Letzteres zeigt in dieser Partie einen Ausführungsgrad des großzügigen Freilassens, wie er besonders in den flüchtigen Blättern von Cape Town (Iziko Museums of South Africa, Inv. Nr. 322, Kat. Nr. 105) und im Kunsthandel von Mia Weiner (Kat. Nr. 103) auffällig ist.

Die summarische Zeichenweise ist zwar bei den drei Hauptfiguren etwas zurückgenommen, lässt aber in der Linienführung und Körperauffassung Gemeinsamkeiten mit Szenen aus dem Neuen Testament erkennen, die sich heute in verschiedenen Museen erhalten haben. Die mittelgroßen Figuren von Maria Magdalena, Lazarus und Martha sind stilistisch gut mit dem jungen Christus unter den Schriftgelehrten (London, British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.111)<sup>7</sup> und dem Christus der Gefangennahme (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1780) zu vergleichen, die vermutlich um 1550 entstanden und mit Campagnolas „Herodesmahl“ von 1552 (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 6716, Abb. 106)<sup>8</sup> einen gesicherten Orientierungspunkt erhalten.

Aufgrund der angeführten Charakteristika wäre eine Entstehungszeit der Budapester Zeichnung von Mitte der 1540er Jahre bis Anfang der 1550er Jahre naheliegend. Die Datierung mittels Wasserzeichen exakt in die Jahre 1559-1562 erscheint angesichts des weiten stilistischen Spektrums von Campagnolas späten Werken allzu eng gefasst.<sup>9</sup> Außerdem ist nicht auszuschließen, dass Papier und Wasserzeichen bereits in den vorangegangenen Jahren hergestellt und verwendet worden waren.

Die Radierung in Braun (Kat. Nr. 119a)<sup>10</sup> von Maria Catharina Prestel entstand 1777 im Zuge der aufwendigen Reproduktion des „Praun’schen Kabinetts“.<sup>11</sup> Die vorliegende Darstellung entstand gemeinsam mit einer zweiten auf einer Druckplatte; beide galten als Werke Tizians. Dabei radierte Prestel das Original gleichseitig und kopierte das Strichbild Campagnolas mit freier Technik sehr genau. In dieser Form zeigt sich gut, dass der aufgelockerte Zeichenduktus druckgraphische Ausdrucksqualitäten besitzt und für die Radierung (oder einen Holzschnitt) sehr gut geeignet war. Entsprechend der Vorlage war es nicht notwendig, der Reproduktion mit dem Aquatintakorn zusätzliche malerische Werte zu verleihen, wie es beispielsweise für einige andere Stiche des Konvoluts typisch ist. In der radierten Darstellung wurden auch die originalen Maße ziemlich getreu übernommen; damit lässt sich belegen, dass das Original aus Budapest offenbar bereits früh das heutige Format besaß.

<sup>1</sup> Zum Praun’schen Kabinett siehe die Ausstellung 1994 in Nürnberg: Kat. Ausst. Nürnberg 1994.

<sup>2</sup> Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 298, Nr. 133: Dort wurde das Blatt von Rainer Schoch als Arbeit nach Domenico Campagnola um 1550/1560 eingestuft.

<sup>3</sup> Für Geschichte der Zuschreibung siehe auch: Kárpáti 2006, S. 71.

<sup>4</sup> Kárpáti 2006, S. 71-75. – In seinem Aufsatz verglich Kárpáti die Budapester Zeichnung vor allem mit der „Büßenden hl. Maria Magdalena in einer Landschaft“ aus Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. A\*84). Siehe: Santagiustina Poniz 1981, S. 68, Anm. 54. – Tuyll van Serooskerken 2000, S. 413, Nr. 436, m. Abb.

Das Werk ist in der Online Datenbank des Teylers Museum zugänglich:

<http://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/tekening/a-084-maria-magdalena-geknield-met-crucifix-in-landschap-campagnola-domenico-1500-1564-tekenaar>

<sup>5</sup> Mein Dank gilt Dávid Derzsenyi (Reproductions Office, Museum of Fine Arts, Budapest - Hungarian National Gallery) und Zoltán Kárpáti (Curator of Prints and Drawings, Museum of Fine Arts, Budapest) für das zur Verfügung gestellte Abbildungsmaterial der relevanten Zeichnungen (Inv. Nr. 1805, 1972, 2093), Dezember 2015.

<sup>6</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/338344>

<sup>7</sup> Zu den beiden Blättern und der losen Gruppe von Figurendarstellungen nach dem Neuen Testament: Rearick 1976, S. 118-120, Nr. 76-78. – Santagiustina Poniz 1981, S. 65, Anm. 24. – Rearick 2001, S. 146, Anm. 211. – Die Zeichnung aus dem British Museum ist in der Online Datenbank zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716539&partId=1&searchText=1946.0713.111&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716539&partId=1&searchText=1946.0713.111&page=1) ;

<sup>8</sup> Zu diesem gesicherten Auftrag Campagnolas haben sich zwei Zeichnungen auf bläulichem Papier in Kopenhagen erhalten. Im Zuge der Recherchen zum vorliegenden Verzeichnis konnte die Darstellung zur „Predigt des Täufers“ (Inv. Nr. GB 8485, 385 x 191 mm, **Abb. 107**) ebenfalls in der Kopenhagener Sammlung entdeckt werden. Das Blatt mit dem „Herodesmahl“ wurde bereits von Saccomani berücksichtigt. – Saccomani 1980, S. 73-74, Abb. 15, Anm. 77. – Saccomani 1998, S. 593. – Beide Werke werden im jüngsten Sammlungskatalog des Statens Museum for Kunst (in Vorbereitung) publiziert. – Zu Campagnolas Orgelverkleidung siehe den Abschnitt im Spätwerk im Kapitel *Campagnola im Überblick*.

<sup>9</sup> Vgl. Kárpáti 2006, S. 73.

<sup>10</sup> Ein Exemplar der Radierung ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3169207&partId=1&searchText=Prestel+Titian&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3169207&partId=1&searchText=Prestel+Titian&page=1)

<sup>11</sup> Prestel 1780, Nr. 33. – Schwaighofer 2003, Bd. Werkverzeichnis, Nr. 81, Bd. Abbildungsverzeichnis Nr. 56. – Kiermeir-Debre 2008, S. 219, Nr. 2212a, m. Farbabb. (S. 89, 219).

## 120

### Landschaft mit zwei Figuren in einem Boot, nahe einem Felsentor

Breslau, Ossolinski-Nationalbibliothek (Ossolineum), Polnische Akademie der Wissenschaft, Inv. Nr. 3778.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, mit Einfassungslinie in Schwarz, Spuren von drei vertikalen Falten, alt montiert.

**Maße:** 147 x 255 mm (vermutlich geringfügig beschnitten).

**Wasserzeichen:** Krone über einer Lilie.

**Provenienz:** Graf Ignaz Skarbek (18./19. Jh.); geschenkt an das Ossolinski Institut im Jahr 1843; 1869-1939, Lubomirski Museum (Ossolinski National Institut), Lwów; seit 1947: Ossolinski-Nationalbibliothek (Ossolineum), Polnische Akademie der Wissenschaften, Breslau (Wrocław).

**Literatur:** Żarnowski 1938, S. 325; Pallucchini 1958, S. 258; Mrozińska 1961, S. 397; Sawicka 1961, S. 68; Mrozińska – Sawicka 1976, S. 15-16, Nr. 4, m. Abb.; Kat. Ausst. Venedig 1958 (2), S. 23, Nr. 5, m. Abb.; Sawicka 1980, S. 191; Harprath 1982, S. 131; Kat. Ausst. London 1980, s.p., Nr. 94, Tafel 4; Kat. Ausst. Warschau 1980, S. 97-98, Nr. 97, Abb. 4; Kat. Ausst. Braunschweig 1981, S. 220, Nr. 108, m. Abb.; Kat. Ausst. Kansas City 1993, S. 6 (Abb.), 10, 137, Nr. 97, m. Abb.

Traditionell wurde die Zeichnung aus Breslau im 18. und 19. Jahrhundert unter Tizian geführt. Żarnowski (1938) bezweifelte dies erstmals und brachte sie mit Domenico Campagnola in Verbindung – ohne jedoch konkret zu argumentieren.<sup>1</sup> Obwohl man das Werk öfters ausstellte und besprach, wurde bisher kein Künstlername favorisiert. In der jüngeren Ausstellungsliteratur blieb man bei einer offenen Zuschreibung an den Tizian-Kreis.<sup>2</sup>

Im Mittelpunkt der Landschaftskomposition steht ein großes Felsentor an einem Flussufer, das sich in schroffer Form und mit einem verschatteten Durchblick gegen den Himmel abhebt. Dessen bewegte Struktur steigert noch den phantastischen Charakter des Felsengebildes: dichte Wolken verfinstern den Horizont auf der linken Seite, während rechts eine Rauchsäule über einer Ruine dramatisch in die Höhe steigt. Vor dem Tor bleibt das Gelände leer; nur am linken Rand sieht man eine Figurenszene auf dem Gewässer. Ein Mann bewegt ein Boot mit einer langen Stange ans Ufer, während ein zweiter bereits aus dem Gefährt stürzt, um ans Land zu eilen. Die Szene wirkt rätselhaft und ergänzt die eigenwillige Landschaft um ein weiteres Detail. Stilistisch liefert das Felsengebilde recht schlüssige Anhaltspunkte, die auf die Handschrift Campagnolas schließen lassen: innerhalb der Konturen vereinen sich dichte regelmäßige Kreuzlagen und ergeben die Schattenbereiche; etliche flotte Parallelschwünge und vereinzelte kleinteilige Strichfolgen ergeben in den helleren Partien ein Gefüge, das linear-dekorativ in der

Fläche wirkt und die aufragenden schroffen Strukturen betont. Der Eindruck von felsiger Plastizität mag sich aber nicht recht einstellen. Diese Art der Binnenzeichnung ist charakteristisch für Campagnola und hat ihre Wurzeln bereits im Frühwerk (vgl. Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1503, Kat. Nr. 10). Die jugendliche Strichführung ist zweifellos feiner, lässt aber oftmals das nähere Gelände als Amalgam dekorativer Ausdruckswerte erscheinen, die sich stärker auf die Fläche beziehen und eine Unterscheidung zwischen Erd- oder Felsform erschweren. Dieses graphische Verständnis ist später noch immer präsent – wenn auch aufgelockert – im linksseitigen Terrain des Holzschnitts mit dem hl. Hieronymus (Abb. 165) und ebenso in einigen Zeichnungen ab dem späten vierten Jahrzehnt.<sup>3</sup> Bezeichnend ist, dass das Strichsystem oft nicht an die Größe der Felsen angepasst wird, die vorwiegend mit regelmäßigen, leicht geschwungenen Linien schraffiert werden und es ihnen somit an Körperlichkeit mangelt (vgl. Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176 (Kat. Nr. 241); Truro, Royal Cornwall Museum, Inv. Nr. 1928.324, Kat. Nr. 248).

Das Motiv des Felsentors findet sich in Campagnolas Zeichnungen nur selten. Neben einer beschädigten, vermutlich später entstandenen Darstellung aus dem Louvre (Inv. Nr. 4763, Kat. Nr. 227)<sup>4</sup> zeigt die alpine „Landschaft mit Felsentor“ in der Wiener Akademie der bildenden Künste (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2520, Kat. Nr. 162) eine besondere Verwandtschaft zum Breslauer Blatt.<sup>5</sup> Der Durchgang wird im Wiener Exemplar ebenfalls als großes Felselement im vorderen Gelände verwendet und besitzt eine recht ähnliche Differenzierung, die trotz unterschiedlicher Sorgfalt für ein und dieselbe Hand spricht. Ein zusätzliches Argument dafür liefert die Gestaltung des Himmels mit einer mächtigen Rauchsäule auf der rechten Seite. Diese darf als typisches Detail für Campagnolas Landschaftsdarstellung gelten und ist auch im Vergleichswerk aus der Wiener Akademie vorhanden. Weitere Exemplare ab dem fünften Jahrzehnt illustrieren variantenreich dieses so beliebte, dramatisch-wirbelnde Element des Himmels.<sup>6</sup>

Diese Merkmale sprechen zwar deutlich für die Eigenhändigkeit, die flüssige, skizzenähnliche Ausführung ist jedoch bemerkenswert. Sie ist in nur wenigen anderen Landschaftsblättern zu beobachten und wahrscheinlich mit der Funktion der Darstellungen zu erklären. Es handelt sich überwiegend um Kompositionen, die deutlich flüchtiger festgehalten sind als der Großteil der reifen und späten Landschaften. Das Blatt aus Breslau könnte daher als Ideenskizze oder als Entwurf gedient haben, vielleicht für einen Holzschnitt, der auf die Druckplatte übertragen werden sollte.

Außergewöhnlich ist auch das Felsentor als einzelnes phantastisch-bizarres Gebilde: es ist unverkennbar an niederländischen Vorbildern orientiert, die grundsätzlich bei Patinir und seiner Nachfolge zu vermuten sind. Durch Campagnolas italienische Transformation wird der große Felsen mit Durchblick zum eigenständigen Sujet, das wie die Ruinenkulissen mit kleineren Pflanzen überwachsenen ist. Insgesamt sprechen die zeichnerischen und motivischen Qualitäten für eine Datierung ab dem späten vierten Jahrzehnt, doch angesichts der Vergleichsbeispiele fällt die Entstehung wahrscheinlich bereits ins fünfte Jahrzehnt.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Arkadiusz Dobrzyniecki (Kurator, Breslau, Ossolinski-Nationalbibliothek (Ossolineum)) für die zusätzlichen Literaturangaben zu den beiden Zeichnungen (Inv. Nr. 3777, 3778) der Sammlung (Dezember 2013).

<sup>2</sup> Siehe beispielsweise: Kat. Ausst. London 1980, s.p., Nr. 94, Tafel 4. – Kat. Ausst. Kansas City 1993, S. 6 (Abb.), 10, 137, Nr. 97, m. Abb.

<sup>3</sup> Vgl. die Zeichnungen in: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4772, 4765, 4759 (Kat. Nr. 161, 224, 156); Französische Privatsammlung (Kat. Nr. 137) oder Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. A\*86.

<sup>4</sup> Das große aber schlecht erhaltene Werk ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7081-Paysage-avec-des-arbres-et-quelques-maisons>

<sup>5</sup> Ein spätes Beispiel für ein näher und sorgfältiger dargestelltes Felsentor zeigt eine „Landschaft mit dem hl. Hieronymus“ aus Windsor Castle (Royal Library, Print Room, Inv. Nr. RL 4774, Kat. Nr. 229).

Das Werk ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/904774/st-jerome-in-penitence-in-the-wilderness>

<sup>6</sup> Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058, Kat. Nr. 184)<sup>6</sup>, Zürich (ETH, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Z 174, Kat. Nr. 81), Turin (Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962, Kat. Nr. 95), Detroit (Detroit Institut of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1, Kat. Nr. 88) oder London (British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85, Kat. Nr. 136). Diese Reihe lässt sich noch mit folgenden Werken ergänzen: Florenz, Uffizien, Slg. Horne, Inv. Nr. 5660 (Kat. Nr. 198); Paris, Louvre RF 55 (Kat. Nr.

76); New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (**Kat. Nr. 237**); London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6 (**Kat. Nr. 147**); ehemals London, Sir Robert Mond (**Kat. Nr. 126**).

## 121

### Landschaft mit Gebäuden und Mühle, darüber eine große Rauchsäule

**Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4607.**

**Technik:** Feder in Braun, Spuren von Graphit auf weißem, fleckigem Papier, am rechten Rand wasserfleckig und teilweise Einrisse, montiert.

**Maße:** 263 x 188 mm (seitlich beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit Feder in Schwarz: „19“.

**Provenienz:** Abbé Franz de Paula Neumann (1744-1816); Schenkung um ca. 1850 an die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien (Lugt 1628).

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung stammt aus der Sammlung von Abbé Neumann, und wurde um 1850 der Wiener Akademie geschenkt. Dort wird sie zusammen mit 19 weiteren Exemplaren unter Domenico Campagnola geführt, die in der bisherigen Forschung bis auf zwei Ausnahmen (Inv. Nr. 2520; 4608, Kat. Nr. 162, 118) keine Beachtung fanden.

Das Blatt ist in der Breite rechts und links beschnitten, die Höhe scheint erhalten; vermutlich dürfte es sich ursprünglich um ein Querformat in der ungefähren Größe von circa 260 x 390 mm gehandelt haben. Das heute erhaltene Hochformat zeigt jenseits einer größeren Vordergrundscolle eine Mühle mit Gebäuden im fernen Mittelgrund, am Fuße einer waldigen Berglandschaft gelegen. Diese bildet einen verhältnismäßig tiefen Horizont, der nur bis zur Hälfte der Blatthöhe reicht. Darüber deuten etliche lange Strichlagen einen ruhigen Himmel an, vor dem eine große Rauchsäule aufsteigt und verwirbelt. Der Ursprung dieser atmosphärischen Erscheinung ist ein schroffer Felsen, der hinter der Mühle wie ein Monolith hoch aufragt. Ob es aus diesem herausbrennt oder der Rauch dahinter aufsteigt, bleibt unklar. Doch aus der Verbindung von bizarrer Terrainform und bewegter Himmelserscheinung entsteht ein phantastisches Element in einer menschenleeren Landschaft.

Der eigenwillig geformte, mit Pflanzenbüschel bewachsene Felsen<sup>1</sup> ist ein Motiv, das charakteristisch für Campagnola ist und vom Zeichner auch gerne mit dynamischen Rauch- oder Wolkenbewegungen kombiniert wurde (Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176 (Kat. Nr. 241); Detroit, Detroit Institut of Arts, Inv. Nr. 38.74-d14 (Kat. Nr. 88); Paris, Louvre, Inv. Nr. RF 55, Kat. Nr. 76).<sup>2</sup> Die Binnenstruktur zeigt meist recht ähnliche Strichlagen für das Helldunkel, die auch das Wiener Blatt charakterisieren. Das dekorative Lineament der Rauchsäule spricht ebenfalls für Campagnolas graphische Ausdruckswerte und läßt sich gut mit seinen reifen und späten Landschaften vergleichen (Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (Kat. Nr. 95); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1669 (Kat. Nr. 236)<sup>3</sup>; London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6, Kat. Nr. 147).

Schließlich sei die Aufmerksamkeit noch auf einen steinernen Torbogen rechts neben den Gebäuden gerichtet, der wie ein kleines Ruinenversatzstück aussieht. Dieses Detail verziert mehrmals entfernte Landschaftsabschnitte, wo es zu einem schmalen Durchblick einlädt.<sup>4</sup> Gerne deutet Campagnola mit kurzen Parallellagen die gemauerte Struktur des Tores an, auf die im vorliegenden Fall vermutlich verzichtet wird, da schon das Gelände dahinter schraffiert ist. Zeichnerisch wäre das Wiener Blatt den qualitätvolleren Vergleichswerken aus der Wiener Albertina (Inv. Nr. 1505, Kat. Nr. 164) oder der Flusslandschaft aus Grenoble (Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 369, Kat. Nr. 123) anzunähern. Letztere ist mit ähnlich routiniertem Strich bis in den Mittelgrund dargestellt, während eine dichtere Modellierung auch für die entfernten Gebäude angewandt wurde. In der Komposition aus der Wiener Akademie sprechen vor allem die Landschaftselemente und ihre Ausführung für eine Entstehung ab den mittleren 1540er Jahren und bis nach 1550.

<sup>1</sup> Vgl. die motivischen Variationen in den Landschaften von: Wien, Albertina, Inv. Nr. 1505 (**Kat. Nr. 164**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 753 (263), **Kat. Nr. 199**; Paris, Louvre, Inv. Nr. 4783 (**Kat. Nr. 168**).

<sup>2</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/111582-Lange-et-Abraham-devant-la-ville-de-Sodome-en-flammes>

<sup>3</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank Kulturerbe Niedersachsen zugänglich:

[http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/objekt/isil\\_DE-MUS-026819\\_2703/1/LOG\\_0000/](http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/objekt/isil_DE-MUS-026819_2703/1/LOG_0000/)

<sup>4</sup> Vgl. das Detail in den Landschaften aus: Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263 (**Kat. Nr. 84**); London, Sotheby's, 28.03.1968, Nr. 65 (**Kat. Nr. 196**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262), **Kat. Nr. 178**.

## 122

### Waldige Landschaft mit Dorf, Ruinen und Brücke

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. RF 38422.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, fleckig, stockfleckig, rechts unten Wasserflecken (?), Einfassungslinie mit Feder in Schwarz, montiert.

**Maße:** 136 x 316 mm (allseitig beschnitten).

**Provenienz:** Paul Frantz Marcou (1860-1932), Paris (Lugt 1911b); Valentine und Jean Trouvelot (geb. 1907); von diesen 1980 Schenkung an das Museum; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886a).

**Literatur:** Brouard 2010, S. 446, Anm. 1669; Brouard 2011, S. 47, Anm. 93, m. Abb. (S. 54).

Die Zeichnung aus ehemals französischem Privatbesitz befindet sich erst seit 1980 als „Schule des Domenico Campagnola“ im Besitz des Louvre<sup>1</sup> und wurde von Brouard (2011) im Rahmen seiner ikonographischen Studien zur Ruinenlandschaft in Venedig publiziert. Der Autor führte sie einerseits als Werk Campagnolas an, in dem das Ruinenmotiv mit den traditionellen *topoi* der pastoralen Landschaft in Venedig vereint wird. Andererseits kamen ihm Zweifel am eigenhändigen Charakter des Blattes, weil er glaubte, im Strich eine „*sehr relative Meisterschaft des Zeichnens*“ zu erkennen.<sup>2</sup>

Jenseits eines erhöhten Terrainstücks links im Vordergrund blickt man auf ein größeres Ensemble aus ländlichen Häusern und Ruinen vor dicht bewaldeten Berghängen, aus denen eine schroffe Felsenspitze herausragt. Zur Gebäudegruppe führt eine steinerne mehrbogige Brücke über einen Fluss, der offenbar bis zum Horizont verläuft, wo er von Schiffen befahren wird.<sup>3</sup> Das auffällige schmale Querformat ist höchstwahrscheinlich auf eine Verkleinerung des Blattes zurückzuführen, die man nicht nur an den Federstrichen in den Randbereichen erkennt sondern auch an einer Figurengruppe in der unteren rechten Ecke, die nahezu ausgelöscht ist. Ihre Gestalten sind ebenfalls beschnitten und vermutlich durch einen Wasserfleck verschwunden oder absichtlich ausgelöscht worden. Demnach dürfte die Landschaft eine Figurenszene enthalten haben, die das vordere Terrain belebte und im Kontrast zur ruinösen Architektur stand.

Ihre tiefenräumliche Wirkung bezieht die Komposition aus wenigen Geländeabschnitten, die in einer diagonalen Achse nach rechts oben gestaffelt werden. Dabei schließen vor allem die dichten Wälder hinter den Architekturen den Landschaftsraum ab und lassen lediglich einen seitlichen Ausblick auf das weitere Gebirge links im Hintergrund frei. Die Ruinen und einfachen Häuser wirken dicht gedrängt und wurden nicht sonderlich plastisch modelliert. Im Gegensatz dazu wird landschaftliche Distanz zum linken Bereich des Vordergrunds hergestellt, der teilweise deutlich abgeschattigt wurde. Die unmittelbaren Geländeübergänge nach rechts besitzen daher ein dunkles flächiges Kreuzlagennetz, das dem tiefenräumlichen Verlauf zu einer nahen Holzbrücke seltsam flächig entgegenwirkt.

Die Bildanlage und die auffälligen Ruinenmotive lassen sich den Fluss- und Küstenlandschaften Campagnolas zuordnen, die im späten vierten Jahrzehnt und vor allem ab den 1540er Jahren entstanden. Aus dieser Zeit haben sich einige Darstellungen erhalten, in denen ländlich-

bäuerliche Gebäude mit Ruinenelementen variantenreich kombiniert werden. Teilweise wird dabei das zeitgenössische und künstlerisch adaptierte Bild der *terra ferma* Architekturzitate aus der römischen Antike phantastisch gegenübergestellt.<sup>4</sup> Der an manchen Stellen nicht überzeugende Aufbau ist zum Teil auf ein Strichbild zurückzuführen, das sich in seinem regelmäßigen Duktus ornamental verselbstständigt. Dennoch kontrastieren einige dichte Modellierungen aus Parallel- und Kreuzlagen in den Architekturen mit den summarischen Waldflächen oder dem überwiegend weiß belassenen Himmel. Eine recht ähnliche Ausführung findet sich in einer nahezu unbekanntem Flusslandschaft mit Staffage aus Grenoble (Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 369, Kat. Nr. 123), in die auch das auffällige hohe Haus mit der steilen, nördlich der Alpen anzutreffenden Dachform integriert wurde und zusammen mit einer Ruinengruppe das Ufer säumt.

Aufgrund dieser motivischen Bezüge und stilistischen Merkmale besteht einige Berechtigung, die vorliegende Zeichnung aus dem Louvre für ein eigenhändiges Werk zu halten und sie in die mittleren oder späten 1540er Jahre zu datieren.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/145102-Paysage-avec-maisons-arbres-ruines-rochers-et-un-pont>

<sup>2</sup> Brouard 2011, S. 47, Anm. 93.

<sup>3</sup> Vgl. das seltene mehrbogige Brückenmotiv mit den Darstellungen aus: Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0314 (**Kat. Nr. 176**); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 66 (**Kat. Nr. 215**); Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-387 (**Kat. Nr. 216**).

<sup>4</sup> Vgl. beispielsweise die Architekturstaffage in den Landschaften aus: Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 1805 (**Kat. Nr. 140**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4761 (**Kat. Nr. 145**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16059 (**Kat. Nr. 146**); London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6 (**Kat. Nr. 147**); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0313 (**Kat. Nr. 148**).

<sup>5</sup> Das vorliegende Werk lässt sich aufgrund seiner Qualität zwei Landschaften aus Dresden (Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384, **Kat. Nr. 222**) und New York (Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 65, **Kat. Nr. 234**) annähern.

## 123

### Flusslandschaft mit Bootsüberfahrt

**Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 369.**

**Technik:** Feder in Braun auf beigem Büttenpapier, mit Einfassungslinie, montiert.

**Maße:** 174 x 199 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Karton der Montierung links unten mit Feder (?): „Titien“.

**Provenienz:** Vermächtnis von Léonce Mesnard im Jahr 1890; 1902 registriert im Museum; Musée de Grenoble (Lugt 1102b).

**Literatur:** Walker 1941, Anhang S. 5, Nr. 32.

Das vermutlich beschnittene Blatt wird im Museum von Grenoble als „*copie d'après Domenico Campagnola*“ aufbewahrt und wurde von Walker (1941) als „*Late Campagnola type*“ bezeichnet.<sup>1</sup> In jüngster Zeit bearbeiteten Eric Pagliano und Pamela Rouagdia den italienischen Bestand des Museums, der vor allem auf den Sammler Léonce Mesnard zurückgeht.<sup>2</sup>

In fast quadratischem Format sieht man eine Landschaft mit einem ruhigen Gewässer, das an einem Dorf mit Ruinen liegt. Ein breit gezogener Vordergründhügel verdeckt dabei den nächstliegenden Uferverlauf; rechts im vorderen Mittelgrund wird die Szene durch eine Überfahrt belebt, zu der sich eine Figurengruppe bereitmacht und eine Frau gerade ins Boot zu steigen scheint.

Die Komposition besitzt einen einfachen gestaffelten Aufbau mit leicht erhöhtem Betrachterstandpunkt ohne jedoch besondere Weitläufigkeit zu vermitteln. Betont wird hingegen das Dorf-Ruinen-Ensemble als abschließende Hintergrundkulisse, die sich von einem Himmel mit vereinzelt Wolken abhebt. Die tiefenräumliche Harmonisierung wird einerseits durch den sich schlängelnden Flussverlauf bewerkstelligt; andererseits fällt eine recht offene und schnelle Strichführung auf, mit deren Hilfe die Übergänge bis zum Mittelgrund reizvoll „verwischt“

werden. Das entfernte Terrain kontrastiert auf diese Weise mit den Gebäuden, die eine feinere Differenzierung und einige Helldunkel-Werte zeigen.

Alle genannten kompositionellen und motivischen Anhaltspunkte sprechen für Campagnola und für eine Entstehungszeit ab circa 1540. Das Überqueren des Flusses mit dem Boot wird als Staffage bereits im reifen Holzschnitt mit Johannes dem Täufer (Abb. 166)<sup>3</sup> verwendet und als idyllisches Detail in späteren Zeichnungen variiert.<sup>4</sup> Die Figuren im vorliegenden Blatt sind zwar eher klein gehalten aber der Auffassung Campagnolas in diesem Maßstab recht ähnlich. Typisch ausgeführt ist vor allem der Hintergrund mit dem locker angelegten Laubwald, dem unregelmäßigen Gelände vor dem Dorf und der Häuser- und Ruinenarchitektur. Diese Partien vermitteln eine klare Linienführung, die vereinzelt verfeinert wird aber überwiegend summarisch und gleichmäßig wirkt.<sup>5</sup> Außergewöhnlich sind die großzügig geschwungenen Strichlagen, mit denen die Wasser- und Geländeflächen nur noch skizzenhaft angedeutet sind. Mangelnde Sorgfalt dürfte dafür nicht der Grund sein, sondern eine bewusst dynamische Federführung, die spontan eine neue Kompositionsidee festhält und insgesamt reizvolle Kontraste im Strichbild hervorbringt. Mit dieser besonderen Qualität gehört das Blatt aus Grenoble zu einer losen, zeichnerisch nicht homogenen Werkgruppe, die überwiegend in einem größeren Entstehungszeitraum zwischen den 1530er und 1540er Jahre entstanden sein dürfte. Sie illustriert ungewöhnlich freie und zuweilen skizzenhafte Facetten im Strichbild, die mit sorgfältiger Differenzierung kombiniert werden. Damit lässt sich Campagnolas künstlerisches Spektrum erweitern und einmal mehr stellt sich die Frage nach den unterschiedlichen Funktionen der Zeichnungen. Für eine eher spätere Entstehungszeit ab den mittleren 1540er Jahren spricht die Kombination von ländlichen Häusern und Ruinenmotiven, die in Padua nach der Ausstattung des Odeo Cornaro immer beliebter wurden – beispielsweise ersichtlich an den Fresken von Lambert Sustris in der Villa Vescovi in Luvigliano.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Valérie Lagier (Chief curator of drawings, Musée de Grenoble) für die zur Verfügung gestellten digitalen Aufnahmen und die aktuellen Angaben zu den beiden relevanten Zeichnungen (Inv. Nr. MG D 369 und MG D 370), die in das vorliegende Verzeichnis aufgenommen werden (Januar 2015).

<sup>2</sup> Für die Zeichnung liegt ein Datenblatt vor, dem die Bearbeitung der italienischen Zeichnung durch Eric Pagliano zu Grunde liegt.

<sup>3</sup> Zum seltenen Holzschnitt: Rosand – Muraro 1976, S. 160-161, Nr. 27, m. Abb.

<sup>4</sup> Vgl. die Darstellungen in: Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058, (**Kat. Nr. 184**); Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176 (**Kat. Nr. 241**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5542 (**Kat. Nr. 250**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 758 (269), (**Kat. Nr. 154**); Breslau, Ossolinski-Nationalbibliothek, Inv. Nr. 3778, (**Kat. Nr. 120**).

<sup>5</sup> Die Ausführung dieser Landschaftselemente (ab dem Mittelgrund) lässt sich qualitativ beispielweise mit einer späten Zeichnung aus der Wiener Albertina (Inv. Nr. 1505, **Kat. Nr. 164**) vergleichen.

## 124

### Landschaft mit Gehöft und zwei Schweinen an einem Brunnen

Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4597.

**Technik:** Feder in Schwarzbraun auf cremefarbenem Papier, teilweise fleckig, am oberen linken Rand größere Einrisse (Fehlstellen), montiert.

**Maße:** 155 x 202 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit Feder in Schwarz: „10“.

**Provenienz:** Abbé Franz de Paula Neumann (1744-1816); Schenkung um ca. 1850 an die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien (Lugt 1628).

**Literatur:** unpubliziert.

Die kleine Zeichnung stammt aus der Sammlung von Abbé Neumann und gehört ungefähr seit 1850 zum den Bestand der Wiener Akademie gehört. Die Landschaft wird dort zusammen mit 19 weiteren Exemplaren Domenico Campagnola zugeordnet, fand aber bisher keine Beachtung in der Forschung.

Dargestellt ist ein Gehöft zwischen Bäumen, die im Mittelgrund unter wolkigem Himmel stehen; zügige parallele Strichlagen deuten ein sanft gewelltes Gelände vor den Gebäuden an, wo die skizzenhaften Gestalten zweier Schweine bei einem Brunnen zu sehen sind. Auf den zweiten Blick erkennt man bei der perspektivischen Holzkonstruktion des offenen Stadels, dass die Ansicht leicht erhöht und untersichtig gedacht ist. Ein ferner Landschaftshintergrund wird dabei vernachlässigt und nur rechts hinter dem Baum mit wenigen Federstrichen angedeutet.

Kompositionell erinnert das Blatt entfernt an frühe Darstellungen Campagnolas; für die Eigenhändigkeit und Umsetzung nach circa 1540 sprechen jedoch die zeichnerischen und motivischen Merkmale: die Auffassung der bäuerlichen Architektur und der Bäume lässt sich der Dorfansicht und der kleinen Ruinenlandschaft aus dem Pariser Louvre annähern (Inv. Nr. 5536 u. 4779, Kat. Nr. 77, 125). Für die losen Laubstrukturen auf der linken Seite könnte man noch die im Maßstab wesentlich größeren Waldpartien aus der „Ermordung des hl. Petrus Martyr“ (London, British Museum, Inv. Nr. 1868,0612.1867, Kat. Nr. 91) als Vergleich heranziehen. Im Detail fällt die Holzkonstruktion des Stadels auf, die im bereits erwähnten Louvre-Blatt (Inv. Nr. 4779) vor den Ruinen vereinfacht zu sehen ist. Das bäuerliche Gehöft (mit oder ohne Einfriedung) gehört zum Motivrepertoire von Campagnolas Landschaften und wird auch mit Tieren bei einem Brunnen variiert. Neben der fein ausgeführten Zeichnung aus dem Smith College Museum of Art (Inv. Nr. 1946:13-3, Kat. Nr. 174) ergibt sich die engste Verbindung zur „Landschaft mit Schweinfütterung und Handwerkern bei einem Dorf“ (New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1993.73, Kat. Nr. 189). Nicht nur das Ensemble aus Gebäuden, flankierenden Bäumen und vorgelagertem Brunnen mit Schweinen ist ähnlich zum Wiener Blatt arrangiert sondern auch die Auffassung der Tiere mit ihren spitzen Köpfen lassen – trotz unterschiedlichem Ausführungsgrad – die gleiche Hand in beiden Zeichnungen vermuten.

Schließlich sprechen auch noch die perspektivischen Details im Stadel, der Himmel mit dekorativen Wolken und Rauchwirbel und der routiniert schraffierte nahe Geländebereich für Campagnolas reife Handschrift. Ungewöhnlich bleibt allerdings die reduzierte Komposition – im Gegensatz zum New Yorker Vergleichswerk – und das freie lose Strichbild, das bei späteren Landschaften nur selten anzutreffen ist. Dieser Gesamtcharakter lässt eher an eine Kompositions- oder Ideenskizze denken. Aufgrund der stilistischen Merkmale ist die Wiener Darstellung wohl erst im Zeitraum ab den 1540er Jahren entstanden.

## 125

### Landschaft mit Ruinen und bäuerlichen Gebäuden

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4779.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf blaugrauem Papier, sehr gut erhalten, alt montiert (J. Richardson Sr., Lugt 2995), montiert.

**Maße:** 160 x 360 mm (vermutlich nur geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf der Montierung noch innerhalb der Einfassungslinien rechts unten mit Feder: „J B“ (Lugt 1419, 1420); außerhalb der Einfassungslinien, unten mittig mit Feder in Braun; „Campagnolo“ (J. Richardson Sr., Lugt 2995) und rechts unten mit Feder in Schwarz (Comte de Saint-Morys): „Ecole Venitienne“.

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); Jonathan Richardson Sr. (1665-1745), London (Lugt 2184); George, Earl of Cholmondeley (1703-1770); John Barnard (gest. 1784), London (Lugt 1419, 1420); John Bertheels; Verkauf Paris, 1789?; Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 23; Gibbons 1977, Bd. I, S. 50, unter Nr. 136; Brouard 2010, S. 445, Anm. 1668; Brouard 2011, S. 47, Anm. 92.

Richardson Sr. beschriftete den Karton der Montierung mit „Campagnolo“<sup>1</sup> und belegt damit die älteste und bemerkenswerter Weise richtige Zuschreibung der Zeichnung an den Künstler, die vielleicht sogar auf den ersten, aufgrund der Sammlermarke nachweisbaren Besitzer, Sir Peter Lely zurückgeht. Später kam noch die grundsätzliche Einordnung in die „Ecole Venitienne“ durch den Comte de Saint-Morys hinzu (Kat. Nr. 125a).<sup>2</sup> Nach Gibbons (1977), der das Werk erstmals

im Campagnola-Kontext erwähnte, zitierte bisher nur Brouard (2011) die Darstellung für seine ikonografischen Untersuchungen zur venezianischen Ruinenlandschaft.<sup>3</sup> Aktuell ordnet man das Blatt dem „Kreis von Campagnola“ zu.

Im schmalen Querformat sieht man ein Ensemble aus Ruinen und bäuerlichen Gebäuden, die von Vegetation überwuchert, von wenigen Bäumen umgeben und in eine weite Landschaft integriert sind. Links erstreckt sich ein Gewässer in den entfernten Mittelgrund bis der Ausblick unter ruhigem Wolkenhimmel an einem Gebirge endet, dessen Konturen sich rechts am Horizont verlieren.

Die Ausführung wird durch ein summarisches und teilweise skizzenhaftes Strichbild charakterisiert, das nur in den Architekturelementen und der vorderen Vegetation dichtere Modellierungen erkennen lässt. Der Gesamteindruck der zeichnerischen Leichtigkeit ist etwas getrübt, da die braune Tinte nicht mit Weißhöhungen und Lavierungen kombiniert wurde und sich daher nur verhalten vom blaugrauen Papier abhebt.

Für die Zuschreibungsfrage liefern die Gebäude- und Ruinenmotive wichtige Anhaltspunkte. Sie werden von Campagnola gerne im entfernteren Gelände kombiniert. Dabei zeigen die verfallenen Architekturen immer wieder kleinere Pflanzen- oder Baumbüschel in ihrem Außenbereich, die sich wie Verzierungen gegen den Himmel abheben. Aber auch größere nahsichtigere Ruinen sind mit solchen Vegetationskürzel überwachsen.<sup>4</sup> Selbst an einem Felsentor oder einem schroffen Berghang sind sie zu finden (vgl. Wien, Akademie, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2520 (Kat. Nr. 162); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267), Kat. Nr. 179). Die vorliegende Ruinenkulisse mit den angedeuteten Nischen benötigt in der Entfernung weniger zeichnerische Differenzierung als die großen Ansichten. Dennoch wird im Bereich der Gebäude eine sichere Modellierung sichtbar, die gut mit motivischen Varianten vergleichbar ist.

Ungewöhnlich offen ist hingegen das Strichbild, mit dem der Ausblick ins Hinterland angedeutet und tiefenräumlich abgesetzt wird. Dieser Duktus ist überaus frei und kaum in späteren Darstellungen zu beobachten.<sup>5</sup> Besser eignen sich für den Vergleich weitere Zeichnungen auf graublauem Papier, da dort die Feder für die Landschaftsumgebung ähnlich spontan geführt wird – teilweise ergänzt von Weißhöhungen und Lavierungen. Sie befinden sich heute in der Biblioteca Reale von Turin (Inv. Nr. 15927, Kat. Nr. 125b, Abb. 130)<sup>6</sup>, im British Museum (Inv. Nr. 1895,0915.830, Kat. Nr. 91a)<sup>7</sup> oder in der Wiener Albertina (Inv. Nr. 1468, Kat. Nr. 125c, Abb. 140).<sup>8</sup> Ihre Nähe zur Qualität des Pariser Blattes lässt schließlich keinen Zweifel an Campagnolas ausführender Hand und einer Entstehungszeit in den 1540er und 1550er Jahren, wobei das Werk hinsichtlich des Ruinenmotivs vielleicht noch vor 1550 denkbar ist.

Nach den heute erhaltenen Zeichnungen zeigt sich, dass Domenico Campagnola nur wenig und erst ab den reifen Jahren auf das graublau Papier zurückgriff. Im Gegensatz zu seinen venezianischen Künstlerkollegen nützte er verhältnismäßig selten die malerischen Möglichkeiten aus brauner Tinte, Weißhöhungen und Lavierung.<sup>9</sup> Bildhafte Entwürfe wie die zwei bis heute erhaltenen Zeichnungen in Kopenhagen (Inv. Nr. GB6716 und GB 8485, Abb. 106, 107) zur Orgelverkleidung von San Giovanni da Verdara<sup>10</sup> oder die Serie mit den Monatsdarstellungen<sup>11</sup> bilden die Ausnahmen. Oft zeichnete Campagnola aber – wie im vorliegenden Fall – nur mit der Feder auf das dunklere Papier, um die Idee einer neuen Landschaftsansicht flüchtig festzuhalten.

<sup>1</sup> Vgl. Richardsons Campagnola-Bezeichnung für eine andere Landschaftszeichnung, die sich heute in Oslo befindet (Oslo, Nasjonalmuseet, Inv. Nr. NG.K&H.B.15203, **Kat. Nr. 117**).

<sup>2</sup> Die Zeichnung (und ihre alte Montierung) ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/5/7097-Edifice-ruine-dans-un-paysage>

<sup>3</sup> Brouard vermutete, dass die Zeichnung nicht eigenhändig ist, weil die Komposition summarisch aufgefasst ist, und schlug eine Datierung in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts vor. – Brouard 2011, S. 47, Anm. 92.

<sup>4</sup> Vgl. die Darstellungen in: Französische Privatsammlung (**Kat. Nr. 137**); London, British Museum, SL,5214.85 (**Kat. Nr. 136**). – Selbst für näher gezeigte Felsformen werden die Pflanzenbüschel als kleine „Verzierungen“ an den Rändern verwendet: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4772 (**Kat. Nr. 161**).

<sup>5</sup> Sowohl summarisch als auch sorgfältiger ausgeführt zeigt sich beispielsweise eine bisher unveröffentlichte Landschaft aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 16062, **Kat. Nr. 191**), die in das vorliegende Verzeichnis aufgenommen wird.

<sup>6</sup> Das Papier dieses Exemplars gehört zur Serie der Monatsdarstellungen (mit Tierkreiszeichen) und zeigt heute eine blassgrüne Farbe, die ursprünglich dem bläulichen Untergrund der verwandten Blätter aus dem Louvre näher gewesen sein müsste. – Kat. Slg. Turin 1958, S. 20, Nr. 74, m. Abb. – Rearick 1976, S. 120-121, Nr. 79, 80, Abb. 68. – Santiagiustina Poniz 1981, S. 65, Anm. 31-36, Abb. 4.

<sup>7</sup> Rearick, 1976, S. 117, unter Nr. 74. – Rosand–Muraro 1976 (2), Abb. XL. – Santiagiustina Poniz 1981, S. 65, Anm. 29. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716518&partId=1&searchText=1895.0915.830&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716518&partId=1&searchText=1895.0915.830&page=1)

<sup>8</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 132, Nr. 559. – Santiagiustina Poniz 1981, S. 66, Anm. 46. – Kat. Slg. Wien 1992–1997, Bd. II, S. 784, Inv. 1468, m. Abb.

Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Albertina zugänglich:

[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=inventarnummer=\[1468\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=inventarnummer=[1468]&showtype=record)

<sup>9</sup> Siehe auch: Santiagiustina Poniz 1981, S. 65.

<sup>10</sup> Zu diesem gesicherten Auftrag Campagnolas haben sich zwei Zeichnungen auf bläulichem Papier in Kopenhagen erhalten. Im Zuge der Recherchen zum vorliegenden Verzeichnis konnte die Darstellung zur „Predigt des Täufers“ (Inv. Nr. GB 8485, 385 x 191 mm) ebenfalls in der Kopenhagener Sammlung entdeckt werden. – Siehe dazu die Besprechung der Orgelverkleidung im Spätwerk im Kapitel *Campagnola im Überblick*.

<sup>11</sup> Santiagiustina Poniz 1981, S. 65, Anm. 31-36, Abb. 4. – Zu dieser Reihe und ihrer Reproduktion für den „Recueil Jabach“ siehe ergänzend: **Kat. Nr. X-161**.

## 126

### Ruinen in einer Landschaft

**Ehemals London, Sammlung Sir Robert L. Mond, ohne Inv. Nr.**

**Technik:** Feder und Tinte (keine Farbangabe möglich) auf Papier.

**Maße:** 183 x 306 mm (allseitig beschnitten).

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Weitere Fassung:**

Lucas van Uden (1595-1672/37), Radierung, ca. 1630-1650, 87 x 131 mm, monogrammiert links unten in der Platte, auf einen Felsen: „LVV“; bezeichnet links unten in der Platte: „Titianus inu.“ – „Franc. vanden Wyngaerde exc.“, (Kat. Nr. 126a u. Abb. 314).

**Literatur:** Borenius 1937, S. 62, Nr. 255, Tafel XLIV; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 329, Nr. A 1993.

Die Zeichnung aus der Sammlung von Sir Robert Mond wurde 1937 von Borenius (und Wittkower) als Werk der „Tizian-Schule“ publiziert.<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat (1944) waren der Ansicht, dass sie stilistisch Giovanni Battista Pittoni und seinen nachgestochenen Landschaften ähnlich ist und daher auch von diesem stammen könnte. Zudem brachten die beiden Autoren das Blatt bereits mit einer gegenseitigen Radierung von Lucas van Uden als spätere Reproduktion in Verbindung.<sup>2</sup> Der Verbleib des Werks ist nach der Sammlung Mond ebenso unbekannt wie die Provenienz in früheren Jahrhunderten.<sup>3</sup> Zumindest dokumentiert der Stich van Udens, dass man die originale Vorlage Tizian zuschrieb.

Eine Ruinenkulisse füllt das betont querformatige Blatt und zeigt eine Bogenarchitektur, die von Bäumen und Gras bewachsen ist und von einem breiteren Gewässer durchströmt wird. Das verfallene Monument steht allein im sanft gewellten Gelände, und wird durch seitliche Aus- und Durchblicke zur Landschaft mit niedrigem Horizont erweitert. Die Darstellung kommt ohne figürliche Staffage aus; stattdessen wabern Rauchschwaden über der Ruine, beleben damit aber nicht nur den Himmel, sondern verleihen der gesamten Landschaft ein dramatisches Moment.

Kompositionell dürfte die Zeichnung bei Campagnolas Ruinenlandschaften ab den 1540er Jahren anzusiedeln sein. Während einige seiner Blätter die antikisierende Architektur nahsichtig zeigen (London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85 (Kat. Nr. 136); Französische Privatsammlung, Kat. Nr. 137), findet man sie in anderen – wie auch im vorliegenden Fall – etwas entfernt im Mittelgrund (Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 1805, Kat. Nr. 140). Eine besondere motivische Nähe vermittelt das Ruinenstück einer Landschaft Campagnolas, die

heute im Louvre aufbewahrt wird (Inv. Nr. 4761, Kat. Nr. 145)<sup>4</sup> und vermutlich um 1550 oder später entstand.

Auch die Ausführung liefert weitere Gründe, um von der Eigenhändigkeit auszugehen. So ist nicht nur der freie und sichere Duktus im Terrain, dem Himmelsbereich und der Vegetation mit Campagnolas Auffassung vereinbar; auch das Motiv der kleinen pflanzlichen „Verzierungen“ auf den verfallenen Steinbögen, mit denen auch andere Ruinengebilde, Felsentore oder schroffe Berge versehen werden, spricht für denselben Zeichner.<sup>5</sup> Aufgrund dieser motivischen und zeichnerischen Verbindungen erscheint es plausibel, das Œuvre Campagnolas – ab den späten 1540er Jahren – mit dem Blatt aus der Sammlung Mond zu erweitern. Vergleicht man die Landschaft abschließend mit einem Stich von Hieronymus Cock, so wird deutlich, dass Campagnola bereits – vermutlich im Zuge der Paduaner Villenausstattungen – über einen Typus verfügt haben muss, der später von Battista Pittoni erneut für die Ruinenlandschaften verwendet und variiert wurde (Kat. Nr. 126b).<sup>6</sup>

Im 17. Jahrhundert stach – wie bereits oben erwähnt – Lucas van Uden (1595-1672/73) die vorliegende Zeichnung nach (Kat. Nr. 126a u. Abb. 314)<sup>7</sup> und ließ sie mit zwei weiteren „kleinen Landschaften“ sowie mit zwei größeren christologischen Szenen in Landschaften bei Frans van den Wyngaerde (1614-1679) verlegen. In allen Stichen nennen die Bezeichnungen Tizian als Erfinder. Doch mit der heutigen Kenntnis des Materials ist klar ersichtlich, dass sowohl die drei kleinen als auch die zwei großen Landschaften auf Zeichnungen Campagnolas zurückgehen.<sup>8</sup> Nachdem van Udens Stiche die Zeichnungen – auch bei starker Verkleinerung – relativ genau reproduzieren, stellt sich die Frage, ob sie ungefähr im gleichen Zeitraum geschaffen wurden und ob die Originale vielleicht aus einer oder mehreren Sammlungen in Antwerpen stammten. Die gegenseitige Radierung (87 x 131 mm) weicht in der Wiedergabe am stärksten von der vorliegenden Landschaft (183 x 306 mm) ab, da vielleicht die freie Ausführung der Vorlage nicht den Geschmack des 17. Jahrhunderts traf. Dem entsprach wohl eher, die Ruinenkulisse mit pastoralen Figuren zu staffieren. Dafür ersetzte van Uden den lose schraffierten Vordergrund der Zeichnung mit einem großen, kontrastreich beleuchteten Terrain, das mehr als Hügel erscheint und mit Hirten und Herde belebt wird. Darüber hinaus wird der Himmel im Stich stärker in eine von Rauch bewegte und in eine wolkenlose Hälfte geteilt. Auch das Gewässer strömt weniger deutlich aus den Ruinen und mündet unmittelbar in eine weite Seenlandschaft, die im Original noch ein skizzenhafter Flusslauf war.

<sup>1</sup> Borenius (1937) machte keine Angabe zur Provenienz sondern führte das Blatt unter Tizian mit folgendem Kommentar: „Former attributions to Carracci and to Gaspard Poussin are undoubtedly mistaken, the drawing being very definitely in the style of the drawings by Titian and his immediate following.“ – Borenius 1937, S. 62, Nr. 255.

<sup>2</sup> Tietze und Tietze-Conrat (1944) sahen das Werk in stilistischer Nähe zu G.B. Pittonis Landschaftsfolge *Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monimenta*, die 1575 von Girolamo Porro in Venedig verlegt wurde. Nachdem einige der Radierungen mit „B. P. V. pinxit“ signiert sind, dachten sie bei der Zeichnung an Pittonis Autorschaft.

<sup>3</sup> Zu den Provenienzen der Zeichnungen vor Sir Robert Mond ist in der Regel kaum etwas bekannt. Einige Werke befanden sich früher beispielsweise im Besitz des Earl of Pembroke, Wilton House; von Padre Resta oder in der Vestolk Collection; außerdem erwarb Mond einige Werk von seinem Freund, Sir John Charles Robinson (Lugt 1433). Eine Gruppe von Altmeister-Zeichnungen aus der Sammlung Mond wurde in jüngster Zeit bei Bonhams London versteigert (Auktionskatalog Bonhams London/Knightsbridge, *Old Master Paintings*, 30.04.2014, S. 175-185, Los 289-303) – darunter befand sich jedoch nicht die vorliegende Zeichnung, die somit weiterhin als verschollen gelten muss.

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/6/7079-Paysage-avec-des-ruines-et-un-village-au-pied-dune-montagne>

<sup>5</sup> Vgl. die Landschaften in: Breslau, Ossolineum, Inv. Nr. 3778 (Kat. Nr. 120); Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 369 (Kat. Nr. 123); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4779 (Kat. Nr. 125).

<sup>6</sup> Ein Abzug der Druckgraphik ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1604305&partId=1&searchText=Cock+Pittoni&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1604305&partId=1&searchText=Cock+Pittoni&page=1)

<sup>7</sup> Ein Exemplar der Radierung nach der vorliegenden Darstellung findet sich ebenfalls in der Online Datenbank des British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3106149&partId=1&searchText=Lucas+van+Uden+Titian&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3106149&partId=1&searchText=Lucas+van+Uden+Titian&page=1)

<sup>8</sup> Siehe dazu den Abschnitt zu *Lucas van Uden* im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

## 127

### Landschaft mit einer Frau, die auf eine entfernte Stadt am Meer blickt, am Himmel das Tierkreiszeichen des Stiers (Der Monat Mai)

Chatsworth, The Devonshire Collection, Inv. Nr. 746 (260).

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf leicht gebräuntem Papier, stockfleckig, vollständig alt montiert für die Sammlung des 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire.

**Maße:** 250 x 376 mm (vermutlich allseitig beschnitten, vor allem seitlich und am oberen Rand).

**Provenienz:** wahrscheinlich William, 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire (1670/71-1729), Chatsworth.

**Literatur:** Kat. Ausst. London 1894-1895, S. 113, Nr. 854; Walker 1941, Anhang S. 14, Nr. 89; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 125-126, Nr. 436; Rearick 1976, S. 120, unter Nr. 79; Kat. Ausst. Pittsburgh 1987-1988, Nr. 11; Jaffé 1994, S. 29, 48, Nr. 746 (260), m. Farbabb.; Tuyll van Serooskerken 2000, S. 408, unter Nr. 427; Diefenthaler 2006, S. 58, Abb. 46.

Da man das Blatt aus der Devonshire Collection früher für ein Werk Tizians gehalten hatte, wurde es 1894 bereits als Werk „by Titian (or Domenico Campagnola)“ ausgestellt und später von Tietze und Tietze-Conrat (1944) im größeren Kontext von Campagnolas Zeichnungen berücksichtigt. Die Autoren ordneten die Darstellung allerdings als eine späte Werkstattarbeit („Late shop“) ein.<sup>1</sup> In der neueren Forschung war man hingegen von der Eigenhändigkeit mehrheitlich überzeugt (Jaffé 1994) – und datierte das Blatt ungefähr in die frühen 1550er Jahre (Rearick 1976).<sup>2</sup>

Auf einer bewachsenen Anhöhe im Vordergrund lagert eine Frau, die in eine ferne Tiefebene blickt, wo eine Stadt an einer Meeresbucht oder einem breitem Fluss liegt. Über dieser Hintergrundkulisse erscheint das Tierkreiszeichen des Stiers am bewegten Wolkenhimmel. Sieht man von einer möglichen Darstellung des Monats Mai ab, ist die Szene inhaltlich kaum zu deuten.<sup>3</sup> Sie besticht vielmehr durch einen dominanten Landschaftsanteil, bei dem „Nah und Fern“ effektiv gegenübergestellt werden. Entsprechend dunkler und heller sind die beiden Landschaftszüge gezeichnet, die einen enormen Tiefensprung suggerieren. Der optische Eindruck ist derartig gesteigert, dass man die Stadt am Meer gleichsam in dunstiger Ferne zu sehen meint.

Die Umsetzung vermittelt einen recht zügigen und sicheren Einsatz der Zeichenfeder. Skizzenhaft wirkt die Modellierung der lagernden Frau – insbesondere in ihrem Gewand – deren Figurenbildung dem „Urteil des Midas“ (London, British Museum, Inv. Nr. 1895,915.838, Kat. Nr. 108a)<sup>4</sup> und der „Erweckung des Lazarus“ (London, Sotheby's, 10.07.2002, Nr. 82, Abb. 132)<sup>5</sup> nahesteht, die beide Campagnola zugeschrieben werden können. Außerdem scheint die knorrige Silhouette eines abgestorbenen Baumes eine gestalterische Vorliebe zu sein, die auch im „Midas-Urteil“ in sehr ähnlicher Weise Verwendung fand. Beide Vergleichswerke lassen sich stilistisch einer „Opferungsszene“ aus dem Victoria and Albert Museum (Inv. Nr. CAI 598, Abb. 135)<sup>6</sup> annähern, die höchstwahrscheinlich als Teilentwurf für das Frontispiz der juristischen Schrift *Non minus utilis (...)* von 1539 diente und zusammen mit dem Titelblatt einer weiteren Schrift *Clarissimi Juriscon. D. Marci Mantua, Bonauitis (...)* von 1541 in Padua gedruckt wurde.<sup>7</sup> Aufgrund stilistischer Merkmale dürften sowohl der Teilentwurf aus dem Victoria & Albert Museum als auch die Gesamtkonzeption der beiden Frontispizi mit einiger Gewissheit von Campagnolas Hand stammen. In Kenntnis dieser nützlichen Zusammenhänge bietet es sich an, die qualitätvolle Zeichnung aus Chatsworth als eigenhändiges Werk in die Jahre um 1540 zu datieren.

---

<sup>1</sup> In ihrer Kurzbeschreibung der Darstellung hielten sie zudem die lagernde Figur für einen Mann. – Tietze-Tietze-Conrat 1944, S. 125-126, Nr. 436.

<sup>2</sup> Während Jaffé keinen Vorschlag für die Entstehungszeit machte, berücksichtigte Rearick das Werk bei den von ihm spät datierten Zeichnungen in den Uffizien. Seiner Ansicht nach lässt sich die Serie der Jahreszeiten-/Monatsdarstellungen (mehrheitlich im Louvre; später reproduziert für den „Recueil Jabach“) mit der vorliegenden Komposition aus Chatsworth und zwei Blättern aus Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 7450 S und 1786 F) komplettieren. Technisch und zeichnerisch fällt es allerdings schwer, dieser These zu folgen. Rearick lieferte für die offensichtlichen Unterschiede zwischen den drei oben genannten und den vollständig ausgeführten Arbeiten auf bläulichem Papier keine plausible Erklärung. Es ist auch nicht klar, welche neun von den nachgestochenen Blättern Rearick in diesem Zusammenhang genau meinte. Denn im „Recueil Jabach“ sind fünfzehn (!) Szenen angeführt; das Werk in Turin (Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15927) blieb bei ihm ebenfalls unerwähnt. – Rearick 1976, S. 120, unter 79.

<sup>3</sup> Rearick 1976, S. 120, unter 79.

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716531&partId=1&searchText=Domenico+campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716531&partId=1&searchText=Domenico+campagnola&page=2)

<sup>5</sup> Auktionskatalog Sotheby's London, *Old Master Drawings*, 10.07.2002, S. 10, Nr. 82, m. Farbbabb. – Das Blatt findet auch im Spätwerk Erwähnung im Kapitel *Campagnola im Überblick*.

<sup>6</sup> Saccomani 1980, S. 69, Anm. 55. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Victoria and Albert Museum zugänglich: <http://collections.vam.ac.uk/item/O517096/drawing-vincenzo-tamagni/>

<sup>7</sup> Siehe dazu: Saccomani 1980, S. 68-69, Abb. 5, 6, Anm. 50-53.

## 128

### Landschaft mit See und der Flucht nach Ägypten

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5540.

**Technik:** Feder in Braun, auf cremefarbenem Papier, Gebrauchsspuren, fleckig, unteres rechtes Viertel mit größeren Flecken (Tintenlavierungen?), beide oberen Ecken unregelmäßig schräg beschnitten und ergänzt (linke Ecke zusätzlich mit Feder), rechte untere Ecke etwas eingerissen, montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldene Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 260 x 408 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.) (Lugt 2953); Jules-Robert de Cotte (1683-1767), Paris (Lugt 1964); Musée du Louvre (Muséum National) (Lugt 1899); Musée du Louvre (Lugt 2207).

**Reproduktion:**

Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, um 1730, 292 x 443 mm, nummeriert und bezeichnet in der Platte: „*Titien In. – Cab. du Roy – C\* Sculp.*“, (Kat. Nr. 128a).

**Literatur:** Jabach 1671, IV, Nr. 100; Inventaire DAG 1852, S. 146.

Das unpublizierte Blatt gehörte ursprünglich zu den Zeichnungen der höchsten Qualität – zu den „*dessins d'ordonnance collés et dorés*“ – die 1671 aus der Sammlung Jabach für das *Cabinet du Roi* angekauft worden waren.<sup>1</sup> Im Inventar Jabachs findet man es interessanterweise noch unter Annibale Carracci; der spätere Nachstich von Caylus verrät jedoch, dass die Zuschreibung im 18. Jahrhundert bereits zugunsten Tizians wechselte. Aktuell wird das Werk im Louvre dem „Kreis des Tizian“ zugeordnet.<sup>2</sup>

Zu sehen ist eine Landschaft mit sanft gewellten Hügeln und einzelnen größeren Bäumen im Mittelgrund, die entlang eines Teichs stehen, in dem sich vereinzelt das Laub am Ufer spiegelt. Links im Hintergrund erheben sich ein paar größere Hügel mit einer versteckten Hütte; steileres Terrain flankiert den rechten Rand bis zum leeren Vordergrund, durch den wegähnliche Strukturen in die Landschaft führen. Die natürliche Straße verliert sich jenseits des Wäldchens an einer Biegung, wo man schließlich ein unscheinbares Figurenpaar entdeckt: Maria reitet auf dem Esel, der von Josef geführt wird und hält ihr Kind im Arm.

Bemerkenswert ist die nahezu reine Landschaftsdarstellung, in der die christologische Szene der Flucht nach Ägypten zur zierlichen Staffage degradiert wurde. Die Komposition entspricht zudem keinem gängigen Typus Campagnolas, bei dem Weitläufigkeit oder ein phantasievolles Panorama betont werden. Stilistisch aufschlussreich ist das zentrale Wäldchen. In den dichten, aber summarisch gezeichneten Laubkronen und der etwas losen Verwurzelung der einzelnen

Bäume zeigt es zeichnerische Qualitäten, die für Campagnola ab den fortgeschrittenen 1530er und 1540er Jahren sprechen. Als guter Vergleich bieten sich Exemplare aus Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0313, Kat. Nr. 148), Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 82, Kat. Nr. 151)<sup>3</sup>, Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 754 (264, Kat. Nr. 150) oder Kopenhagen (Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 9589, Kat. Nr. 205)<sup>4</sup> an. Die engste Verwandtschaft ergibt sich jedoch mit einer weiteren Zeichnung aus dem Louvre (Inv. Nr. 5535, Kat. Nr. 130)<sup>5</sup> und der „Landschaft mit einer Frau und Tierkreiszeichen“ (Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 746 (260), Kat. Nr. 127). Beide Werke besitzen in den Terrain- und Baumpartien eine ähnlich offene und zügige Linienführung; dabei sind einige Stellen eher flüchtig differenziert. Sie erwecken den Eindruck, dass in erster Line die Idee der wichtigsten Bildelemente festgehalten werden sollte.

Im Pariser Vergleichswerk findet sich zudem das Motiv eines Baumstumpfs, das mit nahezu analogen Strichvariationen angedeutet wird wie im vorliegendem Blatt (am rechten unteren Rand). Aufgrund dieser verschiedenen Aspekte sollte man von der Eigenhändigkeit Campagnolas ausgehen. Mit Hilfe der Landschaft aus Chatsworth (Inv. Nr. 746) erscheint es passend, die Entstehungszeit um 1540 oder etwas später anzusetzen. In der Reihe verschiedener Landschaftsansichten mit christologischem Thema dokumentiert die Zeichnung wie Campagnola die Flucht der Heiligen Familie nur mehr als anekdotenhafte Randnotiz verwendete.

In der Radierung des Comte de Caylus (Kat. Nr. 128a)<sup>6</sup> wird die Pariser Zeichnung gegengleich reproduziert, ist aber in Breite und Höhe um wenige Zentimeter größer. Neben der Tizian-Zuschreibung fällt im Stich noch auf, dass Caylus die linke obere Ecke der Zeichnung bereits im ergänzten Zustand wiedergab.

<sup>1</sup> Zur Sammlung Jabach und der Klassifizierung der Zeichnungen, die 1671 für das „Cabinet du Roi“ angekauft wurden, sei auf folgenden Aufsatz verwiesen: Frank – Propek 2013, S. 49-59.

<sup>2</sup> Die Zeichnung befindet sich in der Online Datenbank des Louvre:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7904-Paysage-boise-avec-un-lac-et-la-Fuite-en-Egypte>

<sup>3</sup> Die wenig beachtete reine Landschaftsdarstellung ist in der Online Datenbank des Teylers Museum zugänglich:

<http://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/tekening/k-vi-082-landschap-met-een-boerderij-in-de-achtergrond-campagnola-domenico-1500-1564-omgeving-van-tekenaar>

<sup>4</sup> Die unveröffentlichte Zeichnung wird im jüngsten Sammlungskatalog (in Vorbereitung) des Statens Museum for Kunst publiziert.

<sup>5</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7899-Paysage-avec-a-droite-un-couple-enlace>

<sup>6</sup> In den de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco befindet sich eine größere Auswahl von Stichen des Comte de Caylus, die in einer Online Datenbank zugänglich sind (darunter auch die Radierung zum vorliegenden Werk). Außerdem besitzt das British Museum einzelne relevante Blätter:

<http://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/landscape-flight-egypt-cabinet-du-roi-19633032272>;

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3071115&partId=1&searchText=Titian+Caylus&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3071115&partId=1&searchText=Titian+Caylus&page=1)

## 129

### Landschaft mit Figurenpaar und Esel (Flucht nach Ägypten?)

Windsor Castle, The Royal Library, Print Room, Inv. Nr. RL 4772.

**Technik:** Feder in blassem Schwarzbraun auf leicht gebräuntem Papier, obere Ecken schräg beschnitten und ergänzt, untere linke Ecke und am oberen Rand in der Mitte ergänzt.

**Maße:** 113 x 180 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Provenienz:** wahrscheinlich erworben von King George III. (1738-1820), vgl. Lugt 1200.

**Literatur:** Popham und Wilde 1949, S. 202, Nr. 156.

Popham und Wilde (1949) katalogisierten das Blatt aus der Royal Library in Windsor Castle zwar mit 31 weiteren Exemplaren unter Domenico Campagnola, merkten aber an: „*A rather feeble little drawing, possibly a copy.*“ Seitdem fand es in der Forschung keine Beachtung mehr.<sup>1</sup>

Die kleinformatige Komposition zeigt einen Mann mit Stock, der seine Frau und einen Esel durch eine gewellte Landschaft führt. Sie haben ein Dorf hinter sich gelassen und nähern sich gerade einem Baum im Mittelgrund. Das gemeinsame Bewegungsmotiv des Figurenpaares und des Tieres lassen in der Szene die Flucht nach Ägypten vermuten. Allerdings ist nicht zu erkennen, ob die Frau ein Kind im Arm hält und somit als Gottesmutter zu bestimmen wäre.

Für den tiefenräumlichen Bildaufbau wirken nur wenige Landschaftselemente zusammen: ineinander verschränkte, gestaffelte Hügelformen, der markante Baum als zentraler Fixpunkt und die seitlichen Ausblicke vor einem beruhigten Himmel. Aufgrund der spontanen Strichführung erhielt die Figurenszene (samt Esel) eine recht skizzenhafte Ausführung, während die Helldunkel-Werte des Laubbaums ungleich differenzierter wiedergegeben sind und damit einen qualitativen Anhaltspunkt für die Zuschreibungsfrage liefern. Denn weniger die Bildanlage und die Motive als vielmehr die Binnenzeichnung des Terrains und des Baumes dürfen als typisch für Campagnolas reifes Strichbild bezeichnet werden (vgl. Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 746 (260), Kat. Nr. 127). Eine enge Verwandtschaft zeigt sich zu den größeren Bäumen einer ebenfalls summarisch gezeichneten Landschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 5540, Kat. Nr. 128)<sup>2</sup>, die eine Flucht nach Ägypten beiläufig und *en miniature* zeigt. Nicht nur Partien der Vegetation sondern auch die flüchtige Figurenauffassung in einem zweiten Vergleichswerk aus dem Louvre (Inv. Nr. 5535, Kat. Nr. 130)<sup>3</sup> sind dem Strichbild der vorliegenden Komposition ebenfalls sehr ähnlich. Auf der Basis dieser stilistischen Verbindungen erscheint es berichtet, die kleine Zeichnung aus Windsor Castle als eigenhändig einzustufen. Die Entstehungszeit liegt vermutlich um 1540 oder etwas später.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/904772/the-flight-into-egypt>

<sup>2</sup> Die unveröffentlichte Zeichnung (ehemals Sammlung Jabach) befindet sich in der Online Datenbank des Louvre:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7904-Paysage-boise-avec-un-lac-et-la-Fuite-en-Egypte>

<sup>3</sup> Auch dieses Blatt aus dem Louvre ist in der Datenbank vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7899-Paysage-avec-a-droite-un-couple-enlace>

## 130

### Landschaft mit Figurenpaar (Ruhe auf der Flucht)

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5535.

**Technik:** Feder in Braun und Schwarzgrau auf cremefarbenem Papier, fleckig, Einfassungslinien mit Feder in Braun und goldener Bordüre in alter Montierung von P.-J. Mariette mit gezeichneter Kartusche.

**Maße:** 148 x 240 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder in Braun: „*Titiano*“, sowie rechts unten mit Feder in Schwarz: „*84*“; auf dem Recto der Montierung von Mariette mittig am unteren Rand in die Kartusche mit Feder in Schwarz: „*TITIANUS / VECELLI*“.

**Provenienz:** Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Cabinet du Roi (Königliche Sammlung); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Muséum National) (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 146; Fröhlich-Bum 1913, S. 178-179, m. Abb. (S. 168).

Die kostbare Montierung mit blauem Karton und gestaffelten Einfassungslinien, goldener Bordüre, gezeichneter Kartusche und verschiedenen Sammlermarken dokumentiert, dass ursprünglich Pierre-Jean Mariette die Zeichnung besaß, die nach dessen Tod für die königliche Sammlung angekauft wurde.<sup>1</sup> Die alte Tizian-Zuschreibung geht auf Mariette zurück, der sie – wie bei anderen Exemplaren – in der Kartusche verewigte. Fröhlich-Bum veröffentlichte das Blatt bereits 1913 als Schiavone, was nach heutigem Forschungsstand nicht mehr haltbar ist.

Die Landschaft ist ein nahsichtiges Ensemble aus wenigen gestaffelten Geländeformen, ein paar Bäumen und Büschen und einer felsigen Erhebung; letztere zeigt ein grottenähnliches dunkles Loch, in dem eine größere Quelle entspringt und als Bächlein am Vordergrund vorbeiströmt. Auf der rechten Seite des Terrains macht man schließlich zwei Figuren aus, die im Schatten zu sitzen scheinen. Das Paar wurde nur skizzenhaft und vielleicht zu einem anderen Zeitpunkt angelegt als der Großteil der Landschaft. Seine Konturen sind teilweise mit einem groben Netz aus parallelen und gekreuzten Strichlagen überzeichnet. Insgesamt ist die Ausführung zügig und lose im Gelände, das nur wenige schattierte Stellen aus regelmäßigen Kreuzlagen besitzt. Ebenfalls routiniert, aber mit kleinteiligen Strukturen wird das Helldunkel der Vegetation differenziert. Dieses offene bis skizzenhafte Lineament ist grundsätzlich schwer mit „kompletten“ Landschaften Campagnolas vergleichbar. Es dürfte jedoch mit einem Blatt aus der Devonshire Collection in Chatsworth (Inv. Nr. 746 (260), Kat. Nr. 127) verwandt sein und lässt sich unmittelbar mit einer weiteren Landschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 5540, Kat. Nr. 128)<sup>2</sup> verbinden, die zudem eine Flucht nach Ägypten zeigt. Angesichts der zeichnerischen Nähe zwischen den beiden Pariser Blättern könnte man annehmen, dass es sich beim rechts sitzenden Figurenpaar um eine Ruhe auf der Flucht nach Ägypten handeln könnte. Das Jesuskind lässt sich zwischen den Figuren bestenfalls vermuten; den Esel oder andere, für die Szene typische Details vermisst man allerdings in der skizzenhaften Szene.

Zumindest die Qualität und die stilistischen Parallelen berechtigen die Zuschreibung an Campagnola. Als Entstehungszeitraum bieten sich die Jahre ab circa 1540 an.

<sup>1</sup> Die Zeichnung (und ihre Montierung) ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7899-Paysage-avec-a-droite-un-couple-enlace>

<sup>2</sup> Die unpublizierte Zeichnung (ehemals Sammlung Jabach) befindet sich in der Online Datenbank des Louvre:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7904-Paysage-boise-avec-un-lac-et-la-Fuite-en-Egypte>

## 131

### Landschaft mit Dorf hinter einem felsigen Hügel

Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16056.

**Technik:** Feder in Braun und Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, nur wenige Flecken und Beschädigungen in den Ecken und an den Rändern, gut erhalten.

**Maße:** 134 x 298 mm (vermutlich seitlich und oben beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto mit Feder in Braun: „Cariso“ und von der Hand des Matthäus Merian d. J.: „Titiano“.

**Provenienz:** Matthäus Merian d. J. (1621-1687); König Friedrich Wilhelm I. von Preußen (1688-1740); König Friedrich Wilhelm III. von Preußen (1770-1840) (Lugt 1620, verso); Kupferstichkabinett, alter Bestand.

**Literatur:** Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 146-147, Nr. 43, m. Farbabb.

Das etwas beschnittene Blatt befand sich ehemals im Besitz von Matthäus Merian d. J., von dem die älteste Zuschreibung an „Titiano“ stammen dürfte. Es gehört zu einer weitgehend unbekanntem Gruppe von Zeichnungen, die im Berliner Kupferstichkabinett unter Tizian oder Domenico Campagnola geführt wird. In der Berliner Arkadien-Ausstellung (2014) wurde es als Werk Campagnolas erstmals publiziert.<sup>1</sup>

In der einfachen Komposition bildet eine Erhebung den Vordergrund, die sich links als schroffer Fels auftürmt und ein schmales Gewässer zeigt, das aus einem dunklen Loch zum Vorschein kommt. Das Terrain zeigt eine Mischung aus felsigen und erdähnlichen Oberflächen, die relativ dicht gezeichnet und am linken Rand sowie im vordersten Bereich nur mehr skizzenhaft angedeutet sind. Auffällig ist dabei, dass mit einem zweiten dunkleren Tintenton einzelne Konturen und Schattenpartien im Fels und im Gelände mit zusätzlichen breiteren Schraffuren überzogen wurden. Diese Kombination ist auch im Hintergrund zu erkennen, der sich aus einem Weiler zwischen Baumgruppen und der fernen Silhouette eines Gebirges zusammensetzt. Die kleine Dorfansicht taucht gleichsam hinter der vorderen Terrainkante auf, tiefenräumlich deutlich abgesetzt – sodass der Mittelgrund optisch übersprungen wird. Für diese Landschafts-

elemente ist der Strich entsprechend feiner gehalten als im näher liegenden Gelände. Bei genauer Betrachtung stellt man verblüfft fest, dass zwar keine menschliche Figur vorhanden ist, sich dafür aber ein wasserlassender Penis links im Felsen „versteckt“. Das anzügliche Motiv fungiert wie ein natürliches Brunnen- oder Quellrohr und besitzt in seinem Wasserspiel eindeutig ironischen Charakter.

Technisch betrachtet, dürfte die Kombination von hellem und dunklem Tintenton intendiert gewesen sein, um die Modellierung zu verdichten. Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass der Zeichner die Überarbeitung mit der etwas breiteren Feder erst zu einem späteren Zeitpunkt durchführte. Dass die zart gezeichnete Landschaft in einem einzigen Arbeitsgang ausgeführt wurde, ist stilistisch nachvollziehbar.

Der Bach zwischen dem felsig-erdigen Gelände lässt sich motivisch wie zeichnerisch dem Holzschnitt mit dem hl. Hieronymus (Abb. 165)<sup>2</sup> oder der skizzenhaften Landschaft mit Kaskade annähern, die im Kunsthandel von Mia Weiner verkauft wurde (Kat. Nr. 103). Die Binnenzeichnung des großen Felsens, der die für Campagnola ebenfalls typischen einzelnen Ausnehmungen und pflanzlichen „Verzierungen“ zeigt, ist einzelnen Darstellungen ab Ende der 1530er Jahre ähnlich (vgl. Paris, Louvre, Inv. Nr. 4772, Kat. Nr. 161<sup>3</sup>; Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2520, Kat. Nr. 162). Auch der flüssige Duktus für die Laubbäume im Hintergrund lässt sich in dieser Periode finden. Einen guten Vergleich liefert etwa die „Landschaft mit kleinem Dorf an einem Bach“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5536, Kat. Nr. 77), die in enger Verbindung zum Drehleier-Spieler steht. Neben stilistischen Aspekten dürfte auch die grottenähnliche Öffnung im Fels, aus der das Gewässer in den Vordergrund fließt, eine Zuschreibung an Campagnola rechtfertigen. Motivisch verblüffend ähnlich prägt sie auch eine routinierter umgesetzte Landschaft mit einem Figurenpaar. Das Blatt befindet sich heute im Louvre (Inv. Nr. 5535, Kat. Nr. 130)<sup>4</sup> und entstand vermutlich um 1540 oder etwas später.<sup>5</sup>

Obwohl die Landschaftselemente kompositorisch zwischen Nähe und Ferne nicht überzeugend zusammenwirken, zeichnet sich das Berliner Blatt durch seine besondere technische Ausführung aus. Neben der Mischung aus zwei unterschiedlichen Tintentönen ist es auch das Nebeneinander von sorgfältigem und skizzenhaftem Strichbild, was eher für eine Ideen- oder Kompositionsskizze spricht, die nicht bis ins letzte Detail differenziert werden musste.<sup>6</sup> Der zuweilen freie Strichcharakter spricht grundsätzlich für eine reife Entstehungszeit ab dem vierten Jahrzehnt und vereint das Werk mit ähnlichen Exemplaren zu einer losen und nicht homogenen Gruppe. In dieser außergewöhnlichen Reihe finden sich als später zu datierende Beispiele zwei Blätter aus dem Wiener Kupferstichkabinett (Inv. Nr. 4598, Kat. Nr. 153)<sup>7</sup>, der Fondation Custodia (Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 7218, Kat. Nr. 152) oder auch Flusslandschaften aus Windsor Castle (Royal Library, Inv. Nr. RL 4771, Kat. Nr. 167)<sup>8</sup> und den Uffizien (Horne, Inv. Nr. 5660, Kat. Nr. 198).

<sup>1</sup> Brouard hatte keinen Zweifel an der Eigenhändigkeit und vermutete aufgrund der zwei unterschiedlichen Tintentöne eine Datierung um 1525-30 und um 1540-1550. Dieser Rückschluss ist technisch betrachtet nicht unbedingt schlüssig, da das zarte braune Strichbild im Vorder- und Hintergrund vorhanden ist und mit dem dunklen Ton ergänzt und überarbeitet wurde. Die Umsetzung mit zwei Tintentönen ist für Campagnola nicht unüblich und dürfte *a priori* beabsichtigt sein. Ebenso liefert die Umsetzung von Vorder- und Hintergrund keine überzeugenden Argumente für zwei getrennte Schaffensphasen.

Die von Brouard zitierten Vergleichsbeispiele erweisen sich – bis auf das Pariser Beispiel (Louvre, Inv. Nr. 5536, **Kat. Nr. 77**) – als ungeeignet, da sie entweder als nicht eigenhändig einzustufen sind (Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 436 (**Kat. Nr. X-4**); Wien, Albertina, Inv. Nr. 1481, **Kat. Nr. X-175**), nicht zu identifizieren sind (Chatsworth, Inv. Nr. 116 ist nicht existent!) oder schlichtweg nicht zur Kategorie der Zeichnung gehören (Hamburg, Inv. Nr. 21473B, unter **Kat. Nr. X-78**): Der Abklatsch der „Wandernden Familie“ ist als Druckgraphik zu definieren und folglich nicht im jüngsten Sammlungskatalog der Hamburger Kunsthalle (Kat. Slg. 2009) berücksichtigt. – Siehe auch: Dreyer 1979, S. 371, 375, Anm. 12.

<sup>2</sup> Dreyer 1971, S. 58, Nr. 35. – Rosand–Muraro 1976, S. 158-159, Nr. 26, m. Abb.

<sup>3</sup> Die unpublizierte Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7090-Paysage-avec-saint-gerome-a-genoux-a-lentree-dune-grotte>

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7899-Paysage-avec-a-droite-un-couple-enlace>

<sup>5</sup> Ein weiteres eng verwandtes Motiv findet sich in einer der Campagnola-Landschaften im Louvre (Inv. Nr. 4781, **Kat. Nr. 158**), die zu den größten Exemplare gehört und im 18. Jahrhundert von Antoine Watteau in Röteln kopiert wurde. – Das Werk ist in der Online Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7099-Paysage>

<sup>6</sup> Brouard ordnete das Blatt ähnlich ein: Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 146.

<sup>7</sup> Die Zeichnung ist unpubliziert und wird im vorliegenden Verzeichnis als Campagnola-Zuschreibung geführt.

<sup>8</sup> Die Landschaft ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/904771/a-landscape-with-a-stream>

## 132

### Landschaft mit sitzendem Mann und Wandernden vor einer Stadt und Bergketten im Hintergrund

Bayonne, Musée Bonnat, Inv. Nr. 1759 (ehem. 1320).

**Technik:** Feder in Braun auf gebräuntem Papier, leicht fleckig und stockfleckig, aufgezogen.

**Maße:** 217 x 344 mm.

**Provenienz:** Léon Bonnat (1833-1922), Paris (Lugt 1714); nach dessen Tod 1922 Teil einer Schenkung an das Musée Bonnat.

**Literatur:** Kat. Slg. Bayonne 1925, Tafel 17; Tietze und Tietze-Conrat 1936, S. 180; Walker 1941, S. 209, Anm. 1, Abb. 38 u. Anhang S. 1, Nr. 1; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 125, Nr. 417; Bean 1960, s.p., Nr. 16, m. Abb.

Die Zeichnung stammt aus der berühmten Graphik-Sammlung des französischen Malers Léon Bonnat (1833-1922) der seine Kunstwerke 1901 der Stadt Bayonne vermachte, die dafür das Museum begründete. Der Maler hatte das Blatt offenbar Tizian zugeschrieben, da man es im alten Inventar und im ersten Sammlungskatalog (1925) ebenfalls unter diesem Namen findet. Tietze und Tietze-Conrat sprachen in ihren „Tizian-Studien“ (1936) von einem „*Meisterblatt Domenico Campagnolas*“, das dem Holzschnitt mit der wandernden Familie am nächsten ist.<sup>1</sup> In ihrem Verzeichnis der venezianischen Zeichnungen (1944) blieben sie bei dieser Einschätzung und datierten das Blatt in die „*middle period*“. Im Sammlungskatalog der italienischen Zeichnungen sprach Bean (1960) von einer „*beau paysage*“ und teilte die Einordnung der Tietzes als „reifes Werk“. Seitdem fand die Zeichnung keine weitere Erwähnung in der Forschung.

Ein junger Mann sitzt auf einer Terrainschwelle, die mit einem Baumstrunk und etwas Vegetation markiert ist und rechts im Vordergrund abrupt abbricht. Typisch für eine Repoussoirfigur blickt er über seine linke Schulter und führt den Betrachterblick in eine weitläufige Landschaft mit einigen Hügeln und einer entfernten Stadt an einem Gewässer. Das Panorama bietet links einen Ausblick über weitere Staffagefiguren hinweg, bis zu den Umrissen der entferntesten Bergketten am hohen Horizont. Rechts endet der Tiefenraum mit einer näher liegenden Gebirgsformation hinter der befestigten Stadtanlage, die mit einer großen Rauchsäule am Himmel bekrönt wird.

Der weitläufige Aufbau mit hohem Horizont, leichter Überschau und einer etwas untersichtigen Architekturkulisse lässt sich teilweise vom Holzschnitt mit wandernder Familie ableiten. Einen kompositionellen Vorläufer könnte man auch in der „Landschaft mit liegender Frau“ sehen, die sich in der Brüsseler Bibliothèque Royale de Belgique (Inv. Nr. S.II 113135, Kat. Nr. 71) erhalten hat. Dort bilden die Berge eine stärkere Einheit mit den verstreuten Waldflächen und der Stadt, deren Maßstab größer ist und somit weniger Weitläufigkeit auf den Seiten und im Mittelgrund vermittelt wird.

Zeichnerisch lässt sich die Gestaltung des nahen Geländes und des Mittelgrunds mit dem Hieronymus- und dem Drehleier-Spieler-Holzschnitt in Verbindung bringen. Die Differenzierungen des bewachsenen Terrains in der Umgebung des sitzenden jungen Mannes sind ähnlich frei gestaltet wie in vergleichbaren Partien zweier Blätter aus dem Kunsthandel (Mailand, Finarte, 04.12.1986, Nr. 36 (Kat. Nr. 102); New York, Mia N. Weiner, 1988, Nr. 5, Kat. Nr. 103). Die Binnenzeichnung der Gebäudeformen lässt eine Entwicklungslinie zur Stadtansicht im Brüsseler Blatt und zu einer Flusslandschaft im Louvre (Inv. Nr. 5541, Kat. Nr. 133)<sup>2</sup> erkennen. Darüber hinaus vermittelt der Berghintergrund rechts eine Auffassung, die mit dem

Landschaftsausblick in der Abschiedsszene zwischen Christus und seiner Mutter (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1781 F, Kat. Nr. 79) verwandt ist.

Diese Vergleiche lassen sich mit der Repoussoirfigur abrunden: sie erscheint als kleinere Variante des Hirten, der in einer weiteren Landschafts-Idylle (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 479 P, Kat. Nr. 74) seine Herde hütet. Doch die freiere Modellierung im Blatt aus Bayonne steht der „Lagernden“ aus Chatsworth (Devonhire Collection, Inv. Nr. 746 (260), Kat. Nr. 127) näher. Analog zum Sitzenden wurden zudem auch die Figuren in der „Auferweckung des Lazarus“ (London, Sotheby's, 10.07.2002, Nr. 82, Abb. 132)<sup>3</sup> gebildet. Speziell jener Mann, der hinter Christus erhöht steht und eine Säule umfasst, kommt dem jungen Mann im vorliegenden Blatt sehr nahe.

Insgesamt lässt sich die bisherige Zuschreibung an Domenico Campagnola mit guten Argumenten bestätigen. Die motivischen und stilistischen Bezüge sprechen für eine Datierung um 1540. Im Kontext des heute erhaltenen Materials hebt sich die Zeichnung mit ihrer freieren Strichführung – trotz kleiner mechanischer Schwächen – von vielen Landschaften seiner Reife- und Spätzeit ab. In dieser Art steht sie der bereits erwähnten Flusslandschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 5541) recht nahe. Das Bayonner Exemplar ist eine reizvolle Mischung aus skizzenhaften Elementen und sorgfältigen Landschaftspartien und verdient daher die Bezeichnung „Meisterblatt“ wie es schon Tietze und Tietze-Conrat formulierten.

<sup>1</sup> Walker (1941) war von Campagnolas Autorschaft nicht überzeugt. Im Werkanhang kommentierte er das Blatt mit: „Late Campagnola type. Schiavone?“ – Walker 1941, S. 209, Anm. 1, Abb. 38 u. Anhang S. 1, Nr. 1.

<sup>2</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7905-Ville-sur-les-bords-dun-estuaire-avec-des-personnages-en-barque>

<sup>3</sup> Das Blatt findet auch im Kapitel *Campagnola im Überblick* Erwähnung.

## 133

### Stadt am Ufer einer Flussmündung

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5541.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, links unten etwas fleckig, sonst sehr gut erhalten; mit Einfassungslinie mit Feder in Schwarz und goldener Bordüre in alter Montierung von P.-J. Mariette mit gezeichneter Kartusche.

**Maße:** 260 x 403 mm (vermutlich allseitig beschnitten, vor allem rechts und links).

**Bezeichnung:** auf dem Recto der Montierung von Mariette mittig am unteren Rand in die Kartusche mit Feder in Schwarz: „TITIANUS“.

**Provenienz:** Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Cabinet du Roi (Königliche Sammlung); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Muséum National) (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 147; Lafenestre 1886, S. 207; Fröhlich-Bum 1930, S. 89, Tafel 69/2; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 248, Nr. A 1416.

Nicht nur die Sammlermarke sondern auch die prächtige blaue Montierung mit Goldbordüre, abgestuften schwarzen Einfassungslinien und gezeichneter Kartusche („Titianus“) dokumentieren, dass die Zeichnung ursprünglich im Besitz von Pierre-Jean Mariette war, von ihm Tizian zugeordnet wurde und schließlich in das königliche Kabinett gelangte.<sup>1</sup> Lafenestre (1886) übernahm noch Mariettes Zuschreibung bevor Fröhlich-Bum (1930) das Blatt als Werk Savoldos publizierte, was Tietze und Tietze-Conrat (1944) ablehnten. Sie gaben es aber erstaunlicherweise nicht einmal dem Tizian-Kreis sondern meinten: „In our opinion, Bolognese and later.“ Im heutigen Bestand des Louvre wird die Landschaft als „Kreis des Tizian“ geführt und blieb von der jüngeren Forschung unbeachtet.

Dargestellt ist eine Stadtanlage, die an einem breiten Fluss oder einer Gewässermündung liegt und sich mit ihrer Befestigung auf der linken Seite in die Ferne erstreckt, wo sich ein Gebirge erhebt. Der Vordergrund ist als breites leeres Terrain angedeutet und auch das weitere Gelände

– samt Figurenpaar und Esel – ist mit leichtem Strich angelegt und von größeren weiß belassenen Flächen durchsetzt. In diesen Partien stellt sich eine reizvolle Weitläufigkeit ein; die zeichnerische Dynamik findet ihre Fortsetzung in ähnlich flotten längeren Schraffuren im Himmel, der mit Wolkentürmen und einer aufsteigenden Rauchsäule dekorativ gestaltet ist.

Motivisch lassen sich die breiten Stadtanlagen an Gewässern öfters in Campagnolas Kompositionen finden. Nicht nur in den beiden Holzschnitten mit der wandernden Familie und Johannes dem Täufer wird dieses Element in den Hintergrund integriert; es findet sich auch in den Zeichnungen in den 1530er und 1540er Jahren.<sup>2</sup> Wie im vorliegenden Fall wird die Stadtarchitektur auch gerne leicht untersichtig, mit perspektivischer Ausrichtung der Gebäude dargestellt (vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2520 (Kat. Nr. 162); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5572 (Kat. Nr. 139)<sup>3</sup>; Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262), Kat. Nr. 178; New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 66, Kat. Nr. 215).<sup>4</sup> Typisch für Campagnola sind dabei auch größere bewegte Rauchwolken, die als belebendes und dekoratives Detail über einem Schornstein aufsteigen oder wie ein loderndes Feuer über den Dächern der Stadt erscheinen (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1669, Z 1637 (Kat. Nr. 236, 213)<sup>5</sup>; Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0317 (Kat. Nr. 182); New York, Christie's, 09.06.1981, Nr. 6 (Kat. Nr. 187); New York, Roberta J. M. Olson u. Alexander B. V. Johnson (Kat. Nr. 219); Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176, Kat. Nr. 241).<sup>6</sup>

Das gekonnte Nebeneinander eines locker-skizzenhaften und eines dicht-kontrollierten Zeichenstils verbindet das Pariser Blatt mit einer losen Werkgruppe, bei der wohl in erster Linie Kompositionsideen festgehalten wurden. Sie sind weder gleichmäßig ausgeführt noch fein differenziert – es handelt sich also keineswegs um „komplette“ Zeichnungen oder Entwürfe für die Übertragung ins druckgraphische Medium.<sup>7</sup> Die Blätter dürften als Skizzen innerhalb der umfangreichen Landschaftsproduktion Campagnolas zu verstehen sein und dokumentieren eine wenig beachtete Facette seines reifen und späten Personalstils. Der „unfertige“ Charakter und das reizvolle Strichbild erschweren jedoch grundsätzlich eine Datierung. Die Entstehung dürfte aufgrund der Bildanlage und ihrer Motive in die 1540er Jahre fallen.

<sup>1</sup> Die Zeichnung (und ihre Montierung) ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7905-Ville-sur-les-bords-dun-estuaire-avec-des-personnages-en-barque>

<sup>2</sup> Vgl. die Landschaften in: Brüssel, Bibliotheque Royale de Belgique, Inv. Nr. S.II 113135 (Kat. Nr. 71); Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (Kat. Nr. 95); Melbourne, National Gallery of Victoria, Inv. Nr. 3391-4 (Kat. Nr. 220) oder New York, Christie's, 03.07.2007, Nr. 19 (Kat. Nr. 218).

<sup>3</sup> Die Zeichnung aus der Sammlung Jabach ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/9/7937-Paysage-avec-pont-fabrique-et-deux-femmes-occupees-a-laver-dans-la-riviere>

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library zugänglich:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/141062>

<sup>5</sup> Das Werk Inv. Nr. Z 1669 findet sich in der Online Datenbank Kulturerbe Niedersachsen:

[http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/objekt/isil\\_DE-MUS-026819\\_2703/1/LOG\\_0000/](http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/objekt/isil_DE-MUS-026819_2703/1/LOG_0000/)

<sup>6</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://www.mfa.org/collections/object/landscape-with-city-harbor-inlet-and-distant-mountains-259104>

<sup>7</sup> Siehe die Landschaften in: Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C 90/3696 (Kat. Nr. 104); Cape Town, Iziko Museums of South Africa, Inv. Nr. 322 (Kat. Nr. 105); Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 2093 (Kat. Nr. 119) oder auch Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 369 (Kat. Nr. 123).

## 134

### Weite Flusslandschaft mit rastendem Krieger

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5532.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, gesamtes Blatt stockfleckig, grüner Fleck links von der Mitte, kleinere Risse, Einfassungslinie mit Feder und goldener Bordüre in alter Montierung von P.-J. Mariette mit gezeichneter Kartusche.

**Maße:** 257 x 391 mm (vermutlich seitlich und oben geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto am unteren Rand, in einem ca. 1 cm breiten, weiß belassenen Streifen mit Feder in Braun: „*Titiano da Cadoro*“; auf dem Recto der Montierung von Mariette mittig am unteren Rand in die Kartusche mit Feder in Schwarz: „*TITIANUS / VECELLI*“.

**Provenienz:** Pierre Crozat? (1665-1740), Paris; Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Cabinet du Roi (Königliche Sammlung); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Muséum National) (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

**Weitere Fassung:**

Antoine Watteau (1684-1721), Rötel auf cremefarbenem Papier, um 1715, 330 x 465 mm, New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1995.1 (Kat. Nr. 134a).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 145; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. A 540; Eidelberg 1995, S. 134, Anm. 35; Rosenberg – Prat 1996, Bd. 1, S. 550-551, unter Nr. 344, Abb. 344a.

Die traditionelle Tizian-Zuschreibung geht einerseits auf die ältere Bezeichnung am unteren Blattrand zurück, andererseits ist sie durch die prächtige Montierung Mariettes und der von ihm gezeichneten Kartusche dokumentiert. Das Werk war Teil der ersten Ausstellungen des Louvre Ende des 18. Jahrhunderts, in denen man die alte Zuordnung tradierte.<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat (1944) plädierten erstmals für eine Abschreibung, stuften die Zeichnung aber als Kopie nach einem Original Campagnolas der „mittleren Periode“ ein. Zudem ließ sich die Pariser Landschaft mit einer Kopie Watteaus in Rötel (Kat. Nr. 134a) verbinden, die sich heute in der Pierpont Morgan Library befindet (Eidelberg 1995). Der Louvre führt das vorliegende Werk aktuell unter Campagnola.

Auf der Anhöhe eines größeren Hügels sitzt ein Krieger in Rückenansicht, der den Schild abgelegt hat und die Lanze in seiner Rechten hält. Nach links gedreht blickt er auf einen Punkt, der scheinbar nicht dargestellt ist. Erst nach genauer Betrachtung lässt sich neben ihm, unmittelbar am Blattrand ein Hundepaar ausmachen, zu dem vermutlich eine oder mehrere Figuren gehören dürften. Vermutlich wurde das Papier seitlich etwas beschnitten, während die oberen und unteren Kanten offenbar unverändert blieben. Dabei zeigt der untere Blattbereich einen circa 1 cm breiten, weiß belassenen Streifen, der vielleicht bei der Ausführung durch eine Abdeckung (bei der Fixierung des Papiers) entstanden ist und für die Bezeichnung „*Titiano da Cadoro*“ (in alter Handschrift) genutzt wurde.

Der rastende Krieger wird gleichsam als friedlich-kontemplative Repoussoirfigur inszeniert, mit deren Hilfe in eine Landschaft von großer Weitläufigkeit eingeführt wird. Tiefenräumlich deutlich abgesetzt, führt lediglich ein wegähnliches Gelände auf der rechten Seite vom Mittelgrund in die entfernteren Bereiche, die an einem Gewässer nach links oben fortgesetzt und mit Wäldern, Stadtarchitekturen und Staffagefiguren belebt werden. Ein Panorama aus mehreren breiten Bergkämmen markiert schließlich das Horizontniveau und bekrönt den Blick in die Ferne.

Die weitläufige Wirkung der Komposition ist trotz des üblichen Formates (257 x 391 mm) mit den größten Überschaullandschaften, die sich ebenfalls im Louvre (Inv. Nr. 5526 u. 5527, Kat. Nr. 232, 231) befinden, gut vergleichbar. In der vorliegenden Darstellung wird der Horizontbereich jedoch weniger geöffnet, um, wie bei den Vergleichsbeispielen, einen Ausblick in eine „unendliche“ Ferne zu suggerieren. In dieser etwas zurückgenommenen Version kommt die Ansicht mit dem rastenden Krieger vor allem der ebenfalls größeren Flusslandschaft aus dem British Museum (Inv. Nr. 1910,0212.17, Kat. Nr. 244)<sup>2</sup> recht nahe. Auch die Differenzierung der Landschaftsbereiche entspricht weitgehend den Blättern aus Paris und London. Die Ausführung des sitzenden Kriegers ist dagegen mit der Repoussoirfigur der „Arkadischen Landschaft“ (Paris,

Louvre, Inv. Nr. 5550, Kat. Nr. 233) gut vergleichbar und zeigt ein eng verwandtes Strichbild bei der Gewandmodellierung. Sieht man in der vorliegenden Darstellung eine Weiterentwicklung der Überschaullandschaft, wie sie bereits im Holzschnitt der „Wandernden Familie“ zum Ausdruck kam, wäre eine Entstehungszeit – auch aus stilistischen Gründen – um 1540 am wahrscheinlichsten.

Antoine Watteaus gleichseitige Rötzelzeichnung besitzt zwar ein größeres Format (330 x 465 mm, Kat. Nr. 134a)<sup>3</sup> als die Vorlage (257 x 391 mm), zeigt aber auch mehr von dem beschnittenen Detail am linken Rand. Daher ist zu vermuten, dass die Federzeichnung bereits früh verkleinert wurde, da schwer vorstellbar ist, dass Campagnola die beiden Hunde nur als fragmentiertes Detail gezeichnet hätte. Watteau hielt sich in der technisch aufgelockerten Nachahmung recht genau an Campagnolas Landschaft und ließ lediglich die drei Staffagefiguren rechts im Mittelgrund weg. Angesichts der vorgeschlagenen Datierung<sup>4</sup> um 1715 und Mariettes Biographie, dürfte die Federzeichnung zu dieser Zeit noch nicht im Besitz des berühmten Connaisseurs gewesen sein, der zudem mit Watteau befreundet war. Trifft die Entstehungszeit zu, könnte man eher darauf spekulieren, dass Campagnolas Landschaft ursprünglich zur Sammlung von Pierre Crozat gehörte – allerdings fehlen für diese berühmte Provenienz mögliche Bezeichnungen auf dem Blatt.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Die Zeichnung stellte man zwischen August 1797 und Juli 1802 längere Zeit im Louvre als Werk Tizians aus: *Notices des dessins originaux, cartons, gouaches, pastels, émaux et miniatures du Musée Central des Arts. Exposés pour la première fois dans la Galerie d'Apollon. Le 28 Thermidor de l'an V [1797] de la République Française. Première Partie (1797-1802)*, dort Nr. 178. – Sowie in: *Notice des dessins originaux, esquisses peintes, cartons, gouaches, pastels, émaux, miniatures et vases étrusques, Exposés au Musée central des Arts, dans la Galerie d'Apollon, en Messidor de l'an X de la République Française. Seconde partie (1802 – 1811)*, dort Nr. 269. – Diese Angaben und die Zeichnung finden sich in der Online Datenbank des Louvre:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7896-Paysage-montagneux-avec-une-ville-au-bord-dun-fleuve-et-un-guerrier-assis>

<sup>2</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=713452&partId=1&searchText=Domenico+campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=713452&partId=1&searchText=Domenico+campagnola&page=2)

<sup>3</sup> Parker-Mathey 1957, I, Nr. 442, m. Abb. – Cafritz 1988, S. 180 Anm. 86. – Eidelberg 1995, S. 114-115, 134, Anm. 34 u. 35. – Rosenberg-Prat 1996, Bd. 1, S. 550-551, unter Nr. 344, Abb. 344a. – Kat. Ausst. Basel 1998, Nr. 8, m. Farbabb. – Die Rötzelzeichnung von Watteau ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library vorhanden:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/110109>

<sup>4</sup> Rosenberg – Prat 1996, Bd. 1, S. 550, Nr. 344. – Rosenberg machte für die Vorlage im Louvre keine Angaben zu einer möglichen Crozat-Provenienz.

<sup>5</sup> Siehe auch den Kommentar in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library.

## 135

### Große Ruinenlandschaft mit rastender Familie

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4756.

**Technik:** Feder in Braun auf beige grundiertem (?) Papier, Strichbild circa 10 mm von den Rändern abgesetzt, fleckig und stockfleckig, in der Mitte ehemals stark gefaltet, teilweise wellig, Fehlstellen, oberflächliche Fraßspuren, aufgezoogen, allgemein schlechter Erhaltungszustand.

**Maße:** 396 x 672 mm (nicht beschnitten).

**Provenienz:** Sammlung d'Este; Herzog Ercole III. Rinaldo d'Este (1727-1803), Modena; 25.-27.10.1796: in Folge der Französischen Revolution beschlagnahmt auf Vorschlag der Kommissare der Regierung der Republik; 1796 vom Museum übernommen; Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, (Lugt 1886).

**Weitere Fassung:**

Domenico Campagnola, Feder in Braun und Dunkelbraun auf Papier, 403 x 677 mm, London, British Museum, Inv. Nr. SL5214.85 (Kat. Nr. 136).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 20.

Die heute schlecht erhaltene, große Zeichnung stammte – zusammen mit einem zweiten Blatt (Louvre, Inv. Nr. 4725, **Kat. Nr. 89**)<sup>1</sup> – aus der Sammlung d'Este in Modena und gelangte 1796 im Zuge der Französischen Revolution durch Beschlagnahme in den Louvre.<sup>2</sup> Beide Werke führt man im Département des Arts Graphiques als eigenhändige Arbeiten Campagnolas, wobei ihre alten Zuschreibungen nicht bekannt sind. In der Forschung blieben sie nahezu unbeachtet.

Eine sanft gewellte Landschaft wird im Vordergrund von einem großen Baum (im Verhältnis 1:2) geteilt und zeigt rechts eine Familie, die gerade auf einer Hügelkuppe rastet. Ein Hirte (oder Bauer) liegt dort entspannt im Gras, während seine Frau ihr Kind säugt. Gegenüber auf der linken Seite ist eine mächtige, bewachsene Ruine mit etlichen Arkadenbögen dargestellt, die sich wie eine Theaterkulisse ins Bild schiebt und sich bis in den tiefen Mittelgrund fortzusetzen scheint. Durch die Zäsur des mächtigen Baumes und die diagonale Kante des vordersten Hügels wird der Blick vor allem in die rechte Bildhälfte gezogen, wo sich ein weites Gelände mit einer Kaskade erstreckt, an der gerade zwei Männer angeln. In der Ferne liegt eine befestigte Stadt, von der eine große Rauchsäule aufsteigt und sich gegen den gebirgigen Horizont und den sonst eher beruhigten Himmel abhebt. Die Landschaftsschilderung wirkt durch die verfallene Bogenarchitektur und die Stadtansicht antikisierend-archäologisch. Dabei suggerieren die Motive der rastenden Familie und der Angler am Fluss eine pastorale Idylle, die mit der spektakulären Ruinenkulisse reizvoll harmoniert. Diese effektvolle Gegenüberstellung scheint aber nicht nur das „romantische“ Gefühl des Betrachters wecken zu wollen sondern gleichzeitig an die Vergänglichkeit alles Irdischen zu erinnern.

Obwohl die Ausführung – aufgrund der schlechten Erhaltung – nur eingeschränkt zu beurteilen ist, lässt sich am Original grundsätzlich ein sorgfältiges Strichbild erkennen, das Campagnolas Handschrift sehr nahe steht. Glücklicherweise ist die überdurchschnittlich große Figurengruppe relativ gut lesbar und liefert somit einen wichtigen stilistischen Anhaltspunkt: Die plastische Modellierung des Paares erinnert einerseits noch an bestimmte Vordergrundszenen, die Campagnola in seinen Landschaftsdarstellungen in den späten 1530er und frühen 1540er Jahren zeichnete (vgl. Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 480P (**Kat. Nr. 80**) und Zürich, ETH, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Z 174, **Kat. Nr. 81**). Andererseits ist die sorgfältige Differenzierung der Gewänder mit der Figurenauffassung der Kallisto-Episoden verwandt, die Domenicos später Periode zwischen 1545 und 1552 zugeordnet werden können. Wobei besonders der Kopftypus der Frau dem der Nymphen recht nahe kommt und damit ein wesentliches Argument für Campagnolas Autorschaft liefert.

Versucht man das Blatt etwas genauer zu datieren, bietet sich an, die allgemeine Bildanlage und das Ruinen-Motiv in die venezianischen Darstellungstraditionen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts einzuordnen. In der Gattung der Zeichnung finden sich zwar keine ähnlich breit angelegten Kompositionen mit antiken Architekturversatzstücken und größeren Vordergrundfiguren. Doch speziell die Ruinenkulisse und der „pastoral-archäologische“ Charakter der vorliegenden Landschaft passen zum Zeitstil der Paduaner Malerei der 1540er Jahre. Exemplarisch für diese Periode sind die Fresken „*all antica*“ im Odeo Cornaro (circa 1539-1541, **Abb. 76, 77**) oder in der Villa dei Vescovi (1542/43), die heute hauptsächlich Lambert Sustris zugeschrieben werden. Bei diesen Ausmalungen entwarf Sustris etliche Landschaften, die mit Ruinen und Figuren (oder anderen auffälligen Architekturdetails) ausgestattet sind (**Abb. 80, 82**).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> In der zweiten großen Landschaft (432 x 603 mm) ist die Flucht nach Ägypten dargestellt. – Châtelet 1956, S. 259, Abb. 149. – Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 108. – Die Zeichnung ist nicht viel besser erhalten und in der Online Datenbank des Louvre zugänglich

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7043-Paysage-avec-la-Fuite-en-Egypte>

<sup>2</sup> Die vorliegende Landschaft aus dem Louvre ist ebenfalls in der Datenbank vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/7074-Paysage-avec-un-homme-couche-pres-dune-femme-qui-allait-un-enfant>

<sup>3</sup> Siehe dazu die Kapitel zu *Domenico Campagnola im Überblick* und seiner Entwicklung als Landschaftszeichner.

Wie beliebt Ruinen und antike Architekturzitate waren, veranschaulichen die Holzschnitte zu *De humani corporis fabrica libri septem* (1543), die Andreas Vesalius in Padua entwerfen ließ.<sup>4</sup> Die Illustrationen zeigen anatomische Muskelmänner, die sich dem Betrachter vor Landschaften mit architektonischen Versatzstücken präsentieren. Besonders der Holzschnitt *Secunda Musculorum tabula* aus dieser Folge zeigt eine stattliche Ruine auf der linken Seite (Abb. 94)<sup>5</sup>. Die variantenreichen Hintergrunddarstellungen sind überaus qualitativ und ihre verlorenen Entwürfe werden stilistisch öfters Lambert Sustris zugeordnet. – Da Campagnola diese potentiellen Vorbilder durchaus kennen konnte und gewiss darauf bedacht war, sich den künstlerischen „Moden“ anzupassen, würde sich für die vorliegende „Große Ruinenlandschaft“ eine Entstehungszeit in den mittleren oder späten 1540er Jahren anbieten.

Abschließend ist noch auf die zweite Fassung der vorliegenden Komposition zu verweisen, die sich im British Museum befindet (Inv. Nr. SL,5214.85, Kat. Nr. 136). Dieses Blatt hat sich ungleich besser erhalten als das Pariser Exemplar und wird durch nahezu identische zeichnerische Merkmale gekennzeichnet. Stellt man die zwei Versionen einander gegenüber, kommt man zu folgendem Ergebnis: Beide Zeichnungen stimmen in den Maßen nahezu überein (Louvre: 396 x 672 mm; British Museum: 403 x 677 mm) und dürften unbeschnitten sein, da sie jeweils einen ungefähr 1 cm breiten, unbezeichneten Randstreifen aufweisen. Vermutlich entstand dieser freigelassene Rand in beiden Fassungen durch das Einspannen des Papierbogens in eine Zeichenunterlage – oder sollte bereits eine spätere Rahmung berücksichtigen. Motivisch gibt es zwischen den zwei Blättern keine wesentlichen Unterschiede. Lediglich im Bereich der Ruine sind in der Londoner Zeichnung ungefähr zwei Details<sup>6</sup> weniger auszumachen als im Werk aus Paris. Unter Berücksichtigung der ungleichen Erhaltungszustände überzeugen beide Fassungen durch eine sorgfältige Linienführung, die stilistisch und qualitativ nur wenige Unterschiede vermittelt. Allerdings wirkt das Strichbild im Londoner Blatt etwas regelmäßiger und routinierter, was beispielsweise auch in der Differenzierung des Frauenkopfes deutlich wird. Außerdem wurden in dieser sehr gut erhaltenen Fassung zwei unterschiedliche Tintenfarben für manche Partien kombiniert, vor allem um die Modellierungen und das Helldunkel der Ruinenarchitektur zu verstärken.

In Kenntnis der angeführten Merkmale ist anzunehmen, dass es sich bei der Zeichnung im Louvre um die erste Ausführung der „Großen Ruinenlandschaft“ handelt, nach der eine zweite getreue Version angefertigt wurde. Diese hat sich heute in Form des Londoner Exemplars erhalten und vermittelt stärker den Charakter einer „Reinzeichnung“, die aber stilistisch und qualitativ kaum schlechter einzustufen ist. So liegt die Schlussfolgerung nahe, dass es sich hier vermutlich um den seltenen Fall einer Eigenwiederholung Campagnolas handelt. Dieses Phänomen ist wahrscheinlich damit zu erklären, dass der Meister den erfolgreichen Erstentwurf für sich behalten wollte und ein zweites Blatt – möglicherweise als Auftragsarbeit oder für den Sammlermarkt anfertigte. Außerdem lassen die „riesigen“ Maße der Zeichnung vermuten, dass sie als Unikat gehandelt wurde und nicht druckgraphisch vervielfältigt werden sollte: Das Format nähert sich den Maßen eines kleineren Gemäldes und scheint die übliche Druckgraphik übertreffen zu wollen.<sup>7</sup> Zwar käme die Blattgröße theoretisch auch für einen Holzschnitt in Frage, aber aufgrund der wechselnden Nachfrage eines schnelllebigen Kunstmarktes wäre die Umsetzung in einen Druck möglicherweise ein zu schwerfälliges Unterfangen gewesen.

<sup>4</sup> Siehe dazu das Kapitel zu Domenico Campagnola im Überblick.

<sup>5</sup> Rosand – Muraro 1976, S. 226, Nr. 67, m. Abb.

<sup>6</sup> Zwischen den beiden Fassungen gibt es keine besonderen Formverschiebungen. Nur im kleinsten Detail sieht man in der Londoner Darstellung eine kürzelhafte Figur innerhalb der mittleren Bogenarchitektur, während das Pariser Blatt an dieser Stelle zwei zeigt. Außerdem ist die Ruine über dem rechten Bogen in der Pariser Landschaft mit einem Pflanzenbüschel im Randbereich verziert, der sich als Vegetationsdetail gegen den hell belassenen Himmel abhebt; dieses fehlt in der Londoner Version. Ob in der Zeichnung aus dem Louvre auch eine Figur am entfernten Fluss steht – gleichsam überlagert von der vertikalen Mittelfalte – lässt sich nicht zweifelsfrei sagen.

<sup>7</sup> Die Zeichnung gehört zu den größten, die heute von Campagnola bekannt sind. Siehe dazu Anm. 4 in der **Kat. Nr. 136** (Fassung im British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85).

## 136 Große Ruinenlandschaft mit rastender Familie

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. Nr. SL,5214.85.

**Technik:** Feder in Braun und Dunkelbraun auf ehemals weißem Papier, Seitenränder beim Zeichnen freigelassen, Einfassung mit Graphit (circa 12 mm vom Blattrand), Gebrauchsspuren, größerer Fleck am unteren mittleren Rand, ehemals dreimal vertikal gefaltet, montiert.

**Maße:** 403 x 677 mm (nicht beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Graphit: „Cock“; sowie rechts oben: „14 vol“.

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); Prosper Henry Lankrink (1628-1692), London (Lugt 2090); Sir Hans Sloane (1660-1753), London; 1753 vom Museum erworben.

### Weitere Fassung:

Domenico Campagnola, Feder in Braun auf Papier, 396 x 672 mm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 4756 (Kat. Nr. 135).

**Literatur:** Saccomani 1998, S. 591, Abb. 669 (S. 598); Saccomani 2004, S. 209 u. Anm. 33.

Die Zeichnung gehört zum umfangreichen Campagnola-Bestand des British Museum und befand sich ursprünglich im Besitz von Sir Peter Lely oder nachfolgend von Prosper Henry Lankrink, was heute die Sammlermarken auf dem Recto belegen.<sup>1</sup> Im Museum führt man zwar das Blatt als eigenhändiges Werk, in der Forschung blieb es aber weitgehend unbeachtet und wurde lediglich von Saccomani (1998) publiziert, die sich ebenfalls für Campagnolas Autorschaft aussprach. Zunächst schlug die Autorin eine Datierung in die späten 1540er Jahre vor, in jüngster Zeit vermutete sie die Entstehungszeit allerdings um 1551 (Saccomani 2004).<sup>2</sup>

Bisher erkannte man jedoch nicht die unmittelbare Verbindung zwischen der Zeichnung aus London und der vorangegangenen „Großen Ruinenlandschaft mit rastender Familie“ aus Paris (Louvre, Inv. Nr. 4756, Kat. Nr. 135)<sup>3</sup>. Wie dort bereits erläutert, dürfte es sich beim Londoner Blatt um eine eigenhändige zweite Fassung der schlecht erhaltenen Darstellung aus dem Louvre handeln, die wahrscheinlich gleichzeitig in der zweiten Hälfte der 1540er Jahre entstand.

Die zwei identischen Landschaften gehören mit den stattlichen Maßen von circa 40 x 67 cm zu den größten erhaltenen Zeichnungen, die man heute Campagnola zuschreiben kann. Ähnlich monumentale und komplett ausgeführte Darstellungen befinden sich heute überwiegend im Pariser Louvre.<sup>4</sup> Einige davon sind wahrscheinlich deshalb schlecht erhalten, weil sie vermutlich aufgrund ihrer außergewöhnlichen Kompositionen und ihrer beachtlichen zeichnerischen Ausführung bewundert und häufig präsentiert wurden. Dabei gingen die Blätter wahrscheinlich buchstäblich durch viele Hände – Abnutzungsspuren waren die Folge. Zudem wurden die originalen Vorlagen durch die Reproduktionsstecher des 17. und 18. Jahrhunderts einmal mehr in Mitleidenschaft gezogen.

Die Tatsache, dass die „Große Ruinenlandschaft mit rastender Familie“ (Louvre, Inv. Nr. 4756) und die „Landschaft mit der Flucht nach Ägypten“ (Louvre, Inv. Nr. 4725, Kat. Nr. 89)<sup>5</sup> ursprünglich zur berühmten Sammlung d’Este gehörten, lässt vermuten, dass solche elaborierten Werke Campagnolas auch wegen ihres eindrucksvollen bildmäßigen Formats geschätzt wurden. Ähnlich verhielt es sich wohl auch 1537, als Michiel bereits verschiedene Landschaftsblätter Campagnolas im Haus von Marco Mantova Benavides sah. Wahrscheinlich waren bereits damals die Blätter der Sammlungen nicht nur in Alben verwahrt sondern schmückten teilweise gerahmt für längere Zeit die Wände von Salons, Bibliotheken und Kunstkabinetten.

Domenico Campagnola hat im Laufe seiner Spezialisierung zum Landschaftszeichner immer wieder bildmäßige Blätter angefertigt. Doch ab dem vierten Jahrzehnt dürften die größeren Formate bis hin zu den „Riesenzeichnungen“ zugenommen haben, mit denen nicht nur die Durchschnittsmaße seiner sonstigen Landschaftsansichten (circa 240 x 370 mm) übertroffen wurden; in manchen Fällen stellten sie sogar seine reifen Holzschnitte (circa 290 x 420 mm)<sup>6</sup> in den Schatten. Sie bildeten offenbar die „Königsklasse“ des Handels und wurden von Campagnola möglicherweise nach Auftrag angefertigt. Damit konnte er exklusive Unikate in Ergänzung zu größeren Druckgraphiken oder kleinen bis mittleren Gemälden anbieten, die man offensichtlich

sehr schätzte.

<sup>1</sup> Die große Zeichnung gehörte – nach den Angaben des Museum – zu einem Album aus dem Jahre 1637, das 279 verschiedene Federzeichnungen enthielt, und ist in der Online Datenbank zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=713102&partId=1&searchText=Domenico+campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=713102&partId=1&searchText=Domenico+campagnola&page=2)

<sup>2</sup> In ihren letzten Studien näherte Saccomani die Zeichnung stärker an die 25-teilige Stichfolge mit Darstellungen römischer Ruinen von Hieronymus Cock an, die 1551 entstanden. – Saccomani 2004, S. 209.

<sup>3</sup> Die schlecht erhaltene Landschaft aus dem Louvre ist in der Datenbank des Museums vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/7074-Paysage-avec-un-homme-couche-pres-dune-femme-qui-allait-un-enfant>

<sup>4</sup> Die größten Blätter im Louvre messen mindestens ca. 400 x 600 mm (oder größer). Sie wurden für folgende Landschaften verwendet: Inv. Nr. 4725, 4753, 4754, 4756, 4762, 4763, 4764, 4781, 5526, 5527, 5550. Das nächst kleinere Format misst ca. 370 x 500 mm: Inv. Nr. 4787, 4788, 5576.

<sup>5</sup> Châtelet 1956, S. 259, Abb. 149. – Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 108. – Diese Zeichnung ist nicht viel besser erhalten als Inv. Nr. 4756 und in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7043-Paysage-avec-la-Fuite-en-Egypte>

<sup>6</sup> Der größte reife Holzschnitt von Domenico Campagnola ist die „Landschaft mit der wandernden Familie“ (Abb. 168) und weist die Maße von 330 x 444 mm auf; der zweitgrößte ist die „Landschaft mit Johannes dem Täufer (302 x 426 mm, Abb. 166).

## 137

### Berge Landschaft mit großer Ruine vor den Toren einer Stadt

**Privatsammlung, Frankreich, ohne Inv. Nr.**

**Technik:** Feder in Braun über Spuren von schwarzer Kreide auf leicht gebräuntem Papier, vereinzelt leichte Beschädigungen, vor allem an beiden Seiten, aufgezogen (?).

**Maße:** 194 x 285 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Wasserzeichen:** Wappen in einem Kreis.

**Provenienz:** Thomas Coke, 1<sup>st</sup> Earl of Leicester (1697-1759), Holkham Hall (Norfolk), dessen Montierung mit der Zuschreibung „Titian“, vermutlich in der Handschrift von William Kent (Architekt und Freund des Grafen); Christie's London, 02.07.1991, Nr. 2; Artemis Fine Arts, London, 1996, Nr. 6; verkauft Dezember 2001 an einen französischen Sammler.

**Literatur:** Kat. Ausst. London 1869, Nr. 69; Kat. Ausst. Norwich 1949, Nr. 32; Kat. Ausst. London 1977, Nr. 6, m. Abb.; Lloyd – Popham 1986, S. ?, Nr. 72, m. Abb.; Auktionskatalog Christie's London, *Old Master Drawings from Holkham*, 02.07.1991, Nr. 2, m. Abb.; Sciolla 1992, S. 150-157, besonders S. 152, Abb. 171; Di Giampaolo 1994, S. 102, m. Abb.; Ausstellungskatalog, The Artemis Group, C.G. Boerner Inc., *Selected Drawings*, 09.01.-26.01.1996, Nr. 6, m. Farbbabb.; Tosini 1999, S. 201, 203, Anm. 40, Abb. 10; Saccomani 2004, S. 209 und Anm. 32, Abb. 7; Tosini 2008, S. 126, Anm. 159; Saccomani 2012, S. 70, Farbbabb.

Die Zeichnung gehörte ursprünglich zur berühmten Sammlung des Earl of Leicester, die seit dem 18. Jahrhundert bestand und 1991 in großen Teilen versteigert wurde. Traditionell gab man das Blatt Tizian bis schließlich im 20. Jahrhundert – spätestens durch Popham (Lloyd – Popham 1986) – Campagnolas Autorschaft angenommen wurde, so auch bei der Christie's-Auktion und bei Artemis Fine Arts (1996)<sup>1</sup>; von dort gelangte das Werk 2001 schließlich wieder in privaten Besitz. In den letzten Jahren schlug hingegen Saccomani (2004) eine Zuschreibung an Girolamo Muziano um 1544-1546 vor, die sie aber jüngst (2012) wieder zurücknahm.<sup>2</sup> Auch Tosini (1999, 2008) lehnte eine Ausführung durch Muziano ab.<sup>3</sup>

Jenseits einer Hügelkuppe erstreckt sich eine gewellte waldige Landschaft, die rechts im nahen Mittelgrund eine große Ruinenarchitektur mit verschiedenen Bogen- und Nischenmotiven zeigt. Einer dieser Torbögen ist einer Grotte ähnlich, aus der ein schmaler Bach fließt. Zudem ergibt sich ein reizvoller Ausblick auf eine Stadt, die vor einem Gebirge liegt. Zusammen bilden die vorderen Geländeschichten bis hin zur Ruine eine Diagonale nach rechts, mit der gleichzeitig ein Tiefensprung zu den Wäldern auf der linken Seite vermittelt wird. Damit steigert sich auch der Eindruck von landschaftlicher Ferne zur Stadtkulisse, die mit einer in den Himmel ragenden Spitzkuppel betont ist. Insgesamt wird somit deutlich, dass die Darstellung als selbständige

Naturkulisse ohne Figuren angelegt ist. Zur Bildwürdigkeit trägt vor allem die spektakuläre Ruine als Hauptmotiv bei, die aber keine szenische Kulissenfunktion hat. Wie eine reale historische Architektur „wurzelt“ sie gleichsam im Erdboden und verleiht der Landschaft einen antikisch-archäologischen Charakter.

Die elaborierte Ausführung spricht allgemein für Campagnola und das Strichbild im Mittel- und Hintergrund zeigt sich den Zeichnungen und Holzschnitten der späten 1530er und frühen 1540er Jahren verwandt. Besonders die feine Differenzierung und Helldunkelverteilung im Bereich der Ruine rückt das Blatt in unmittelbare Nähe zur „Großen Ruinenlandschaft mit rastender Familie“ aus dem Louvre (Inv. Nr. 4756, Kat. Nr. 135).<sup>4</sup> Neben stilistischen Aspekten wäre eine Entstehungszeit im mittleren und späten fünften Jahrzehnt auch deshalb plausibel, weil Lambert Sustris variantenreiche Ruinenlandschaften im Fries der „*Sala delle figure all'antica*“ in der Villa dei Vescovi (1542/43) freskierte (Abb. 80, 82)<sup>5</sup>. Diese lieferten sehr wahrscheinlich die neuesten Vorbilder für Campagnolas eigene Bildlösungen.<sup>6</sup> Als weitere Anregung könnte auch die Hintergrundlandschaft des Holzschnitts *Secunda Muscularum tabula* (Abb. 94)<sup>7</sup> aus Andrea Vesalius' *De humani corporis fabrica libri septem* fungiert haben, der in Padua vermutlich von Lambert Sustris (mit)vorbereitet und 1543 gedruckt worden war.

Wie schon die beiden „Großen Ruinenlandschaften“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4756 und London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85, Kat. Nr. 136)<sup>8</sup> veranschaulicht auch die vorliegende Zeichnung den an der Antike orientierten Zeitstil in Padua in den 1540er Jahren. Sie ist jedoch bedeutend kleiner (194 x 285 mm) als die beiden „Riesenblätter“ (circa 400 x 670 mm) und kommt – wie bereits festgestellt – ganz ohne Figuren motive aus. Damit gehört die Darstellung zu den wenigen reinen Landschaftszeichnungen, die Campagnola zugeschrieben werden können. Elaborierte Werke dieser Art waren höchstwahrscheinlich für den Kunstmarkt bestimmt.

<sup>1</sup> Im Jahr 2001 war es mir möglich, das Original in der Galerie von Artemis Fine Arts S.A. (C. G. Boerner Ltd.) in London zu sehen. Mein Dank gilt Andrea Langenberger (C.G. Boerner GmbH, Düsseldorf) für die Angaben zur aktuellen Provenienz (Februar 2016). Im Ausstellungskatalog verglich man die Darstellung mit einer Gruppe von Zeichnungen in Christ Church (Oxford; besonders: Inv. Nr. 0318, **Kat. Nr. 214**) und mit der „Landschaft mit Hirten, die einen Wolf verjagen“ aus Washington (National Gallery of Art, Inv. Nr. 1954.12.222, **Kat. Nr. 223**). Letztere datierte Wethey (1987) in die Periode der 1540er Jahre, die man auch für das vorliegende Blatt für passend hielt. – Mein Dank gilt Nicolas Schwed (ehemals Christie's Paris) für die zur Verfügung gestellte Fotografie.

<sup>2</sup> Saccomani sah die zeichnerische Qualität des Blattes wie folgt: „Il disegno, vicino compositivamente a Sustris e tecnicamente al Campagnola (al quale è attribuito), non corrisponde però esattamente né allo stile di questi, né a quello grafico dell'Olandese: tanto che verrebbe da pensare che potrebbe presentarsi così un disegno di Gerolamo Muziano, quando, a Padova intorno alla metà degli anni quaranta, molto impara da questi due artisti proprio nel campo della rappresentazione del paesaggio.“ – Saccomani 2004, S. 209. – Im ersten Führer zur Villa Vescovi verwendete Saccomani das Werk lediglich als Illustration – wieder mit der bisher überzeugenden Zuschreibung an Domenico Campagnola, jedoch ohne weitere Erläuterungen. – Saccomani 2012, S. 70, Farbbabb.

<sup>3</sup> Tosini verwendete die Zeichnung (mit Campagnola-Zuschreibung) bereits 2001 als Vergleichswerk in ihren Studien zu Muzianos Landschaftsstil. – Tosini 2001, S. 201, m. Abb. – In der Monographie zum Künstler verglich Tosini den Duktus der vorliegenden Darstellung mit der Küstenlandschaft aus dem Metropolitan Museum of Art (Inv. Nr. 07.283.15, **Kat. Nr. 237**), was sich stilistisch als nicht weiterführend erweist, und lehnte Saccomanis Vorschlag ab, weil er nicht mit der Entwicklung bis zu Muzianos späten Landschaft vereinbar ist. Sie räumte jedoch ein: „(...) *La questione rimane aperta*.“ – machte aber selbst keine Vorschläge. – Tosini 2008, S. 126, Anm. 159. – Trotz der zahlreichen monographischen Studien legte Tosini im Bereich der Landschaftszeichnung bisher keine umfassende Rekonstruktion des frühen Muziano vor. Sie beließ es bei einzelnen Zuschreibungen und verwies für diesen Bereich auf Taco Dibbits (Director, Rijksmuseum, Amsterdam), der jedoch seit einigen Jahren keine Publikation mehr zu diesem Thema vorlegte und auch aktuell keine größere Studie plant (auf persönliche Nachfrage Ende 2015).

<sup>4</sup> Die schlecht erhaltene Landschaft aus dem Louvre ist bisher unveröffentlicht und in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/7074-Paysage-avec-un-homme-couche-pres-dune-femme-qui-allait-un-enfant>

<sup>5</sup> Saccomani 2012, Abb. S. 70.

<sup>6</sup> Zu den Fresken von Lambert Sustris in der Villa Vescovi: Ballarin 1996, Abb. 297-301. – Ballarin 1968, Abb. 93-103. – Mancini 1993, S. 23-52, Abb. 6, 25, 26, 8, 29, 32-34, 36, 39, 41-43, 56, 57. – Saccomani 1998, S. 573-577, Abb. 644, 645 (S. 573, 574). – Pavanello-Mancini 2008, S. 294-304, m. Abb. – Mancini 2012, S. 54-59.

<sup>7</sup> Rosand-Muraro 1976, S. 226, Nr. 67, m. Abb. – Borromeo Dina 2012, S. 19, m. Abb. – Fischer 2014, S. 89-100, Abb. 28, 44, 45, 50-52, 94, 96, 110, Tafel 3, 4.

<sup>8</sup> Die große Zeichnung gehörte – nach den Angaben des Museums – zu einem Album aus dem Jahre 1637, das 279 verschiedene Federzeichnungen enthielt, und ist in der Online Datenbank zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=713102&partId=1&searchText=Domenico+campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=713102&partId=1&searchText=Domenico+campagnola&page=2) - Saccomani 1998, S. 591, Abb. 669 (S. 598) – Saccomani 2004, S. 209 und Anm. 33. – Saccomani sah keine unmittelbare Verbindung zwischen der Londoner Landschaft und der vorliegenden Darstellung. Sie kommentierte nämlich das Londoner Blatt – unmittelbar nach der oben zitierten Passage (siehe obige Anm. 2) – wie folgt: „*Ben diversa, infatti, sarà la valenza scenografica conferita all'edificio antico nel più tardo, grande foglio di Domenico del British Museum, apparentabile piuttosto alla tipologia diffusa dalle celebri stampe di Hieronymus Cock del 1551.*“

## 138

### Landschaft mit Ruine und kleiner Stadt an einem Fluss, im Vordergrund zwei vorüber ziehende Ochsengespanne

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4757.

**Technik:** Feder in Braun auf ehemals weißem Papier, etwas fleckig in der oberen linken Hälfte, schwarze Einfassungslinie, montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 221 x 365 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Everhard Jabach (1610-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.) (Lugt 2953); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

#### Reproduktionen:

1.) Jean Pesne (1623-1700), Radierung, vor 1700 / 1754, 293 x 411 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Titianus delin. - .15.E. - Pene. Sculp Cum privil Regis.*“, (Kat. Nr. 138a).

2.) Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, um 1730, 218 x 365 mm, nummeriert und bezeichnet in der Platte: „*21*“ (links oben) – „*Campagnolla In. - Cab. du Roy - C\* Sculp.*“, (Kat. Nr. 138b).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 91; Inventaire DAG 1852, S. 20; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, unter Nr. 536; Gibbons 1977, Bd. I, S. 50, unter Nr. 136; Chiari 1982, S. 136, unter Nr. 144.

Everhard Jabach besaß einst die vorliegende Zeichnung, die man bereits 1671 als Werk Campagnolas inventarisierte und zur ersten Kategorie („*dessins d'ordonnance*“) zählte, die an die königliche Sammlung verkauft wurde.<sup>1</sup> Diese Zuschreibung wechselte interessanterweise bereits im „*Recueil Jabach*“<sup>2</sup> zu Gunsten Tizians; nachfolgend blieb es aber bis ins das 20. Jahrhundert hinein bei der ursprünglich Einordnung von 1671. In der älteren Forschung vermuteten hingegen Tietze und Tietze-Conrat (1944) in dem Werk die späte Werkstatt oder eine Kopie.<sup>3</sup> Aktuell ordnet man das Blatt im Louvre dem Campagnola-Kreis zu.

Hinter dem schmalen „Geländedreieck“ im Vordergrund rahmen die kleine Waldkulisse links und die erhöhte Stadtansicht mit einer Ruine rechts einen breiten Flusslauf, der sich mit wenigen Ausbuchtungen in den Landschaftshintergrund erstreckt und dort abrupt hinter einem Hügel verschwindet. Ein Fahrweg windet sich entlang des linken Ufers – das hinsichtlich des fließenden Gewässers etwas unglücklich angelegt ist – bis in den rechten näheren Mittelgrund; dort bewegen sich gerade zwei mit größeren Holzfässern beladene Ochsengespanne in Richtung Wald und werden von einem Reiter begleitet. Am Ufer beleben zwei Angler und eine größere männliche Gestalt in der Ruine die Szenerie.

Die Komposition besitzt einen verhältnismäßig niedrigen Horizont und zeigt dabei die für Campagnola typischen Geländeschichtungen und -sprünge sowie die zeichnerischen Schwächen in der tiefenräumlichen Wirkung der Terrainformen. Das strömende Wasser gleicht diese optischen Störungen im vorderen Abschnitt etwas aus und suggeriert dem Betrachter eine deutliche Raumdiagonale von rechts unten nach links oben.

Die Linienführung ist insgesamt feinteilig, teilweise routiniert-schnell und wird nur in wenigen Partien zu kräftigen Helldunkel-Werten verdichtet. Etwas mehr Sorgfalt ist nur im schattigen Waldstück, beim Ochsengespann und in den Architekturdetails spürbar.<sup>4</sup> Die auffällige seitliche Ruine lässt sich motivisch und stilistisch mit deutlich besser gelungenen Darstellungen (London,

British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85 u. Französische Privatsammlung, Kat. 136, 137) verbinden. Außerdem steht sie kompositorisch und zeichnerisch auch einer Flusslandschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 5572, Kat. Nr. 139)<sup>5</sup> nahe, die Valentin Lefèvre um 1682 als Werk Tizians reproduzierte (Kat. Nr. 139b).<sup>6</sup> Auf der Basis dieser Verbindungen erscheint es daher plausibel, Campagnolas Ausführung in den fortgeschrittenen 1540er Jahren anzunehmen.

Nachdem die Zeichnung zu den „*dessins d'ordonnance*“ gehörte, überrascht es nicht, dass sie auch in dem von zahlreichen Landschaftsdarstellungen dominierten „Recueil Jabach“ reproduziert wurde und dort unter Tizian verzeichnet wurde (Kat. Nr. 138a).<sup>7</sup> Jean Pesne stach Campagnolas Komposition wie gewohnt gegenseitig und relativ genau – ohne besondere Ergänzungen (Tafel 15E). Lediglich die große Ruine erhielt etwas mehr Breite. Auch den eher aufgehellten Charakter des Strichbilds und das meist kontrastarme Helldunkel gab Pesne in seiner Radierung wieder, die mit 293 x 411 mm um wenige Zentimeter größer ist als das Original (221 x 365 mm).

Caylus stach die Landschaft ebenfalls gegenseitig für das *Cabinet du Roi* nach und gab sie Campagnola. Er verlieh der Darstellung ein zeichnerisch freieres und kontrastreicheres Aussehen, das seiner Radiertechnik und dem entsprechenden Ausfärben der Platte geschuldet ist (Kat. Nr. 138b).<sup>8</sup> Dabei orientierte er sich bei der Formatwahl (218 x 365 mm) noch genauer an der Vorlage und so blieb es bei der nur schmal angedeuteten Ruine am Rand, die Pesne aufgrund des größeren Blattes verbreitert hatte.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/7075-Vue-dune-ville-dans-un-paysage-anime-de-figures-et-traverse-par-une-riviere>

<sup>2</sup> Zum „Recueil Jabach“ siehe das Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* in der vorliegenden Dissertation.

<sup>3</sup> Sie führten das Werk gemeinsam mit anderen Blättern aus dem Louvre in einer Sammelposition an, die sie ohne weitere Differenzierung als „*late shop*“ oder „*copies*“ bezeichneten. Die vollständige Aufzählung lautete: Inv. Nr. 4737, 4740, 4741, 4742, 4744, 4747, 4748, 4749, 4750, 4751, 4752, 4753, 4757, 4758, 4759, 4760, 4761, 4765, 4768, 4770, 4783. – Hier behandeltes Blatt: Inv. Nr. 4757. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 536.

<sup>4</sup> Das Detail des Ochsespanns ist vermutlich an Malerei und Graphik inspiriert, die nördlich der Alpen entstand und findet sich als gefällige, genreähnliche Staffage ausschließlich in Campagnolas späten Landschaften: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5527 (dort rechts beschnitten, **Kat. Nr. 231**); Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1 (**Kat. Nr. 88**); Oxford, Christ Church (Inv. Nr. 0314, 0316, **Kat. Nr. 176, 210**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1631 (**Kat. Nr. 211**).

<sup>5</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/9/7937-Paysage-avec-pont-fabrique-et-deux-femmes-occupees-a-laver-dans-la-riviere>

<sup>6</sup> Kat. Ausst. Rom 1976, S. 65, Nr. 180, m. Abb. – Chiari 1982, S. 116, Nr. 108, m. Abb.

<sup>7</sup> Chiari 1982, S. 136, Nr. 144, m. Abb. – Raimbault 2010, S. 274.

<sup>8</sup> In den de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco befindet sich eine größere Auswahl von Stichen des Comte de Caylus, die in einer Online Datenbank zugänglich sind:

<http://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/landscape-figures-cabinet-du-roi-19633032324>

Auch im British Museum befinden sich einzelne Exemplare aus dem umfangreichen Konvolut- darunter auch die Reproduktion der vorliegenden Landschaft:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3071376&partId=1&searchText=Campagnola+Caylus&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3071376&partId=1&searchText=Campagnola+Caylus&page=1)

**139****Landschaft mit befestigter Stadt und Wäscherinnen an einer Flussgabelung****Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5572.****Technik:** Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, stockfleckig, vor allem in der linken oberen Ecke und ungefähr in der Mitte des Blattes, montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldener Rahmenbordüre (möglicherweise „*dessins d'ordonnance*“).**Maße:** 213 x 328 mm (vermutlich nur rechts geringfügig beschnitten).**Provenienz:** Everhard Jabach (1610-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.) (Lugt 2953); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).**Weitere Fassung:**

François Boucher, Rötél auf Papier, 205 x 355 mm, Boston, The Horvitz Collection, Inv. Nr. D-F-1023, (Kat. Nr. 139a)

**Reproduktionen:**1.) Claude Massé (1631-1670), Radierung, vor 1670 / 1754, 283 x 405 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Titianus delin. - .13.C. - Massé. Sculp Cum priuil Regis.*“, (Kat. Nr. 139b).2.) Valentin Lefèvre (1637-1677), Radierung, 1682, 263 x 390 mm, bezeichnet unten in der Platte: „*TITIANO. I" - "J. Van Campen Formis. Venetj's. - "V. lefebvre del. sculp.*“, (Kat. Nr. 139c u. Abb. 339).**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 99; Inventaire DAG 1852, S. 151; Chiari 1982, S. 116, unter Nr. 108, S. 124, unter Nr. 119; Ruggeri 2001, S. 218, unter I.26; Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 110, Abb. 123 (in Farbe).

Obwohl die vorliegende Landschaft in der Sammlung Jabach zu den Blättern Campagnolas gezählt wurde, reproduzierte sie Valentin Lefèvre bereits 1682 in seinem Stichwerk *Opera Selectiora (...)* als Tizian.<sup>1</sup> Diese Rezeption trug – zusammen mit anderen nachgestochenen Kompositionen – wesentlich dazu bei, dass man diese künstlerische Zuordnung bis ins 19. Jahrhundert beließ. Im 20. Jahrhundert vermuteten Morassi (1954) und Pallucchini (1969) immerhin noch, dass die Darstellung wahrscheinlich auf ein Vorbild Tizians zurückgehe. Chiari (1982) sprach sich aufgrund der kompositorischen und stilistischen Merkmale der Zeichnung für Campagnolas Autorschaft in der reifen oder späten Periode aus.<sup>2</sup> Doch selbst heute wird das Werk im Museum als „Kopie nach Tizian“ geführt obwohl es jüngst von Martin Eidelberg als illustrierendes Beispiel für die französische Rezeption der venezianischen Landschaft im 18. Jahrhundert verwendet wurde (Kat. Ausst. Valenciennes 2015).

Im Mittelpunkt der Landschaft steht eine Stadt, die auf einer etwas phantastisch anmutenden Anhöhe thront und leicht untersichtig gezeigt wird. Sie wird von zwei Gewässern umflossen:<sup>3</sup> links strömt der Fluss durch die Bögen einer Steinbrücke, drei Wäscherinnen beleben die Szenerie; rechts wandelt er sich auf Höhe der Stadt zur Kaskade und weitet sich im nahen Mittelgrund. Als natürliches Repoussoirmotiv dient ein bewachsener Baumstumpf auf dem Vordergründhügel, hinter dem der Bildraum bis zu den Gebirgskämmen anzusteigen scheint. Dadurch ergeben sich Verkürzungen auf der rechten Seite der Stadtarchitektur, die etwas unstimmig geraten ist. Dieses optische Phänomen und das übrige motivisch-zeichnerische Profil des Blattes sprechen mit einiger Gewissheit für die Eigenhändigkeit des Blattes.<sup>4</sup> Besonders das Gelände mit den Gebäuden ist stilistisch mit der Stadtkulisse einer weiteren Louvre-Zeichnung (Inv. Nr. 4757, Kat. Nr. 138)<sup>5</sup> verbunden.

Orientiert man sich an den Lebensdaten von Claude Massé (1631-1670) ist davon auszugehen, dass seine Radierung (Kat. Nr. 139b)<sup>6</sup> – gemeinsam mit anderen Exemplaren – zu den frühesten Reproduktionen des „Recueil Jabach“ gehört, der erst 1754 offiziell verlegt wurde.<sup>7</sup> Massé radierte die Zeichnung (213 x 328 mm) gegenseitig und um wenige Zentimeter größer (283 x 405 mm), wodurch die äußersten Bäume etwas mehr Abstand zu den Rändern haben und die Konturlinie des Gebirges ein wenig länger wird. Insgesamt ahmt seine feine Radiertechnik das Strichbild zarter nach und schwächt damit die ohnehin nur spärlich vorhandenen kräftigeren Helldunkel-Partien des Originals ab.<sup>8</sup> Massés Radierung erlangte in dem großen Konvolut nicht dieselbe Bedeutung wie Lefèvres Druckgraphiken für die *Opera Selectiora*, die 1682 entstanden

war und damit fast zeitgleich mit der lange andauernden Reproduktionsarbeit für den „Recueil Jabach“ erschien.

Das Besondere an Lefèvres Reproduktion (263 x 390 mm, Kat. Nr. 139c)<sup>9</sup> ist ihre Gleichseitigkeit, die den ursprünglichen Charakter der Louvre-Landschaft weitestgehend bewahrt. Ihr Format ist – wie schon bei Massé – größer als die Vorlage und bietet mehr Platz für die Seitenbereiche der Darstellung, die ebenfalls ergänzt wurden. Darüber hinaus weicht die zeichnerisch wirkende Radierung auch von Campagnolas Strichbild in einigen Partien ab, um die einzelnen Elemente plastischer und deutlich kontrastreicher wiederzugeben. Dem entsprechend wurde die Platte auch stärker geätzt und damit intensiver mit Farbe ausgewischt als im Stich Massés. Am Detail der vereinzelt Steine links im Vordergrund lässt sich schließlich am besten nachvollziehen, dass Lefèvre den Vorgängerstich von Massé kopierte, der spätestens 1670 entstand, und somit die zum Original gleichsinnige Ausrichtung erzielte. Die Kenntnis der Zeichnung selbst war damit nicht notwendig.

In jüngster Zeit wurde noch eine prächtige zeichnerische Fassung der Stadtansicht publiziert, die von François Boucher (1703-1770) stammt (Kat. Nr. 139a). In Kenntnis der beiden Nachstiche ist evident, dass Boucher für seine Rötzelzeichnung nicht auf das Original Campagnolas als Vorlage zurückgriff sondern auf die Radierung von Massé aus dem „Recueil Jabach“, die sich wie das vorliegende Blatt gegenseitig zum Original aus dem Louvre verhält.<sup>10</sup> Boucher konzentrierte sich stärker auf die Kulisse der befestigten Stadt und den Fluss bei der Brücke, während er den Gewässerverlauf am Rand (im Original rechts), die dort befindliche Baumgruppe, die kleinen Figuren der Wäscherinnen und den erhöhten Vordergrund mit dem Baumstumpf wegließ. Dadurch verliert die Landschaft graphisch und motivisch etwas von seinem campagnolesken Wiedererkennungswert zugunsten einer freieren Interpretation der Landschaft nach dem Geschmack des französischen Rokoko.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/9/7937-Paysage-avec-pont-fabrique-et-deux-femmes-occupees-a-laver-dans-la-riviere>

In der Datenbank des British Museum befinden sich etliche Stiche aus der *Opera Selectiora* von Valentin Lefèvre. Ein Exemplar eines solchen Albums bewahrt ebenfalls das British Museum (Inv. Nr. 164.c.26). Zum Frontispiz (mit weiteren Angaben) und einer Übersicht der zugänglichen Abbildungen siehe:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3087368&partId=1&searchText=Valentin+Lefevre&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3087368&partId=1&searchText=Valentin+Lefevre&page=1) ;

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx?searchText=Valentin+Lefevre&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=Valentin+Lefevre&page=1) - Zu Valentin Lefèvre und seinem Stichwerk siehe den Abschnitt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>2</sup> Chiari sprach bei der zeitlichen Einordnung der Zeichnung an einer Stelle von der „reifen“, an anderer Stelle von der „späten Periode“. – Siehe: Chiari 1982, S. 116, unter Nr. 108 und S. 124, unter Nr. 119.

<sup>3</sup> Vgl. die ebenfalls untersichtigen Stadtansichten in den Landschaften von: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262), (**Kat. Nr. 178**) und Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2520 (**Kat. Nr. 162**).

<sup>4</sup> Die gewissen Schwächen in der perspektivischen Darstellung dieser Elemente sind auch in folgenden Landschaften charakteristisch: Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058 (**Kat. Nr. 184**); Paris, Louvre 4768, 4770 (**Kat. Nr. 201, 141**); Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-387 (**Kat. Nr. 216**).

<sup>5</sup> Die Landschaft findet sich in der Online Datenbank des Louvre:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/7075-Vue-dune-ville-dans-un-paysage-anime-de-figures-et-traverse-par-une-riviere>

<sup>6</sup> Chiari 1982, S. 124, Nr. 119, m. Abb. (mit weiterer Literatur). – Raimbault 2010, S. 274.

<sup>7</sup> Siehe den Abschnitt zum „Recueil Jabach“ im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>8</sup> In der Dresdner Sammlung befindet sich ein Abzug von Massés Platte in einem der Tizian-Klebebände (A 963,3 Tizian V), der keine Bezeichnung und Nummerierung unterhalb der radierten Einfassungslinie zeigt (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. A 128470, **Abb. 340**). Bei diesem gut erhaltenen Blatt dürfte es sich um einen Abzug handeln, der schon zu Lebzeiten Jabachs gehandelt wurde und somit noch nicht die Bezeichnung der späteren Ausgabe von 1754 erhielt. Nach Mariette und Heineken (1771, S. 105) sind diese Exemplare sehr selten. Auch Mariette kannte offenbar einen solchen Abzug, den er – ohne die späteren Plattenbezeichnungen – Massé zuordnete. – Chennevières-Montaiglon 1851-1860, Bd. 5, S. 337 u. 338. – Siehe auch: Raimbault 2010, S. 58, Anm. 88.

Siehe ergänzend die Angaben zum „Recueil Jabach“ in der Online Datenbank des British Museum und der Fondation

Custodia (Lugt):

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3071935&partId=1&museumno=1922.0501.1&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3071935&partId=1&museumno=1922.0501.1&page=1) ;

<http://82.95.108.205:91/cleanmark/detail.cfm/marque/10304>

<sup>9</sup> Kat. Ausst. Rom 1976, S. 65, Nr. 180, m. Abb. – Chiari 1982, S. 116, Nr. 108, m. Abb. – Ruggeri 2001, S. 218, I.26, m. Abb. (mit weiterer Literatur).

<sup>10</sup> Die Rötzelzeichnung von Boucher wurde von Eidelberg publiziert: Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 110, Abb. 122, Anm. 121. – Er nannte in diesem Kontext den Stich Lefèvres, den er aber nicht Valentin sondern Claude Lefèbvre (1632-1675) zuordnete; diesem französischen Stecher schrieb Eidelberg auch die flämische Serie von Herman de Neyt (1588-1642) zu, was allein durch die Lebendaten von de Neyt und Claude Lefèbvre ausgeschlossen ist. Darüber hinaus ging Eidelberg davon aus, dass Boucher das Original Campagnolas im „Cabinet du Roi“ gesehen hätte. Angesichts der Gegenseitigkeit, ist davon auszugehen, dass Eidelberg den Stich von Massé aus dem „Recueil Jabach“ nicht kannte. – Zu Eidelberg's Zuschreibung der von de Neyt verlegten Radierungen an Claude Lefèbvre siehe: Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 74, Abb. 74, 75.

## 140

### Landschaft mit Häusergruppe, Ruine an einem Bach und vorbeiziehenden Wandernden

**Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 1805.**

**Technik:** Feder in Rotbraun auf ehemals weißem Papier, vereinzelt fleckig, am unteren Rand Spuren von schwarzer Tinte (?), kleine Fehlstelle am oberen rechten Rand, aufgezogen.

**Maße:** 215 x 356 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso in Feder: „*D. Campagnola. D. n. 256*“.

**Provenienz:** Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Nikolaus Prinz Esterházy (1765-1833), Wien (Lugt 1965) (Lugt 1965, 1966); Országos Képtár (Nationalgalerie der Gemälde oder „Landesbildergalerie“), Kupferstichkabinett, Budapest. (Lugt 2000); Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1906.

**Literatur:** Schönbrunner – Meder 1896-1908, Nr. 647; Walker 1941, S. 210, Anm. 2, S. 224 u. Anhang S. 2, Nr. 9; Kat. Ausst. Budapest 1960, Nr. 25; Fenyő 1965 (1), S. 59-60, Tafel 23; Kat. Ausst. Venedig 1965, S. 27, Nr. 19, m. Abb.; Kat. Ausst. Budapest 2003, S. 28, 29, Nr. 6, m. Farbabb.; Kárpáti 2006, S. 70, Anm. 4; Brouard 2010, S. 446, unter Anm. 1671; Brouard 2011, S. 47, Anm. 95.

Höchstwahrscheinlich sah bereits Pierre-Jean Mariette in dieser Zeichnung ein Werk Campagnolas, dem es auch in der Sammlung Esterházy zugeschrieben wurde.<sup>1</sup> Schönbrunner – Meder (1896-1908) publizierten das Blatt ebenfalls unter seinem Namen. Auch im Laufe des 20. Jahrhunderts änderte sich nichts an dieser Zuordnung, mit der Ausnahme, dass man das Blatt zwischenzeitlich dem „Campagnola-Umkreis“ gab.<sup>2</sup> Aktuell geht das Budapester Museum wieder von der Eigenhändigkeit aus und schlägt eine Datierung in die reife oder späte Periode vor (Kárpáti 2006).

Ein von Felsen und Steinen durchsetztes Terrain, das etwas zerklüftet und beschattet wirkt, bestimmt eine breite Anhöhe im Vordergrund. Dahinter zeigt sich eine weite waldige Landschaft mit Häusern bei einer Ruine, an der ein Bach vorbeifließt. Nur vereinzelt begrenzen Berge den Ausblick in die Ferne oder vermitteln ein höheres Horizontniveau. Vier kleine Staffagefiguren auf der linken Seite bringen ein wenig Bewegung in die Naturschilderung. Sie tauchen gerade hinter der vordersten Hügelkuppe auf und sind zu Pferd oder zu Fuß auf einer Straße unterwegs, die aus dem Bild hinausführt. Die Komposition kommt somit fast ohne figürliches Inventar aus und behauptet ihren eigenständigen Landschaftscharakter vor allem durch das optische Zusammenspiel zwischen den gemischten Architekturmotiven und der großen nahen Terrainform.

Die Linienführung erscheint – typisch für Campagnola – zügig-routiniert; wobei Schattenwerte besonders im vordersten Gelände und bei den Architekturen suggeriert werden. So entstehen dunklere Kontraste zu den überwiegend hell gehaltenen Landschaftsoberflächen, die das tiefenräumliche Zueinander akzentuieren. Die Ausdruckswerte deuten insgesamt auf Campagnolas Entwicklung nach dem späten vierten Jahrzehnt hin. Berücksichtigt man die

Verwendung eines selbstständigen Landschaftsvordergrunds, weniger kleiner Staffagefiguren und eines größeren Ruinenmotivs, lässt sich das Budapester Blatt mit weiteren Ruinendarstellungen zu einer Gruppe vereinen, die ab den mittleren 1540er Jahren entstand (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4757 (Kat. Nr. 138)<sup>3</sup>, Inv. Nr. 4761 (Kat. Nr. 145)<sup>4</sup> oder Französische Privatsammlung (Kat. Nr. 137)).

<sup>1</sup> Kat. Ausst. Budapest 2003, S. 28.

<sup>2</sup> Im Rahmen des Katalogs zur Ausstellung in der Fondazione Giorgione Cini zitierte man außerdem eine mündliche Zuschreibung von F. Heinmann (1965) an Lambert Sustis. – Kat. Ausst. Venedig 1965, S. 27, Nr. 19.

<sup>3</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/7075-Vue-dune-ville-dans-un-paysage-anime-de-figures-et-traverse-par-une-riviere>

<sup>4</sup> Das Werk ist ebenfalls in der Datenbank des Museums vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/6/7079-Paysage-avec-des-ruines-et-un-village-au-pied-dune-montagne>

## 141

### Flusslandschaft mit Baumpaar im Vordergrund und Häusergruppe mit Ruinen an einer Schleuse

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4770.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, geringfügig fleckig, Spuren einer Quadrierung (?), schwarze Einfassungslinie, montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 242 x 389 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Provenienz:** Everhard Jabach (1610-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.) (Lugt 2953); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

#### Reproduktionen:

1.) Jean Pesne (1623-1700), Radierung, vor 1700 / 1754, 284 x 403 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Campagnole. delin. – 25.E. – Pene. Sculp Cum privil Regis.*“ (Kat. Nr. 141a).

2.) Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, um 1730, 269 x 414 mm, bezeichnet in der Platte: „*Campagnolle In - Cabinet du Roy – C\* Sculp.*“ (Kat. Nr. 141b).

**Literatur:** Jabach 1671, IV, Nr. 441; Inventaire DAG 1852, S. 21; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, unter Nr. 536; Gibbons 1977, Bd. I, S. 50; Brouard 2010, S. 446, unter Anm. 1671; Brouard 2011, S. 47, Anm. 95; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 150, unter Nr. 45.

Die Zeichnung gehörte zwar beim Verkauf der Sammlung Jabach zu den „*dessins d'ordonnance*“, wurde aber nicht konkret Campagnola zugewiesen.<sup>1</sup> Doch spätestens mit dem Ankauf für das *Cabinet du Roi* 1671 dürfte sich die Zuschreibung geändert haben. Die Reproduktionsstiche dokumentieren, dass zumindest Caylus die Ausführung Campagnolas annahm. Diese Einordnung setzte sich im Musée Napoleon fort und wurde erst im 20. Jahrhundert von Tietze und Tietze-Conrat (1944) angezweifelt.<sup>2</sup> Sie bezeichneten das heute kaum bekannte Blatt mit einer Gruppe von anderen Landschaften aus dem Louvre als Werke der „späten Werkstatt“ oder als Kopien. Die graphische Sammlung des Louvre führt das Blatt aktuell im Inventar als Werk aus dem „Kreis Campagnolas“.

Ein großes Baumpaar links und ein Baumstumpf in der Mitte markieren das Vordergrundgelände, hinter dem sich eine Flusslandschaft nach rechts oben entwickelt. So strömt auch das Gewässer, aus der Ferne kommend, durch eine Schleuse im Mittelgrund, an einer Mühle vorbei, wo Staffagefiguren die Szenerie beleben. Auffälligstes Merkmal der Landschaft ist die zentrale Häusergruppe mit Ruinenelementen am Ufer; sie ist in einer starken perspektivischen Verkürzung wiedergegeben als ob für den leicht erhöht dargestellten Teil der Architektur eine Untersicht suggeriert werden sollte.

Die sorgfältige Ausführung erreicht ein ausgewogenes Verhältnis in den Helldunkel-Werten. Die

Bereiche Gelände, Vegetation und Architektur sind so differenziert, dass sie mit den überwiegend hell belassenen Flächen des Gewässers und des Himmels kontrastieren, wodurch der tiefenräumliche Eindruck unterstützt wird. Unverkennbar routiniert erscheint das Strichbild jedoch vor allem in den näheren Partien des Geländes und der Vegetation. Neben diesen Merkmalen sind es besonders die perspektivischen Verkürzungen, die für Campagnolas Zeichenstil sprechen. Diese Eigenart ist – neben Blättern des fünften und sechsten Jahrzehnts<sup>3</sup> – auch in den zwei großen Ruinenlandschaften aus dem Louvre (Inv. Nr. 4753, 4764, Kat. Nr. 143, 144) zu bemerken, die insgesamt als unmittelbare Vergleichswerke dienlich sind. Die vorliegende Zeichnung passt daher gut in Campagnolas künstlerische Entwicklung der späten 1540er und frühen 1550er Jahre.

Zu den spiegelverkehrten Reproduktionsstichen ist anzumerken, dass Pesne dem Zeitgeschmack nachkam, indem er – wie öfters im „Recueil Jabach“ – die Landschaft mit kleinen Details bereicherte (Kat. Nr. 141a)<sup>4</sup>: sein Stich zeigt links unten zwei Rückenfiguren, von denen eine den Arm ausstreckt und in die Ferne weist. Von diesem Paar ist in Campagnolas Version nichts zu sehen, lediglich eine sehr kleine Figur an dieser Stelle lässt sich als Angler deuten.<sup>5</sup> Im Fall von Caylus' Radierung zeigt sich hingegen eine sehr genaue druckgraphische Wiedergabe des Originals (Kat. Nr. 141b), sowohl im Duktus als auch in den landschaftlichen Details.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7088-Paysage-avec-des-batiments-au-bord-de-leau-cernes-darbres-et-de-montagnes>

<sup>2</sup> Sie führten das Werk gemeinsam mit anderen Blättern aus dem Louvre in einer Sammelposition an, die sie ohne weitere Differenzierung als „late shop“ oder „copies“ bezeichneten. Die vollständige Aufzählung lautete: Inv. Nr. 4737, 4740, 4741, 4742, 4744, 4747, 4748, 4749, 4750, 4751, 4752, 4753, 4757, 4758, 4759, 4760, 4761, 4765, 4768, 4770, 4783. – Hier behandeltes Blatt: Inv. Nr. 4770. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 536.

<sup>3</sup> Vgl. die architektonischen Details in den Landschaften aus: Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058 (**Kat. Nr. 184**); Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-387 (**Kat. Nr. 216**); Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 284 (**Kat. Nr. 243**); Paris, Louvre 4768, 4770 (**Kat. Nr. 201, 141**).

<sup>4</sup> Raimbault 2010, S. 278.

<sup>5</sup> Zum „Recueil Jabach“ siehe das Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* in der vorliegenden Dissertation.

<sup>6</sup> In den de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco befindet sich eine größere Auswahl von Stichen des Comte de Caylus, die in einer Online Datenbank zugänglich ist:

<http://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/landscape-watermill-cabinet-du-roi-19633032323>

## 142

### Landschaft mit der Versuchung Christi auf der Kuppel eines Tempels vor phantastischer Stadtkulisse

**Ehemals London, Christie's, 09.12.1982, Nr. 148.**

**Technik:** Feder in Braun auf ehemals weißem (?) Papier, etwas fleckig, unterer Rand leicht schräg zerschnitten und ergänzt (?), oberer Rand mit Fehlstellen und innerhalb des Blattes sowie schräg beschnitten und ergänzt, teilweise nachgezeichnet, montiert.

**Maße:** 250 x 392 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); Jonathan Richardson Sr. (1665-1745), London (Lugt 2184).

**Weitere Fassung:**

Campagnola-Umkreis (16. Jh.), Feder in Braun auf gebräuntem Papier, 240 x 329 mm, Rom, Istituto Nazionale per La Grafica, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. Nr. F.C. 125510 (Kat. Nr. 142a u. Kat. Nr. X-159).

**Reproduktion:**

Lucas van Uden (1595-1672/73), Radierung, ca. 1630-1650?, 90 x 130 mm, einziger Zustand, nicht bezeichnet, (Kat. Nr. 142b u. Abb. 315).

**Literatur:** Auktionskatalog Christie's London, *Important Old Master Drawings*, 09. & 14.12.1982, S. 25, Nr. 148, m. Abb.<sup>1</sup>

Vor einer Landschaft mit Ausblick auf eine ferne Küste sieht man im nahen Mittelgrund Christus und den Teufel auf der Kuppelspitze eines Tempels, hinter dem sich eine Stadtkulisse am Fuße eines Berges ausbreitet. Nachdem Christus bereits in der Wüste in Versuchung geführt worden war, „nahm ihn der Teufel mit sich in die Heilige Stadt, stellte ihn oben auf den Tempel und sagte zu ihm: Wenn du Gottes Sohn bist, so stürz dich hinab; denn es heißt in der Schrift: Seinen Engeln befiehlt er, dich auf ihren Händen zu tragen, damit dein Fuß nicht an einen Stein stößt. Jesus antwortete ihm: In der Schrift heißt es auch: Du sollst den Herrn, deinen Gott, nicht auf die Probe stellen.“ (Mt 4, 5-7).

In dieser außergewöhnlichen Komposition wurzelt ein mächtiges Baumpaar auf einer schmalen Vordergrundkuppe und überspannt als natürliches Repoussoirmotiv die gesamte Höhe des Blattes. Für den Tiefenraum ergeben sich dadurch wirkungsvolle Bezüge zum Stadtprospekt und zum zart angelegten Küstenhorizont. Der Betrachterstandpunkt scheint etwas abgesenkt zu sein, da sich an den Gebäuden eine leichte Untersicht bemerkbar macht. Somit wird der Eindruck der großen, am Berghang liegenden „Heiligen Stadt“ verstärkt, die aus einigen einfachen Architekturkürzeln zu bestehen scheint; besonders auffällig sind dabei antike Tempelarkaden, ein Turm mit Loggia und spitzem Dach, ein basilika-ähnliches Gebäude, ein Kuppelbau mit orientalischer Spitze, Cestius-Pyramiden, ein Palazzo, eine größere Säule, Ruinen und schließlich der größer dargestellte Tempel selbst im Vordergrund; dieser zitiert offenbar bewusst als Zentralbau mit Balustrade und angedeuteter antiker Giebelfront die architektonischen Errungenschaften von Bramante und Alberti. Die beiden Hauptfiguren werden im kleinen Maßstab – wenn auch nicht ganz überzeugend – der weiten Umgebung angepasst und heben sich durch einen glorienartigen Wolkenkranz spektakulär vom Himmel ab.

Die Versuchung Christi als kleine Szene in einer Landschaft zu zeigen, entspricht im 16. Jahrhundert den Darstellungstraditionen nördlich der Alpen. Spätestens mit Lucas van Leyden (Kupferstich von 1518)<sup>2</sup> wird die Versuchung in der Wüste mit der Herausforderung durch den Teufel auf dem Berg kombiniert (Mt 4, 1-4 u. 8-11). Letztere Episode wird dabei immer als Staffage im Hintergrund vernachlässigt. Bei diesem Typus gibt es später aber auch Tendenzen, die Landschaftsanteile insgesamt stärker zu betonen wie das beispielsweise eine Radierung von 1559 von Hanns Lautensack (1520-1564) zeigt.<sup>3</sup> Die zweite Versuchungsszene auf dem Tempel – wie sie im vorliegenden Werk zu sehen ist – wurde hingegen künstlerisch vernachlässigt.

Für die Gegenüberstellung des kleinen Figurenpaars mit der phantastischen Ansicht der „Heiligen Stadt“ findet sich jedoch in einer Radierung von Augustin Hirschvogel (1503-1553) ein spannendes Vergleichswerk, das 1545 entstand (Kat. Nr. 142c).<sup>4</sup> Auch in seiner Komposition dominiert ein mächtiger Baum im Vordergrund; dahinter werden Architektur und Versuchungsszene in eine weite Landschaft integriert. Wie in der Christie's-Zeichnung ist bei Hirschvogel die Erzählung des christologischen Themas zwar noch sichtbar, dient aber vor allem der Schilderung einer außergewöhnlichen Naturkulisse.<sup>5</sup>

Die qualitätvolle Ausführung und das sorgfältige Strichbild sprechen grundsätzlich für Domenico Campagnola ab dem fünften Jahrzehnt. Konkret lässt sich das auffällige Baumpaar motivisch und zeichnerisch den zwei identischen Ruinenlandschaften aus Paris (Louvre, Inv. Nr. 4764, Kat. Nr. 144) und London (British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85, Kat. Nr. 136) annähern. Letztere zeigt zudem eine ähnlich abwechslungsreiche Stadtanlage, allerdings wesentlich kleiner rechts im Hintergrund. Weitere phantasievolle architektonische Ensembles mit Ruinen, Pyramiden und anderen Details finden sich in einigen Blättern ab den mittleren 1540er Jahren (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (Kat. Nr. 237) oder Paris, Louvre, Inv. Nr. 5576 (Kat. Nr. 242), Inv. Nr. 4753, Kat. Nr. 143).<sup>6</sup> Insbesondere die feine Modellierung des großen Tempels erscheint nahezu analog zum Strichsystem einer Darstellung mit einstürzenden Gebäuden, die Teil der Thaw Collection ist (New York, The Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. EVT 16, Kat. Nr. 142d).<sup>7</sup> Das ausgefallene Blatt stammt höchstwahrscheinlich von Campagnola und dürfte in zeitlicher Nähe zu seiner „Apokalypse“ (nach den Fresken von Giusto de' Menabuoi) entstanden sein – oder war sogar Bestandteil dieser Serie.<sup>8</sup> Mit der Apokalypse ist auch der Typus der Teufelsfigur und der Effekt des Strahlenkranzes – trotz des kleinen Maßstabs – zu

verbinden (vgl. Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 7770, 7785<sup>9</sup>; Chur, Sammlung Dr. Robert Landolt, Abb. 127).<sup>10</sup>

Aufgrund dieser motivisch-stilistischen Verwandtschaft ist die Christie's-Zeichnung als eigenhändiges Werk zu betrachten. Die Entstehung ist ab 1545 denkbar; aufgrund der Nähe zu Campagnolas Apokalypse-Serie ist ein unbestimmter Zeitpunkt Anfang der 1550er Jahre aber viel wahrscheinlicher. Der Meister hat sich für seine außergewöhnliche Darstellung vermutlich von Vorlagen nördlich der Alpen inspirieren lassen; nachdem es für die vorliegende Szene aber keine eindeutigen Parallelen (nicht einmal von Augustin Hirschvogel) gibt, ist nicht auszuschließen, dass Domenico seine eigene Bildlösung fand. Gestützt wird diese Annahme durch eine weitere Zeichnung aus der gleichen Periode, die Christi dritte Versuchung auf dem Berg vor einer weiten Überschaubandschaft zeigt (Truro, Royal Cornwall Museum, Inv. Nr. 1928.324, Kat. Nr. 248). Auch hier werden sehr ähnliche Figurentypen mit einem von Wolken umgebenen Strahlenkranz kombiniert und in niederländischer Manier vor einer prächtigen Landschaft in Szene gesetzt. Mit dieser Fassung steigerte Campagnola die kompositorischen Möglichkeiten des Sujets eindrucksvoll und erreichte – aus heutiger Sicht – einen künstlerischen Höhepunkt in seinem Spätwerk.

Zur vorliegenden „Versuchung Christi“ existieren zwei Fassungen aus unterschiedlichen Jahrhunderten: Eine Federzeichnung bewahrt das Istituto Nazionale per La Grafica (Inv. Nr. 125510, Kat. Nr. 142a u. Kat. X-159) in Rom. Sie gibt die vorliegende Komposition so genau wieder, dass man vielleicht eine etwas weniger sorgfältige Eigenwiederholung des Künstlers annehmen könnte. Auf jeden Fall dürfte das Original direkt und sehr sorgfältig kopiert worden sein. Allerdings lässt das schlecht erhaltene und beschnittene Blatt keine vollständigen Aussagen über die Qualität der Ausführung zu. Eine Entstehung im 16. Jahrhundert erscheint jedenfalls naheliegend.

Aus dem 17. Jahrhundert hat sich noch eine extrem verkleinerte druckgraphische Version von Lucas van Uden (1595-1672/37) erhalten, der drei kleine Landschaften radierte und von Frans van den Wyngaerde (1614-1679) verlegen ließ.<sup>11</sup> Wie die Bezeichnungen in den Druckplatten verraten, schrieb man diese Landschaften Tizian zu; in Hinblick auf die heutige Materialkenntnis sind die Bilderfindungen höchstwahrscheinlich das Verdienst von Domenico Campagnola. In diesem Fall ist die Radierung nur in einem unbezeichneten Zustand bekannt (Kat. Nr. 142b u. Abb. 315); eine Stichkopie nach van Uden zeigt hingegen die Verlegeradresse (Abb. 316).

Van Uden gab der Komposition – trotz starker Verkleinerung (90 x 130 mm!) – mehr Gelände im vorderen Bereich und distanzierte somit den Tempel und das Baummotiv vom Betrachter. Auch das teilweise malerische Strichbild veränderte den Charakter der Landschaft, in der nun kräftige Helldunkel-Werte dominieren und sich die Hauptszene graphisch aufzulösen scheint.

---

<sup>1</sup> Bei der Auktion wurde die Landschaft als Zeichnung Domenico Campagnolas angeboten und wie folgt kommentiert: „Comparable with landscapes with Christ and Saint Peter walking on the Water in the Morgan Library and the Temptation at Truro; the latter, which measures 26 x 39 cm and also was owned by Lely, is clearly from the same series.“

<sup>2</sup> Zu diesem Kupferstich (171 x 132 mm): Kat. Slg. Zürich 2000, S. 121, Nr. 96, Abb. 96a (S. 123) – Ein Exemplar dieser Druckgraphik ist in der Online Datenbank des British Museums zugänglich:  
[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1336318&partId=1&searchText=Temptation+of+Christ&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1336318&partId=1&searchText=Temptation+of+Christ&page=1)

<sup>3</sup> Die Darstellung mit der Versuchung in der Wüste gehörte zu einer Serie von sechs biblischen Themen, die Hans Lautensack 1559 radierte. Ein Exemplar der Druckgraphik (150 x 218 mm) ist ebenfalls in der Datenbank des British Museum vorhanden:  
[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1422680&partId=1&searchText=Temptation+of+Christ&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1422680&partId=1&searchText=Temptation+of+Christ&page=1)

<sup>4</sup> Die seltene Radierung von 1545 bewahrt beispielsweise die Eremitage in St. Petersburg. – Dazu: André 1996, S. 28, Tafel 50. – Einen Gegendruck des Stiches bewahrt die National Gallery of Art in Washington D.C. (Inv. Nr. 1950.1.74):  
<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.37110.html>

<sup>5</sup> Die kombinierte Darstellung aller Versuchungsszenen lieferte Hirschvogel wenige Jahre später. Die Radierung von 1548 zeigt interessanterweise – wie bei Campagnola – eine mächtige Architektur mit den zwei entsprechend kleinen Figuren von Christus und dem Teufel in einer Landschaft, die im Hintergrund eine beachtliche Weite vermittelt. Ein Abzug der Druckgraphik befindet sich ebenfalls in der Online Datenbank der National Gallery of Art von Washington D.C.: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.39380.html>

<sup>6</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, unter Nr. 536 – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/7071-Paysage-avec-une-ruines-antiques>

<sup>7</sup> Kat. Ausst. New York 2009 (2), S. 4, Nr. 2, m. Farbbabb. – Die Zeichnung ist in der Datenbank der Pierpont Morgan Library zugänglich: <http://www.themorgan.org/drawings/item/247386>

<sup>8</sup> Clayton ordnete das Blatt aus der Thaw Collection dem apokalyptischen Zyklus zu und verwies darauf: „*Campagnola inexplicably omitted the angel, drawing only the heap of collapsed buildings.*“ – Angesichts Campagnolas zeichnerischer Umsetzung der Serie und seiner Treue zu den Vorbildern ist zu bezweifeln, dass diese Zeichnung nach der relativ einfachen Freskenkomposition entstanden ist. Da aber die Auffassung der dekorativen verwirbelten Wolkengebilde mit einigen Szenen der Serie identisch ist (vgl. Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 7769, 7780; Genf, Sammlung Jean Bonna, **Abb. 126**), wäre durchaus denkbar, dass es sich um ein „Nebenprodukt“ dieses Projekts handelt, das möglicherweise für einen Sammler oder als Stichvorlage gedacht war. – Vgl. Clayton 2004, S. 315, Anm. 3 u. S. 330, Szene 34, Abb. 32, 33.

<sup>9</sup> Clayton 2004, S. 323, Abb. 14, S. 332, Abb. 38. – Die beiden Vergleichswerke sind in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/907770/the-apocalypse-an-angel-standing-in-the-sun> ;

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/907785/the-apocalypse-the-fifth-trumpet>

<sup>10</sup> Die unpublizierte Zeichnung (Feder in Braun, 209 x 262 mm, alt montiert, (Lugt 1529b)) gehörte ursprünglich zur Sammlung von John Skippe (1741/42-1812) und wurde mit anderen Werken 1958 bei Christie's (London) versteigert. Colnaghi erwarb das Blatt und verkaufte es wenig später an Dr. Robert Landolt (1913-2008). Mein Dank gilt Dr. Landolt für sein wissenschaftliches Interesse an meinem Projekt und seine Einladung, die Campagnola-Zeichnungen im Original zu studieren (April 2006). – Auk. Kat. Christie's 1958, S. 44, Nr. 55 (B). – Das Blatt zeigt einen Teil der apokalyptischen Szene von Giusto de Menabuoi, die sich im obersten untersichtigen Bereich des kleinen Fensterbogens befindet. Für diese (zweigeteilte) Szene Nr. 15 führte Clayton keine Zeichnungen Campagnolas an. – Vgl. Clayton 2004, S. 323, Scene 15 und das Schema (S. 318).

<sup>11</sup> Zu der Radierfolge von Lucas van Uden siehe den Abschnitt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

## 143

### Ruinen und kleine Stadt an einem Fluss mit wandernder Schar

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4753.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf vergilbtem Papier, in der Mitte vertikale Faltung, rechts unten beschädigt mit Fehlstellen sowie in der linken oberen Ecke, in der Mitte größerer Fleck (Tinte?), stockfleckig, an den Rändern berieben und verwaschen (?), Gebrauchsspuren, aufgezogen.

**Maße:** 392 x 673 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; Musée du Louvre, Dessins (während Napoléon III. (1842-1870)), (Lugt 1955).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 19; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, unter Nr. 536; Brouard 2010, S. 442, Anm. 1657.

Die Zeichnung gehört zur Gruppe der größten Landschaften, die sich mit 13 Blättern mehrheitlich im Louvre erhalten hat und Domenico Campagnola zugeordnet wird.<sup>1</sup> Aufgrund ihrer riesigen Formate (Maße von 360 x 500 mm und größer)<sup>2</sup> entstanden im Laufe der Zeit einige Beschädigungen. Die Blätter wurden entweder als gerahmtes Bild an der Wand dem Licht ausgesetzt oder in Alben verwahrt, wodurch sie – wie im vorliegenden Fall – vertikal gefaltet wurden, dafür allerdings besser geschützt waren. Das wenig beachtete Pariser Blatt wurde bisher immer Campagnola zugewiesen; lediglich Tietze und Tietze-Conrat (1944) führten es in einer Sammelposition an, bei der sie lapidar die „späte Werkstatt“ oder „Kopien“ vorschlugen.<sup>3</sup> In jüngerer Zeit verwendete Brouard die Darstellung für seine ikonografischen Studien.

Am Fuße bewaldeter Gebirgshänge liegt eine Stadt zwischen antiken Ruinen und einem massiven Rundbau, der teilweise mit Erdreich bedeckt und bewachsen ist. Hinter seinem rechten Mauerfundament wird offenbar Wasser gestaut, das sich als Kaskade in ein Gewässer ergießt, das größere Holzräder zwischen den Häusern antreibt. Eine kleine Menschenchar hat die Stadt verlassen und bereits die Brücke über den Fluss hinter sich gelassen. Die Händler oder

Bauern sind mitsamt einem gepackten Esel gerade dabei, hinter dem erhöhten Vordergrund zu verschwinden. Vermutlich würden sie bald auf dem Weg vorüberziehen, der sich im vordersten Terrain, an kleinen Bäumen vorbei, zwischen Felsbrocken und Baumstümpfe entlangwindet. Aufgrund der motivischen und zeichnerischen Charakteristika lässt sich die Darstellung Campagnola ab den späten 1540er Jahren zuordnen. Die engste Stilverwandtschaft ist zu einer zweiten großen Landschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 4764, Kat. Nr. 144) festzustellen sowie zu ähnlich ausgeführten Ruinen- und Gebäudedetails in zwei Blättern in normal großem Format aus derselben Sammlung (Inv. Nr. 4761, 4770, Kat. Nr. 145, 141). Besonders für die bewegte Figurengruppe in ihrer bäuerlich-genrehaften Erscheinung findet sich eine Parallele in einer Landschaft, die Girolamo Porro nach einer heute nicht mehr erhaltenen Zeichnung Campagnolas stach (Abb. 272).<sup>4</sup> In kleinerer Anzahl ist diese belebende Staffage auch für andere Blätter Domenicos typisch.<sup>5</sup> Mit Hilfe dieser Motive ist schlussendlich eine Entstehungszeit ab circa 1550 zu vermuten.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/7071-Paysage-avec-une-ruines-antiques>

<sup>2</sup> Die größten Blätter im Louvre messen mindestens 400 x 600 mm (oder mehr) und betreffen folgende Landschaften: Inv. Nr. 4725, 4753, 4754, 4756, 4762, 4763, 4764, 4781, 5526, 5527, 5550. Das nächst kleinere Format misst etwa 370 x 500 mm: Inv. Nr. 4787, 4788, 5576.

<sup>3</sup> Sie führten das Werk gemeinsam mit anderen Blättern aus dem Louvre in einer Sammelposition an, die sie ohne weitere Differenzierung als „late shop“ oder „copies“ bezeichneten. Die vollständige Aufzählung lautete: Inv. Nr. 4737, 4740, 4741, 4742, 4744, 4747, 4748, 4749, 4750, 4751, 4752, 4753, 4757, 4758, 4759, 4760, 4761, 4765, 4768, 4770, 4783. – Das hier behandelte Blatt: Inv. Nr. 4753. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 536.

<sup>4</sup> Die seltene Radierung (242 x 385 mm) ist in der Platte mit „Dom. champagnola / Inv.“ und „Hieronymus poro fecit“ bezeichnet. – Zu dieser Druckgraphik siehe auch das Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. – Zwei Exemplare sind in den Datenbanken der Yale University Art Gallery (Inv. Nr. 1966.118.10) und des British Museum (Inv. Nr. 1868,0612.1372) zugänglich:

<http://artgallery.yale.edu/collections/objects/11168> ;

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249635&partId=1&searchText=Girolamo+Porro&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249635&partId=1&searchText=Girolamo+Porro&page=1)

In jüngerer Zeit kamen sogar zwei Abzüge in unterschiedlichem Zustand zur Auktion: Berlin, Galerie Gerda Bassenge, 25.11.2010, Nr. 5129; München, Karl & Faber, 09.05.2014, Nr. 154.

<sup>5</sup> Vgl. das Fußvolk mit dem Eselsmotiv oder mit der Frau, die zwei Körbe auf einer Stanges schultert; zu finden in den Landschaften von: Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384 (**Kat. Nr. 222**); Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, Inv. Nr. I-330 (**Kat. Nr. 209**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267) (**Kat. Nr. 179**) oder Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0317 (**Kat. Nr. 182**). – Als größeres genrehaftes Hauptmotiv wird der Esel und seine Treiberin in einer späten Landschaft aus San Francisco dargestellt (de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39, **Kat. Nr. 190**).

## 144

### Landschaft mit Ruine und kleiner Stadt, im Mittelgrund eine Karosse mit Eskorte

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4764.

**Technik:** Feder in Braun auf beigem Papier, in der Mitte vertikale Faltung, fleckig (Wasserflecken?) und stockfleckig, Fehlstellen am oberen linken Rand, Abrieb und Gebrauchsspuren, mit schwarzer Einfassungslinie und goldener Bordüre alt montiert.

**Maße:** 394 x 672 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten rechts mit Feder in Braun (18. Jh.): „Campagnole“; auf dem Verso: „Paysage [sic] avec figures à la plume“.

**Provenienz:** Jean-Denis Lempereur (1701-1779), Paris (Lugt 1740); Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, (Lugt 1886).

**Literatur:** Morel d'Arleux, Nr. 12603; Inventaire DAG 1852, S. 21; Saccomani 2004, S. 209-210, Anm. 35, Abb. 8; Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 108-109, Nr. 40, m. Farbabb.; Brouard 2010, S. 442, unter Anm. 1656 u. 1657, S. 449, Anm. 1684.

Die stattliche Zeichnung – die mit dem eng verwandten Blatt Inv. Nr. 4753 zur Sammlung des Comte de Saint-Morys gehörte – wurde früher bereits Campagnola gegeben, was auch eine alte Bezeichnung (18. Jh.?) am unteren Rand des Recto verrät - möglicherweise sogar in der Handschrift des Comte. Dennoch wurde das Blatt im Musée Napoleon nur unter verschiedenen Meistern der italienischen Schule geführt. Das Werk gehört zu den größten Landschaften, die sich mit 13 Exemplaren mehrheitlich im Louvre erhalten haben und Domenico Campagnola zugeordnet werden. Aufgrund ihrer riesigen Formate kam es leicht zu Beschädigungen, da man sie wohl verbreitet als gerahmtes Wandbild bewunderte und damit dem Licht aussetzte. Durch die Verwahrung in Alben erhielten manche Exemplare – wie im vorliegenden Fall – eine vertikale Mittelfalte.

Trotz seines Riesenformats erweckte das Blatt bis in jüngste Zeit nicht die Aufmerksamkeit der Forschung. Bei Saccomani (2004) fand es schließlich Erwähnung und wurde Campagnola um 1545-1550 zugewiesen. Im Rahmen einer Ausstellung schlug Brouard (Kat. Ausst. Bordeaux 2005) aufgrund stilistisch-ikonographischer Gesichtspunkte eine Entstehungszeit in des sechsten Jahrzehnts vor.<sup>1</sup>

Ein seitlich aufragender großer Baum, der sich über die gesamte Höhe des Blattes erstreckt und ein Baumstumpf in der Mitte beherrschen einen schmalen Vordergrund, der dem Betrachter einen erhöhten Standpunkt vorgibt. Von diesem blickt er auf eine hügelige und von Gräben durchzogene Landschaft, die eine Stadt mit Schleuse und Wasserrädern bei einem Turm mit aquäduktartiger Ruine zeigt. Jenseits der Architekturkulisse entwickelt die leichte Überschau noch ihre naturgemäße Weitläufigkeit am höheren Horizont, der sich nach rechts zu einer Meeresbucht verjüngt. Bald entdeckt man die von zwei Maultieren getragene und von einer Reitereskorte begleitete Sänfte, die sich in der unteren rechten Ecke im Gelände vorwärts bewegt. Ihre episodenhafte Erscheinung wird durch die Wandernden ergänzt, die kaum wahrnehmbar und etwas verloren durch das unruhig strukturierte Gelände der linken Bildhälfte ziehen.

Kompositorisch wird zwar die volle Breite für die Landschaftsschilderung genützt; dieser gelungene Aufbau wird jedoch durch das ungeordnete Terrain auf der linken Seite gestört.<sup>2</sup> Dort wirken der Wegverlauf und seine Umgebung im Mittelgrund wie eine tiefenräumliche „Tour de force“, da dieser Bereich zeichnerisch überfrachtet wirkt und perspektivisch schwer lesbar ist. Gleichzeitig ist auch das Helldunkel der Landschaft nicht optimal verteilt, um Nah- und Fernsicht zu suggerieren. Die Himmelsfläche bleibt wie üblich als ruhige Zone überwiegend hell belassen; einzig die Wolkenformen deuten in ihren Konturen und geschwungenen Schraffuren leichte thermische Bewegung über der Stadt an.

Angesichts der großen Zeichenfläche ist die Ausführung ungemein dicht ausgeführt und zeigt weitgehende Sicherheit in der Strichbildung. Feine Differenzierungen charakterisieren sowohl die vorderen Baumotive als auch die entfernten Stadt- oder Bergkulissen. Manche der schattierten Geländepartien erhalten eine etwas mechanische Kreuzschraffur, die aber den qualitätvollen Gesamteindruck nicht wesentlich stört.

Für die Bildanlage bieten sich als Vergleich zwei Landschaften aus dem Louvre (Inv. Nr. 4725, 4781, Kat. Nr. 89, 158)<sup>3</sup> an. Sie zeigen ergänzend die Variationsmöglichkeit der leichten Überschau, bei der von einem weitgehend natürlichen, leeren Vordergrund ausgegangen wird, der nur durch ein natürliches Repoussoirmotiv betont ist.<sup>4</sup>

Zeichnerisch und motivisch ist das vorliegende Blatt mit weiteren Ruinenkompositionen aus dem Louvre (Inv. Nr. 4753, 4761, 4770, Kat. Nr. 143, 145, 141) zu verbinden, die für eine Entstehung in der ersten Hälfte der 1550er Jahre sprechen. Eine für Campagnola typische Eigenart oder gestalterische Sorglosigkeit ist noch bei der Ruine eines Amphitheaters festzustellen: in manchen Zeichnungen wird die Architektur perspektivisch **betont** verkürzt dargestellt oder die Ausrichtung der Gebäudekulisse gerät – wie im vorliegenden Fall – etwas schief und somit aus dem Lot.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Für den Datierungsvorschlag orientierte sich Brouard an einer heute verlorenen „Landschaft mit Baumgruppe und Mühle“ (Abb. 241), die von Pieter Bruegel d. Ä. mit eigenen Ergänzungen kopiert wurde und sich später im Kabinett des Dominique-Vivant Denon (1747-1825) befand, wo man sie für dessen illustrierten Katalog „*Monuments des arts du dessin (...)*“ als Werk Campagnolas reproduzierte (Denon – Duval 1829, Bd. 2, Seite/Tafel 128). – Die Lithographie (Darstellung 455 x 302 mm) zeigt eine Komposition, die mit der vorliegenden aus dem Louvre in erster Linie den

mächtigen Baum im Vordergrund gemeinsam hat. Ansonsten fallen keine größeren Ähnlichkeiten bei den Landschaftselementen ins Auge. Darüber hinaus wird in der 1554 datierten Adaption von Bruegel ersichtlich, dass die Komposition des verlorenen Vorbilds seitenverkehrt gewesen sein muss.

Wenngleich man das Original bis heute nicht kennt, dürften die graphischen Ausdruckswerte in der Lithographie die Strichführung eines anderen Zeichners wiedergeben. Die Differenzierungen sind – wie die arrangierten Motive – zweifellos eng mit Campagnolas Manier verbunden, entsprechen aber überzeugender der Landschaftsauffassung des frühen Girolamo Muziano. Diesen Vorschlag vertrat auch Marciari in seinen Studien zu den künstlerischen Entwicklungen Muzianos. – Marciari 2000, S. 73-77, insbesondere S. 74-75. – Kat. Ausst. New York 2001, S. 104-106, Nr. 13, m. Farbabb. – Zur Lithographie, der datierten Zeichnung von Bruegel d. Ä. und der verlorenen Vorlage, die mit einiger Gewissheit von Muziano stammt, siehe das Kapitel zu Girolamo Muziano in der vorliegenden Arbeit.

<sup>2</sup> Vgl. dazu auch Brouard in: Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 108.

<sup>3</sup> Die beiden Blätter sind in der Online Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7043-Paysage-avec-la-Fuite-en-Egypte> ;

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7099-Paysage>

<sup>4</sup> Vgl. dazu auch Brouard in: Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 108.

<sup>5</sup> Vgl. Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (**Kat. Nr. 95**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16059 (**Kat. Nr. 146**); Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 4017 (**Kat. Nr. 185**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267) (**Kat. Nr. 179**).

## 145

### Landschaft mit Ruinen, Herde und Wandernden an einem Fluss

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4761.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, kaum fleckig, vertikale Faltspur durch die rechte Blatthälfte, schwarze Einfassungslinie, Montierung von P.-J. Mariette mit goldener Bordüre, blauem Karton und gezeichneter Kartusche.

**Maße:** 227 x 382 mm (allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto der Montierung unterhalb des Blattes, in die Kartusche mit Feder in Schwarz: „DOMINICUS / CAMPAGNOLA“; links von der Kartusche mit Feder in Schwarz (Comte de Saint-Morys): „École“ und rechts von der Kartusche: „Lombarde“.

**Provenienz:** Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; Musée du Louvre, Dessins (während Napoléon III (1842-1870)), (Lugt 1955).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 20; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, unter Nr. 536; Kat. Ausst. Paris 1967, S. 51, unter Nr. 20; Gibbons 1977, Bd. I, S. 50, unter Nr. 136; Brouard 2010, S. 442, Anm. 1656, Abb. 260; Brouard 2011, S. 43, Anm. 80, Abb. 2; Kat. Ausst. Mailand 2012, S. 166, 168, unter Nr. 32, m. Farbabb.

Die Zeichnung aus dem Louvre gehörte zur berühmten Sammlung von Pierre-Jean Mariette, dessen Zuschreibung an „DOMINICUS / CAMPAGNOLA“ in der Kartusche der prächtigen Montierung dokumentiert ist (Kat. Nr. 145a).<sup>1</sup> Anfang des 19. Jahrhunderts inventarisierte man das Blatt im Musée Napoleon unter gleichem Namen, den später Tietze und Tietze-Conrat (1944) in Frage stellten. Sie ordneten die Landschaft mit einer Gruppe von Zeichnungen aus dem Louvre als Werke der „späten Werkstatt“ oder als Kopien ein.<sup>2</sup> Brouard (2011) integrierte die Zeichnung unter Campagnola in seine ikonographischen Studien zur Ruinenlandschaft; aktuell wird sie im Musée du Louvre dem „Kreis des Campagnola“ zugeordnet.

Die Bildanlage kommt fast ohne figürliches Inventar aus; lediglich rechts sind zwei Wanderer auf ihrem Weg zu sehen, der etwas entfernt vom vordersten, mit einem Baumstumpf verzierten und grasbedeckten Hügel verläuft. In ihrer Umgebung befinden sich noch Hirten, die im Mittelgrund vier Kühe hüten. Die eigentliche Attraktion der Naturkulisse ist eine größere bewachsene Ruine eines Amphitheaters, die, ausgehend von der linken Seite, schräg im Gelände liegt und sich hochaufragend gegen den Himmel abhebt. Aus dem untersten rechten Mauerfundament strömt Wasser aus einigen Bögen, breitet sich aus und fließt als kleine Kaskade in den vorderen Bereich der Hügellandschaft und umgibt gleichzeitig ein Mühlendorf bei der Ruine. Tiefenräumlich orientiert sich der Betrachter recht einfach am kompositorischen Zusammenspiel des Vordergrunds mit dem natürlichem Repoussoirmotiv; dem rechts

flankierenden Baumpaare und der mächtigen Ruine, die mit dem geschichteten, hügeligen Terrain in den gebirgigen Hintergrund führen. Bei genauerer Betrachtung wirkt jedoch das Nebeneinander von Dorf und Ruine nicht sehr gelungen. Der optischen Verbindung zwischen den verschiedenen Größenverhältnissen und Distanzen dienen auch die Staffagefiguren, die letztlich der Landschaft einen friedlich-idyllischen Charakter verleihen.

Die Darstellung lässt sich mit Hilfe der Ruinenkulisse an die beiden großen Landschaften des Louvre (Inv. Nr. 4753 u. 4764, Kat. Nr. 143, 144) annähern, die eine ähnlich auffallende Motivik kennzeichnet. Ihre Strichführung in vergleichbaren Partien veranschaulicht die gleiche zeichnerische Auffassung. Für den Baumstumpf, an den ein Ast oder Holzstück gebunden ist, ergibt sich schließlich noch eine motivische Parallele: eine ähnliche Liebe für das Detail vermittelt auch das vordere Repoussoirmotiv in einer Landschaft aus dem englischen Auktionshandel (London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6, Kat. Nr. 147)<sup>3</sup>, die auch insgesamt stilistisch verwandt ist.

<sup>1</sup> Die Zeichnung (mitsamt der Montierung von Mariette) ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/6/7079-Paysage-avec-des-ruines-et-un-village-au-pied-dune-montagne>

<sup>2</sup> Sie führten das Werk mit anderen Blättern aus dem Louvre in einer Sammelposition an, die sie ohne weitere Differenzierung als „late shop“ oder „copies“ bezeichneten. Die vollständige Aufzählung lautete: Inv. Nr. 4737, 4740, 4741, 4742, 4744, 4747, 4748, 4749, 4750, 4751, 4752, 4753, 4757, 4758, 4759, 4760, 4761, 4765, 4768, 4770, 4783. – Hier behandeltes Blatt: Inv. Nr. 4761. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 536.

<sup>3</sup> Motivisch etwas abgewandelt aber zeichnerisch verwandt ist der Baumstumpf in einer Landschaft aus Grenoble (Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 370, **Kat. Nr. 172**).

## 146

### Landschaft mit zwei Mönchen vor einem Dorf mit Ruinen

**Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16059.**

**Technik:** Feder in Braun und Dunkelbraun auf ehemals weißem Papier, Einfassungslinie mit Feder in Dunkelbraun/Schwarz, Gebrauchsspuren, fleckig im oberen Bereich, sonst guter Erhaltungszustand, aufgezogen.

**Maße:** 245 x 381 mm (allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso: „Campagnola“.

**Provenienz:** Adolf von Beckerath (1834-1915), Berlin (Lugt 2504); 1902 vom Berliner Kupferstichkabinett (Lugt 1612) erworben.

**Reproduktion:**

Flämischer Künstler (17. Jh.), Radierung, circa 1630-1642, 257 x 384 mm (Platte), Inschrift und Nummerierung unten in der Platte: „*Anachorite animum mundana negotia turbant, Hinc repetit, subito unde venit, tuguri in via tecta. – 8*“, (Kat. Nr. 146a u. Abb. 288).

**Literatur:** Brouard 2010, S. 446, unter Anm. 1671.

Das Blatt wird im Berliner Kupferstichkabinett unter Domenico Campagnola verwahrt und wurde lediglich von Brouard kurz erwähnt. Unentdeckt blieb auch der interessante Umstand, dass die Zeichnung als Vorlage Nr. 8 für die 24-teilige Landschaftsserie diente, die Herman de Neyt (1588-1642) in Antwerpen mit moralisierender Bildunterschrift stechen ließ und die damals Tizian zugeschrieben wurde.<sup>1</sup>

Ein großer Erd-Felsbrocken, zwei Baumstümpfe und ein paar Pflanzenbüschel staffieren den seichten Vordergrund aus, hinter dem sich eine Hügelandschaft ausbreitet. Rechts zeigt sie Hirten mit ihrer Herde vor einer Häusergruppe mit antiken Ruinen, links ein Gewässer vor bizarren Bergen im Hintergrund. Vermutlich erst auf den zweiten Blick entdeckt man die zwei Mönche unmittelbar neben der linksseitigen Konturlinie des Felsens: sie befinden sich gerade auf einer Brücke vor einem Wegkreuz, das sich auf einem gemauerten Sockel am linken Bildrand befindet.

Kompositorisch vermittelt der Vordergrund – wie so oft – einen leicht erhöhten Betrachter-

standpunkt, von dem aus man die Landschaft überblicken kann. Diese ist aus hügeligen Terrainformen geschichtet, die eher breit-horizontal betont werden und zum Dorf etwas ansteigen. Das markante Gebirgspanorama steigert die Weitläufigkeit, die noch mit einem bewegten Wolkenhimmel unterstrichen wird. Tiefenräumlich wirkt der Aufbau recht gelungen, lediglich der dunkel gehaltene, untere linke Bereich ist schwer lesbar. Dieser springt optisch – einem Vexierbild gleich – zwischen möglicher Vordergrundform oder dahinter liegendem Terrain, das neben dem Weg schroff abbricht.

Der hohe Ausführungsgrad wird durch einen klaren und sicheren Duktus gekennzeichnet, bei dem dichtere Modellierungen und flächenbezogen-dekorative Ausdruckswerte ausgewogen erscheinen. Das Strichbild ist insgesamt typisch für Campagnolas Darstellungen ab den mittleren 1540er Jahren und lässt sich mit dem Stil der großen Ruinenlandschaften aus dem Louvre (Inv. Nr. 4753 u. 4764, Kat. Nr. 143, 144) oder auch einer feinen Zeichnung aus dem Auktionshandel (London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6, Kat. Nr. 147) verbinden. Letztere zeigt eine episodenhafte Reiterszene hinter einem ähnlichen Baumstumpf als Repousoirmotiv und bietet mit der auffälligen Mühle-Ruinen-Ansicht im Hintergrund eine weitere zeichnerische Orientierung.

Das Berliner Blatt lässt somit keinen Zweifel an Campagnolas Handschrift aufkommen. Aufgrund des nahezu reinen Landschaftscharakters mit integrierten Ruinenmotiven ist die Zeichnung ab dem fortgeschrittenen fünften Jahrzehnt entstanden. Die stilistischen Vergleichswerke sprechen jedoch für eine Datierung ins frühe sechste Jahrzehnt. Angesichts der hohen Qualität im üblichen Format (245 x 381 mm) ist zu vermuten, dass es sich hier um ein selbstständiges Werk für den Kunstmarkt handelt.

Die Radierung (Kat. Nr. 146a u. Abb. 288)<sup>2</sup> aus der Landschaftsserie von de Neyt ist nahezu gleich groß (257 x 384 mm) wie die Zeichnung aus Berlin und dokumentiert einmal mehr eine sehr präzise, gegenseitig Kopie des Originals (245 x 381 mm). Das Strichbild folgt so genau Campagnolas Duktus, dass sogar kleinste Details wie eine Figur im Boot auf dem entfernten Gewässer nicht ausgespart werden. Es lassen sich aber auch unscheinbare Ergänzungen beobachten, beispielsweise in der Herde am rechten Rand, die um ein paar Tiere größer wird oder eine stärker schraffierte obere Kontur des Weges erhält, der zum Wegkreuz führt.

<sup>1</sup> Zur flämischen Serie siehe den Abschnitt zu Herman de Neyt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>2</sup> Chiari war die Vorlage aus dem Berliner Kupferstichkabinett für den flämischen Stich nicht bekannt. – Chiari 1982, S. 130, Nr. 132, m. Abb. (mit weiterer Literatur). – Ein Exemplar der Radierung aus der Serie von de Neyt ist in der Online Datenbank des British Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249813&partId=1&searchText=Domenico+campagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249813&partId=1&searchText=Domenico+campagnola&page=1) -

## 147

### Landschaft mit Reiter, im Hintergrund eine Mühle und Ruinen

**Ehemals London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, guter Erhaltungszustand, mit Einfassungslinien alt montiert.

**Maße:** 251 x 406 mm (allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso der Montierung von William Esdaile: „*WE P127.N. Formerly in the collections of Sir Peter Lely / Nathl Hone*“.

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); Nathaniel Hone (1718-1784), London (Lugt 2793); William Esdaile (1758-1837), London (Lugt 2617); nach dessen Tod vermutlich Teil der Auktionen im Juni 1840.

**Literatur:** Auktionskatalog Sotheby Parke Bernet & Co London, *Fine Old Master Drawings*, 07.12.1976, S. 7, Nr. 6, m. Abb. (S. 40).

Die Provenienz der Zeichnung lässt sich mittels der drei Marken (Recto, rechts unten) bis zur berühmten Sammlung von Sir Peter Lely nachweisen, der das Blatt vermutlich wie seine späteren Besitzer Campagnola oder Tizian zuschrieb. Das Werk wurde wahrscheinlich nach

Esdailes Tod 1840 versteigert, tauchte aber erst 1976 wieder bei einer Sotheby's-Auktion auf, wo man es als Werk Campagnolas versteigerte.<sup>1</sup> Seitdem ist der Aufbewahrungsort unbekannt. Die Landschaftskomposition wird durch eine betonte Weitläufigkeit gekennzeichnet, die sich von links nach rechts oben entwickelt; den Eindruck der Raumentiefe steigert ein Vordergrundhügel sehr typisch mit einzelnen Baumstrünken, zwischen denen ein Ast quer liegt. Der optische Sprung in das dahinterliegende offene Gelände wirkt somit größer, das im nahen Bereich mit zwei bewaffneten Reitern und einem Soldaten zu Fuß eine erzählerische Note erhält. Zu diesem Geschehen korrespondiert noch eine abwechslungsreiche Architekturkulisse, bestehend aus einer Mühle mit Ruinen und Turm in einiger Distanz. Links begrenzen kleine bewaldete Berge unter einem stark bewegten Himmel den Tiefenraum und führen den Blick nach rechts, der jenseits der Gebäudegruppe von einem weiten Gewässer vor klarem Horizont angezogen wird. Die Bildelemente und ihre feine Umsetzung sind charakteristisch für Campagnolas Handschrift ab dem mittleren 1540er Jahren, in denen zwar noch größere Vordergrundfiguren ikonographische Inhalte vermitteln, die Landschaftsdarstellung aber überwiegend selbstständig oder nur mit wenig Figurenstaffage variiert wird. Die akribischen bis routinierten Differenzierungen für den Baumstumpf oder die Architekturkulisse sind mit den Zeichnungen um die späteren Ruinenlandschaften aus dem Louvre (Inv. Nr. 4753 u. 4764, Kat. Nr. 143, 144) vergleichbar. Insbesondere die Reitergruppe im beginnenden Mittelgrund ist für Campagnola ein typisches Motiv<sup>2</sup> und im vorliegenden Größenmaßstab eng mit den variantenreichen Details der Reiter in zwei Kompositionen aus Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1637, Kat. Nr. 213) und Lyon (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-387, Kat. Nr. 216) verwandt. Ihre Ausführung entspricht ebenfalls Campagnolas Personalstil der fortgeschrittenen 1540er und 1550er Jahre.

<sup>1</sup> Zum Sammler William Esdaile und den Auktionen nach seinem Tod siehe den Eintrag in der Online Datenbank der Fondation Custodia: <http://82.95.108.205:91/cleanmark/detail.cfm/marque/9768>

<sup>2</sup> Die motivischen Ursprünge für diese bevorzugte Staffage sind die beiden frühen Zeichnungen aus London (British Museum, Inv. Nr. 1848,1125.10, **Kat. Nr. 6**) und Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 763 (259)). Spätere Variationen dieses Typus finden sich in den Landschaften von: Florenz, Uffizien, 478 P (**Kat. Nr. 73**); Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1 (**Kat. Nr. 88**); Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 2902 (**Kat. Nr. 97**); Berlin, Hollstein & Puppel 07.-09.11.1927, Nr. 1113 (**Kat. Nr. 159**); Amsterdam, Privatsammlung (**Kat. Nr. 175**); Mailand, Finarte, 22.11.2000, Nr. 24 (**Kat. Nr. 177**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058 (**Kat. Nr. 184**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4760 (ausradiert, **Kat. Nr. 200**), 5576, 4765 (bereits sehr klein, **Kat. Nr. 242, 224**); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0316 (**Kat. Nr. 210**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1631, Z 1669 (**Kat. Nr. 211, 236**); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 68 (**Kat. Nr. 235**); Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12 (**Kat. Nr. 249**).

## 148

### Landschaft mit wanderndem Paar bei einer Brücke, im Hintergrund drei Reiter vor einem Dorf mit Ruinen

Oxford, Christi Church, Inv. Nr. 0313.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf ehemals weißem, stockfleckigem Papier.

**Maße:** 195 x 304 mm (vermutlich oben und rechts geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto des alten Passepartout-Papiers: „Campagnola“ mit den Initialen von Sir Sidney Colvin in der Handschrift von Frederick York Powell.

**Provenienz:** General John Guise (1683-1765). Nach dessen Tod 1765 Schenkung an das College von Oxford.

**Literatur:** Kat. Slg. Oxford 1914, S. 32, I.16; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 526; Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. I, S. 197, Nr. 727; Kat. Slg. Paris 1983, S. 239-240, Anm. 1; Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29 und S. 209-210 und Anm. 36; Brouard 2010, S. 446, unter Anm. 1671.

Das vorliegende Blatt befand sich ursprünglich im Besitz von General John Guise (1683-1765), der mit seinem Tod 1765 über 200 Gemälde und fast 2000 Zeichnungen seinem früheren College in Oxford hinterließ. Seine Schenkung war der Grundstein für die heutige Sammlung von

Christ Church.<sup>1</sup> Das Werk gehört zu einer Reihe von Landschaften, die dort Domenico Campagnola oder seinem Umkreis zugeschrieben werden, und es ist das einzige Exemplar, das nicht auf die Sammlung Lely zurückgeht.<sup>2</sup> In der Forschung war man sich bisher über die Zuschreibung an Campagnola einig. Nachdem die Zeichnung von Bell (Kat. Slg. Oxford 1914) publiziert wurde, ordneten sie Tietze und Tietze-Conrat (1944) mit der lapidaren Bemerkung „late“ ein. Daran änderte sich auch in jüngerer Zeit nichts: Byam Shaw (Kat. Slg. Oxford 1976)<sup>3</sup> ging von einem eigenhändigen Spätwerk aus, das Saccomani (2004) ab Ende der vierziger Jahre vermutete.<sup>4</sup>

Zwischen zwei Hügeln sieht man einen Mann mit Frau. Er hat seinen Wanderbeutel an einem Stock geschultert und weist gerade den vor ihnen liegenden Weg, der über eine nahe Erdbrücke führen wird. Hinter dem Paar breitet sich im Großteil der linken Bildhälfte ein Wäldchen aus; zwischen den Stämmen der Laubbäume sind zwei Figuren auszumachen, von denen die eine Holz schlägt. Die beiden vorderen Hügel bilden mit der Brücke einen „Geländekeil“ für die Komposition, der von links eingeschoben wird und durch einen tiefenräumlichen Sprung vom Landschaftshintergrund getrennt ist. Dort galoppieren drei Reiter auf ein Dorf zu, neben dem sich Ruinen an die bewaldeten Berghänge schmiegen.

Durch das seitliche Wäldchen, das kaum gestaffelte Gelände und das eher niedrige Horizontniveau entwickelt die Ansicht keine besondere Weitläufigkeit. Die Bildanlage hat ihren Ursprung in den frühesten Landschaften Campagnolas und wird im vorliegenden Fall wiederaufgegriffen. Das seitliche Verdecken durch die Bäume und der Ausblick an ihnen vorbei, in die Ferne wird allerdings mit größeren Figuren kombiniert. Ihre Vorwärtsbewegung führt das Durch-die-Landschaft-ziehen vor Augen und verleiht der Szenerie einen friedlichen Charakter. Das Motiv der wandernden einfachen Leute, die gerade näher beim Betrachter auf dem Weg von und zu einem Dorf oder einer Stadt sind, gehört zu Campagnolas typischem Vokabular ab den späten 1530er Jahren.<sup>5</sup> In Verbindung mit den Ruinen lässt sich die Entstehungszeit auf die späten Jahrzehnte ab circa 1540 einschränken. Zeichnerisch erreicht das Blatt zwar keine besondere Qualität, lässt sich aber mit ähnlichen Werken aus Christ Church (Inv. Nr. 0312, Kat. Nr. 149) oder Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 754 (264), Kat. Nr. 150) dem späten fünften oder sechsten Jahrzehnt zuordnen.

<sup>1</sup> Zu General John Guise und seiner Sammlung venezianischer Zeichnungen: Jacqueline Thalmann, *General John Guise and his collection of venetian drawings*, in: Kat. Ausst. Oxford 2015, S. 51-59, insbesondere S. 55.

<sup>2</sup> Die Landschaften, deren Provenienz in Christ Church bis auf Sir Peter Lely zurückreichen: Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. I, S. 197-198, Nr. 723, 724, 725, 726, 729, 730.

<sup>3</sup> Byam Shaw merkte an: „It is also rather feeble in quality, and I have had some hesitation in ascribing it to Domenico himself. Dr. H. A. Peters (in a note on the mount) is inclined to agree with Tietze in accepting it as a late autograph work.“ – Kat. Slg. Oxford 1975, S. 197, Nr. 727.

<sup>4</sup> Saccomani zählte – neben den Blättern im Louvre (ohne genaue Aufzählung) – zwei Gruppen in Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751-759) und Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0311-0318) zum numerischen Kern des Œuvres Campagnolas ab dem fünften Jahrzehnt und kommentierte die nachfolgende Werkauswahl in ihren Studien wie folgt: „*Nel mare magnum della produzione paesaggistica matura del Campagnola, che non è sempre facile sistemare in un percorso coerente, sia per la ripetitività delle invenzioni e dei motivi, sia per la insidiosa tendenza a soluzioni convenzionali e meccanicamente calligrafiche, cercheremo qui di isolare qualche esempio che sia rappresentativo e della su „consumata“ abilità di disegnatore e delle varie tipologie.*“ – In ihrer weiteren Abhandlung schätzte Saccomani den Charakter des Oxford-Blattes wie folgt ein: „*(...) nel più tardo Paesaggio con viandanti di Oxford, i brani rovinistici tendono a diventare sempre più un semplice ingrediente pittoresco, al pari degli immancabili edifici rustici e delle figurine pastorali, secondo un gusto che tornerà di moda tra i paesaggisti del Settecento.*“ – Saccomani 2004, S. 209-210, Anm. 29, 36.

<sup>5</sup> In der Druckgraphik findet sich dieses Motiv exemplarisch im Holzschnitt mit der wandernden Familie (**Abb. 168**). – Rosand-Muraro 1976, S. 162-163, Nr. 28, m. Abb. – Als Einzelfigur (Hirte) oder Gruppe wird das Motiv des Wandernden/Vorüberziehenden auch in den gezeichneten Landschaften ab dieser Periode verwendet: Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 370 (**Kat. Nr. 172**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 748 (913), **Kat. Nr. 180**; Bloomington, Indiana University Art Museum, Inv. Nr. 57.2 (**Kat. Nr. 195**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4768 (Figurenpaar ausradiert, **Kat. Nr. 201**), Inv. Nr. 5550 (**Kat. Nr. 233**); London, Courtauld Gallery, Inv. Nr. D.1952.RW.2099 (**Kat. Nr. 170**).

## 149

### Waldige Landschaft mit Jägern und Hunden

Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0312.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf vergilbtem Papier, teilweise stockfleckig, Farb- oder Tintenflecke rechts oben und links unten, Zeichnung sichtbar vom Rand abgesetzt, unten mittig Blattrand mit kleinen Rissen, Stilsspuren.

**Maße:** 240 x 388 mm (vermutlich nicht beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso des alten Passepartouts? (18. Jh.) mit Feder: „A.      (durchgestrichen), und in Röteln: „B □ “

**Provenienz:** unbekanntes flämische (?) Sammlung (vor 1642?)<sup>1</sup>; Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); Everhard Jabach (1618-1695), Paris; General John Guise (1683-1765). Nach dessen Tod 1765 Schenkung an das College von Oxford.

#### Weitere Fassung:

Anonymer Künstler (Claude Massé?), vor 1670, Röteln auf Papier, *contre-épreuve* (Gegendruck), 206 x 351 mm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 11036 (Kat. Nr. 149a u. Kat. Nr. X-151).

#### Reproduktionen:

1.) Flämischer Künstler (17. Jh.), Radierung, circa 1630-1642, 254 x 367 mm (Platte), Inschrift und Nummerierung unten in der Platte: „*Notitiam omnigene qui vult adipiscier artis, Prima, ut venator, Aurore ad tempore surgat. - 12*“, (Kat. Nr. 149b u. Abb. 292).

2.) Claude Massé (1631-1670), vor 1670 / 1754, Radierung, 270 x 390 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Titianus. delin. - .13.A. - Massé Sculp Cum privil Regis.*“, (Kat. Nr. 149c).

**Literatur:** Kat. Slg. Oxford 1914, S. 32, I. 15; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 525; Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. I, S. 198, Nr. 729; Kat. Ausst. Paris 1976, S. 36, Anm. 5; Santagiustina Poniz 1981, S. 68, Anm. 62; Chiari 1982, S. 123, unter Nr. 117; Kat. Slg. Paris 1983, S. 239-240, Anm. 1; Sievers-Muehlig-Rich 2001, S. 42, Anm. 13; Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29, Raimbault 2010, S. 274.

Das Werk gehört zu einer Gruppe von Landschaften in Christ Church, die Domenico Campagnola zugeschrieben wird und auf die Sammlungen von Sir Peter Lely (1618-1680) und General John Guise (1683-1765) zurückgeht.<sup>2</sup> Die prominente Provenienz kann noch um die Persönlichkeit Everhard Jabachs (1618-1695) ergänzt werden, da die Zeichnung in seinem „Recueil“ enthalten ist und dort von Claude Massé (1631-1670) erstaunlicherweise in gleicher Ausrichtung reproduziert wurde.<sup>3</sup> Daher ist zu vermuten, dass Lely dieses Exemplar ab dem fünften Jahrzehnt besaß und es noch vor seinem Tod 1680 verkaufte, da in den späten 1660er Jahren die Arbeiten für den „Recueil Jabach“ begannen. Bereits im vierten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts wurde die Zeichnung aus Oxford durch den Verleger Herman de Neyt zum ersten Mal nachgestochen. Seitdem bestand die Zuschreibung an Tizian wohl unverändert und wurde erst im 20. Jahrhundert abgelehnt.

Bell wies das Blatt erstmals Domenico Campagnola zu (Kat. Slg. Oxford 1914). Tietze und Tietze-Conrat (1944) tendierten eher zu „late shop“ und Byam Shaw (Kat. Slg. Oxford 1976) meinte schließlich: „*Not of very good quality, but I think probably original.*“<sup>4</sup> Santagiustina Poniz (1981) stellte für die Zeichnung erstmals die Verbindung zum Stich von de Neyt her und sah das Werk als Beispiel für Campagnolas nachlassende zeichnerische Qualität.<sup>5</sup> In den letzten Jahren schlug Saccomani (2004) eine ungefähre Datierung ab den späten vierziger Jahren vor.<sup>6</sup>

Dargestellt ist ein großer, mit Bäumen bewachsener Hügel als erweiterter Vordergrund, der rund zwei Drittel der Bildanlage beansprucht. Um ihn windet sich ein Weg, auf dem gerade zwei Jäger mit ihren Hunden unterwegs sind. Kaum auszumachen ist hingegen eine Gruppe rastender Figuren in dem Wäldchen auf dem Hügel. Das hoch aufragende Gelände lässt nur wenig Platz für den tiefenräumlich stark abgesetzten Landschaftshintergrund in der rechten Blatthälfte, wo wenige Figurenkürzel, ein Haus im Wald und eine Kirche am Berg den Ausblick in die Ferne beleben.

Trotz auffälliger Vordergrundgestaltung ist das Kompositionsschema mit Darstellungen aus Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0313, Kat. Nr. 148), Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. 754 (264), Kat. Nr. 150) oder Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 82, Kat. Nr. 151) verwandt. Das

Motiv der Jäger, die als kleinere Hauptfiguren im näheren Gelände „in die Natur eintauchen“, lässt sich noch bei anderen Werken finden, die Campagnolas späterer Schaffenszeit zuzuordnen sind (Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 09.1SDR43-d1, Kat. Nr. 157; Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 754 (264)). Die Ausführung ist routiniert und verrät in manchen näheren Partien einen mechanischen Federstrich. Stilistisch und qualitativ steht sie der Landschaft mit wanderndem Paar aus Christ Church (Inv. Nr. 0313) oder den Jägern bei einem Wald aus Chatsworth (Inv. Nr. 754) am nächsten.

Die vorliegende Darstellung aus Oxford bildet die 12. Tafel des Stichkonvoluts von de Neyt, das vermutlich in den 1630er Jahren (und spätestens vor dem Tod des Verlegers 1642) entstand und mit moralisierenden Beischriften versehen wurde.<sup>7</sup> Obwohl die Radierung (254 x 367 mm, Kat. Nr. 149b u. Abb. 292)<sup>8</sup> etwas größer ausfällt als Campagnolas Zeichnung (240 x 388 mm), wird das Original wie bei den anderen heute bekannten Vorlagen sehr genau und gegenseitig reproduziert.<sup>9</sup> Auch die Helldunkel-Wirkung kommt der gezeichneten Landschaft recht nahe. Für die gleichseitige Druckgraphik im „Recueil Jabach“ (270 x 390 mm, Kat. Nr. 149c)<sup>10</sup>, die bereits Mariette beschrieb, verhält es sich ähnlich.<sup>11</sup> Die Komposition wird lediglich in kleinen Details wie einer unscheinbaren Holzbrücke über einem Gewässer im Hintergrund und dem fehlenden spitzen Kirchturm am rechten Rand abgeändert; bei den graphischen Mitteln entstehen mehr Parallel- und Kreuzlagen und ein kontrastreicheres Helldunkel als im Original. Hinsichtlich der zeichnerischen Merkmale ist auszuschließen, dass die Rötelseichnung (Paris, Louvre Inv. Nr. 11036, 206 x 351 mm, Kat. Nr. 149a)<sup>12</sup> als Stichvorlage gedient hat. Als gleichseitige Fassung ist sie deutlich kleiner als das Original, weniger genau strukturiert und mit einer Einfassungslinie gerahmt, als ob sie eine reproduktionstechnische Alternative zur Druckgraphik wäre. Das Rötelseichblatt (im Gegendruckverfahren hergestellt) dürfte also nach dem Recueil-Stich – oder im Zuge seiner Herstellung – entstanden sein. Aufgrund der Lebensdaten des Stechers Claude Massé ist es spätestens 1670 zu datieren. Angesichts dieser Verbindung zum „Recueil Jabach“ bleibt es umso rätselhafter, auf welchem Weg die Oxford-Zeichnung gegen Ende des 17. Jahrhunderts den Besitzer wechselte.<sup>13</sup>

<sup>1</sup> Nachdem die druckgraphische Reproduktion der vorliegenden Zeichnung spätestens 1642 bei Herman de Neyt entstand, dürfte das Blatt erst danach Lely gehört haben und befand sich daher vermutlich noch in einer heute unbekanntenen flämischen (?) Sammlung.

<sup>2</sup> Zu General John Guise und seiner Sammlung venezianischer Zeichnungen: Jacqueline Thalmann, *General John Guise and his collection of venetian drawings*, in: Kat. Ausst. Oxford 2015, S. 51-59, insbesondere S. 55.

<sup>3</sup> Santagiustina Poniz stellte erstmals die Verbindung zwischen der Zeichnung aus Oxford und dem Stich aus der Serie von de Neyt her. – Santagiustina Poniz 1981, S. 68, Anm. 62

<sup>4</sup> Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. I, S. 198, Nr. 729.

<sup>5</sup> Santagiustina Poniz merkte zur Qualität der Zeichnung an: „Nonostante la scadente qualità grafica riveli spesso in essi la mano dell'artista intento ad una produzione „di serie“ e ormai spietizzato per un genere, forse già troppo sperimentato, disegni come il „Paesaggio roccioso con cacciatori e cani“, di Oxford, o il „Paesaggio con un arciere e un pescatore su un ponte“ di Chatsworth, furono largamente collezionati e diffusi in tutt' Europa anche attraverso le incisioni di francesi e di fiamminghi.“ – In ihrer Anmerkung stellte sie für beide Werke die Verbindung zum Stichkonvolut von de Neyt her. – Santagiustina Poniz 1981, S. 68, Anm. 62 u. 63.

<sup>6</sup> Saccomani zählte – neben den Blättern im Louvre (ohne genaue Aufzählung) – zwei Gruppen in Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751-759) und Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0311-0318) zum numerischen Kern des Œuvres Campagnolas ab dem fünften Jahrzehnt und kommentierte die nachfolgende Werkauswahl in ihren Studien wie folgt: „Nel mare magnum della produzione paesaggistica matura del Campagnola, che non è sempre facile sistemare in un percorso coerente, sia per la ripetitività delle invenzioni e dei motivi, sia per la insidiosa tendenza a soluzioni convenzionali e meccanicamente calligrafiche, cercheremo qui di isolare qualche esempio che sia rappresentativo e della su „consumata“ abilità di disegnatore e delle varie tipologie.“ – Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29.

<sup>7</sup> Zu dieser Stichserie siehe das Kapitel Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert in der vorliegenden Dissertation.

<sup>8</sup> Ein Exemplar des Stichts ist in der Online Datenbank des British Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249803&partId=1&searchText=Domenico+campagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249803&partId=1&searchText=Domenico+campagnola&page=1)

<sup>9</sup> Das gezeichnete Original weist Stiluspuren auf, die den Nachweis der druckgraphischen Übertragung liefern. Sie sind auch bei anderen Vorlagen für diese Serie sichtbar: Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0318 (**Kat. Nr. 214**); Northampton, Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3 (**Kat. Nr. 174**) oder Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12 (**Kat. Nr. 249**). – Kat. Slg. Oxford 1976, S. 197, Nr. 723. – Sievers-Muehlig-Rich

2001, S. 43, Anm. 23. – Kat. Ausst. Kansas City 1996, S. 46-48, Nr. 5, m. Abb.

<sup>10</sup> Chiari 1982, S. 123, Nr. 117, m. Abb. – Zum „Recueil Jabach“ siehe den Abschnitt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>11</sup> Mariette 1740-1770, S. 293, Nr. 51.

<sup>12</sup> Raimbault 2010, S. 272. – Die beschädigte Zeichnung aus der Sammlung des Comte de Saint-Morys wird im Louvre als Kopie nach Annibale Carracci geführt und ist in der Online Datenbank vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/201069-Paysage-avec-un-chasseur-deux-chiens-et-un-paysan>

<sup>13</sup> Siehe dazu auch: Chiari 1982, S. 123, Nr. 117. – Oder die Angaben zum „Recueil Jabach“ in der Online Datenbank des British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3071935&partId=1&museumno=1922.0501.1&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3071935&partId=1&museumno=1922.0501.1&page=1)

## 150

### Landschaft mit Wäldchen und Jägern

**Chatsworth, The Devonshire Collection, Inv. Nr. 754 (264).**

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, stockfleckig, vollständig alt montiert für die Sammlung des 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire.

**Maße:** 243 x 383 mm (vermutlich links geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); William, 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire (1670/71-1729), Chatsworth (Lugt 718).

#### Reproduktion:

Flämischer Künstler (17. Jh.), Radierung, circa 1630-1642, 259 x 380 mm (Platte), Inschrift und Nummerierung unten in der Platte: „*Cum volucris, tutum que putat se piscis in unda, Tunc perit, aut capitur; latet abdita Visque, dolusque – 20*“, (Kat. Nr. 150a u. Abb. 300).

**Literatur:** Kat. Ausst. London 1894-1895, S. 112, Nr. 843; Walker 1941, Anhang S. 13, Nr. 93; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. 439; Kat. Ausst. Paris 1976, S. 36, Anm. 6; Santagiustina Poniz 1981, S. 68, 70, Anm. 63; Chiari 1982, S. 131, unter Nr. 135; Jaffé 1994, S. 53, Nr. 754, m. Abb.; Sievers – Muehlig – Rich 2001, S. 42, Anm. 13; Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29; Brouard 2004, S. 106, 109, Anm. 17; Brouard 2010, S. 437, unter Anm. 1634.

Die Zeichnung gehört zu einer Landschaftsreihe in der Devonshire Collection, die auf die Sammlung von Sir Peter Lely (1618-1680) zurückgeht; darüber hinaus wurde sie als Werk Tizians in der 24-teiligen Serie von Herman de Neyt (1588-1642) verlegt. Seit der Ausstellung des Blattes im späten 19. Jahrhundert schrieb man es überwiegend Campagnola und dessen späteren Schaffensjahre zu (Jaffé 1994). Als „shop“ stuften es Tietze und Tietze-Conrat (1944) ein. Bei der Ausstellung „*Hommage a Titien*“ (1976) stellte Bert Meijer für die Zeichnung erstmals die Verbindung zum Konvolut von de Neyt her; ergänzend sah Santagiustina Poniz (1981) das Werk als Beispiel nachlassender zeichnerischer Qualität im Spätwerk Campagnolas.<sup>1</sup> Zuletzt schlug Saccomani (2004) noch eine Datierung ab Ende der vierziger Jahre vor.<sup>2</sup>

Eine kleine Waldkulisse, die sich von links ins Bild schiebt, bildet mit dem etwas höheren Vordergrund eine keilförmige Geländefläche, die den tiefenräumlichen Aufbau bestimmt. Rechts sieht man einen Jäger mit geschultertem Vogelnetz über eine steinerne Brücke gehen. Jenseits seiner Erscheinung als einzige größere Staffagefigur geht ein schmaler Mittelgrund in den Berghintergrund über, der bewaldet und besiedelt ist. Erst auf den zweiten Blick sind die kürzelhaften Gestalten weiterer Jäger auszumachen, die sich beim Wäldchen zu „verstecken“ scheinen. Dort liegt ein Weiher mit Enten, die gerade von den Männern im Boot aufgescheucht und mit Armbrüsten gejagt werden. Als Verstärkung naht möglicherweise der Wandernde mit seinem Vogelnetz.

Der einfachen Bildanlage lassen sich Varianten bestimmter Blättern aus Oxford, Christ Church (Inv. Nr. 0312, 0313, Kat. Nr. 149, 148) oder Haarlem (Teyler Museum, Inv. Nr. K VI 82, Kat. Nr. 151) gegenüberstellen. Das Verhältnis von klein gehaltener Figurenstaffage und Naturkulisse ist auch einer Flusslandschaft aus Chatsworth (Inv. Nr. 758 (269), Kat. Nr. 154) ähnlich. Der profanen Charakter der Jäger lässt sich vor allem mit der bereits erwähnten Darstellung aus

Christ Church (Inv. Nr. 0312) verbinden.

Die Ausführung ist wie in den Vergleichswerken routiniert und verrät beispielsweise links im Vordergrund einen mechanischen Federstrich und mangelndes Interesse an der Belebung dieser Terrainpartie. Die Differenzierung des schattigen Wäldchens und der näheren, dunkler gehaltenen Geländeformen dient im Wesentlichen dazu, den Eindruck von Raumtiefe bis hin zum hellen Hinterland unter ruhigem Himmel zu unterstützen. Insgesamt sprechen also die stilistischen Merkmale für Campagnolas Hand in der Zeit ab circa 1550.

Der unbekannte flämische Stecher der 24-teiligen Landschaftsserie hatte offenbar bei der Konzeption seiner Radierung das Bedürfnis, Campagnolas mageren linken Vordergrund mit einem größeren Pflanzenmotiv anzureichern und etwas anders zu strukturieren (Kat. Nr. 150a u. Abb. 300).<sup>3</sup> Dies erstaunt umso mehr, da die übrigen Vorlagen ansonsten relativ getreu reproduziert wurden. Betrachtet man die gesamte Folge, wirkt die hinzugefügte Blattpflanze eher fremd und wenig typisch für Campagnolas Inszenierung, die sich zumeist mit einem bewachsenen Baumstrunk oder einer Fels-Erdformation begnügt. Das Detail vermittelt vielmehr den Charakter eines botanischen Füllmotivs.

<sup>1</sup> Santagiustina Poniz merkte zur Qualität der Zeichnung an: „Nonostante la scadente qualità grafica riveli spesso in essi la mano dell'artista intento ad una produzione „di serie“ e ormai spoetizzato per un genere, forse già troppo sperimentato, disegni come il „Paesaggio roccioso con cacciatori e cani“, di Oxford, o il „Paesaggio con un arciere e un pescatore su un ponte“, di Chatsworth, furono largamente collezionati e diffusi in tutt' Europa anche attraverso le incisioni di francesi e di fiamminghi.“ – In ihrer Anmerkung stellte sie für beide Werke die Verbindung zum Stichkonvolut von de Neyt her. – Santagiustina Poniz 1981, S. 68, Anm. 62 u. 63.

<sup>2</sup> Saccomani zählte – neben den Blättern im Louvre (ohne genaue Auflistung) – zwei Gruppen in Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751-759) und Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0311-0318) zum numerischen Kern des Œuvres Campagnolas ab dem fünften Jahrzehnt. – Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29.

<sup>3</sup> Ein Exemplar des Stichs ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249725&partId=1&searchText=Domenico+campagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249725&partId=1&searchText=Domenico+campagnola&page=1) - Zur Serie siehe das Unterkapitel *Herman de Neyt und sein radiertes Landschaftskonvolut (ca. 1630/1642)* im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

## 151

### Waldige Landschaft mit Haus in der Ferne

Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 82.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, Einfassungslinie mit Graphit, leicht beschädigt unten links und entlang der unteren linken Kante, verfärbte Ränder aufgrund von Klebstoffresten (?) auf der Rückseite, montiert.

**Maße:** 239 x 375 mm (vermutlich seitlich geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso links unten mit Graphit: „Titiano“.

**Provenienz:** Königin Christina von Schweden (1626-1689); Dezio Kardinal Azzolini (1628-1689); Herzog Livio Odescalchi, Duca di Bracciano (um 1652-1713); vom Museum 1790 erworben (nicht mit der Marke des Teylers Museums (Lugt 2392) gestempelt).

**Literatur:** Montanari 1995, S. 75; Tuyl van Serooskerken 2000, S. 408, 417, Nr. 443, m. Abb.

Das Werk aus dem ältesten Museum der Niederlande gehörte vielleicht zu den sechs Zeichnungen, die im *Libro I de' Disegni di varij pittori italiani* von Königin Christina von Schweden – neben anderen Campagnola zuzuordnenden Blättern – entweder als „Una campagna“ oder „Un paese“ betitelt wurden.<sup>1</sup> Wie bereits Montanari (1995) feststellte, sind diese Inventarangaben für eine eindeutige Identifizierung zu vage. Von der Forschung bisher vernachlässigt, sprach sich Tuyl van Serooskerken (2000) im Sammlungskatalog des Teylers Museums für die Eigenhändigkeit aus.<sup>2</sup>

Eine dichte Baumgruppe und eine Felsformation bilden die natürliche Kulisse eines hügeligen Vordergrunds und bestimmen fast Dreiviertel der Blattes; rechts ergibt sich – an dem Ast- und Laubwerk vorbei – ein Ausblick ins Hinterland, das mit wenigen Geländeverschnidungen und

ansteigenden Bergen aufgeschichtet ist. Nur ein einsames Haus am Fuße der bewaldeten Hänge deutet auf eine ländliche Bevölkerung hin; es verschwindet aber fast gänzlich in der sonst unbelebten Landschaft.

Die einfache aber tiefenräumlich effektive Komposition hat ihre Ursprünge in Campagnolas Frühwerk und wird noch in den späten Blättern aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 754 (265), Kat. Nr. 150) oder Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0312, Kat. Nr. 149) variierend eingesetzt. Auch die Linienführung und die Differenzierung der einzelnen Landschaftselemente verhalten sich fast analog zu diesen und anderen Vergleichswerken (Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0313 (Kat. Nr. 148); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 758 (269), Kat. Nr. 154), die ab 1550 entstanden sein dürften.

Trotz der eher durchschnittlichen Qualität ist die Zeichnung aus dem Teylers Museum bemerkenswert, da sie eine figurenlose Landschaft als selbständiges Bildmotiv zeigt. Sieht man von Campagnolas Frühwerken ab, ist dieser Typus aus heutiger Sicht in den nachfolgenden Jahrzehnten selten zu finden.<sup>3</sup> Zu erklären ist dieser Umstand vielleicht mit ähnlichen vorangehenden Darstellungen, die mittlerweile verloren sind. Andererseits hat das besondere Sujet der reinen Landschaft für Campagnola wohlmöglich nicht den gleichen Stellenwert gehabt, sondern war primär eine weitere Variationsform seiner künstlerischen Bandbreite.

<sup>1</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank des Teylers Museum zugänglich:

<http://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/tekening/k-vi-082-landschap-met-een-boerderij-in-de-achtergrond-campagnola-domenico-1500-1564-omgeving-van-tekenaar>

<sup>2</sup> Tuyll kommentierte die Zeichnung nur knapp: „Possibly autograph despite the somewhat mechanical handling.“ – Tuyll van Serooskerken 2000, S. 417, Nr. 443.

<sup>3</sup> Vgl. andere Exemplare ohne jegliche Figuren in: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4766, 4779, 5545, 5593 (**Kat. Nr. 111, 125, 116, 101**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16063, 16056 (**Kat. Nr. 106, 131**); Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 4770 (**Kat. Nr. 107**); Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4597, 4598, 4602, 4607(?), 4611 (**Kat. Nr. 124, 153, 109, 108**); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1982.34, 1982.67 (**Kat. Nr. 110, 78**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1633 (**Kat. Nr. 114**); London, Slg. Sir Robert Mond (**Kat. Nr. 126**); Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 7218 (**Kat. Nr. 152**) oder London, Christie's, 04.07.1984, Nr. 2 (**Kat. Nr. 247**).

## 152

### Landschaft mit Baumgruppe auf einem Hügel

Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 7218.

**Technik:** Feder in Braun auf blauem Papier, etwas fleckig und stockfleckig, einige Linien im Himmel wurden unvollständig mit weißer, teilweise oxidiertes Farbe abgedeckt, aufgezogen.

**Maße:** 180 x 243 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto am unteren Rand mit Feder in blassem Braun: „Di Domenico Campagnola“; auf dem Verso unten in Graphit (Handschrift 19. Jh.): „D: Campagnola“, sowie darunter, teilweise gelöscht, möglicherweise in der Handschrift von John Skippe: „Domenico Campagnola“.

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); John Skippe (1741-1812), Ledbury (siehe Lugt 1529a-b); dessen Schwester, Penelope Skippe, 1774 verheiratet mit James Martin, Worcestershire; Edward Holland; dessen Schwester, Mrs. A.C. Rayner-Wood, Malvern; deren Neffe, Edward Holland-Martin; nach dessen Tod: Christie's London, 20.-21.11.1958, Nr. 50; Frits Lugt (1884-1970), Paris (Lugt 1028).

**Literatur:** Skippe ca. 1800-1812, Bd. 2, Nr. 38; Auk. Kat. Christie's 1958, S. 41, Nr. 50, Tafel 8; Kat. Ausst. Venedig, S. 34, Nr. 38, m. Abb.; Kat. Slg. Paris 1983, S. 238, Nr. 233, Tafel 266; Johnson – Goldyne 1985, S. 32, unter Nr. 8, 219, Anm. 5; Kat. Ausst. Paris 1996, S. 27, Nr. 41.

Die Zeichnung gehörte ursprünglich Sir Peter Lely bevor sie von John Skippe möglicherweise als Werk Campagnolas erworben wurde, was aufgrund der alten Bezeichnungen zu vermuten ist. Mit der Versteigerung der Sammlung Skippe bei Christie's 1958 gelangte das Blatt schließlich in den Besitz von Frits Lugt.<sup>1</sup> Im Bestandskatalog bezeichnete Byam Shaw (1983) die Zeichnung, die man erstmals 1996 in der Fondation Custodia ausstellte, als „typical, but more schematic in handling (...)“.

Die einfache Komposition zeigt drei Bäumen auf einer Anhöhe im Vordergrund, die sich dekorativ vor dem klaren Himmel erheben. Dabei entstehen verschiedene Ausblicke auf den sehr tiefen Horizont, wo das Gelände links mit einem Dorf und rechts mit einem Wäldchen abschließt. Die Baumgruppe fungiert als natürliches Hauptsubjekt in der Ansicht, die ohne menschliche Staffagefiguren auskommt. Die Anlage erinnert an Campagnolas Frühwerk, in dem sowohl eine nahe buschartige Baumgruppe als auch der einzelne Baum vor einer Landschaft bereits entwickelt war (vgl. Paris, Louvre, Inv. Nr. 5533 (Kat. Nr. 26); Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1406 E (Kat. Nr. 47); London, Sotheby's, 15.06.1983, Nr. 24, Kat. Nr. 41). In den späteren Jahrzehnten wird dieses Schema wieder aufgegriffen und variiert (vgl. Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 82, Kat. Nr. 151)<sup>2</sup>. Charakteristisch ist dabei, dass die Stämme der kleineren Bäume häufig etwas verdreht und gewunden sind, um ein naturbelassenes Wachstum zu suggerieren; dabei erscheinen sie aber – wie im Lugt-Blatt – nur mäßig mit dem Boden verwurzelt. Eine besondere motivische und zeichnerische Nähe lässt sich zu einem Blatt aus dem Kupferstichkabinett der Wiener Akademie (Inv. Nr. 4598, Kat. Nr. 153)<sup>3</sup> erkennen, das ebenfalls von Campagnola stammen dürfte.<sup>4</sup>

Die technischen Merkmale liefern eine weitere Bestätigung für die Autorschaft: die Landschaft ist auf blauem Papier ohne Lavierungen ausgeführt – ein Umstand, der allgemein für Campagnola spricht – wenngleich er diesen außergewöhnlichen Papierton nicht häufig verwendete. Nach dem heutigen Material zu urteilen, finden sich vergleichbare Exemplare eher in seiner reifen und späten Periode, in denen nur selten malerische Valeurs mittels Weißhöhungen hinzugefügt wurden, wie es bei Campagnolas venezianischen Zeitgenossen verbreitet war. Dadurch kommt die Zeichnung in Braun schlechter zur Geltung als auf dem von ihm bevorzugten hellen Papier.

Im Lugt-Blatt fallen die zügigen und zuweilen etwas schematischen Strichlagen im Terrain auf, zu denen ein Bündel diagonaler Parallelschwünge im sonst klaren Himmel wie ein optisches Echo wirkt. Ungleich sorgfältiger ist dagegen die Linienführung in der Baumgruppe. Die sicheren Differenzierungen und Helldunkel-Werte für die schwächtigen Stämme, Äste und Laubstrukturen sprechen relativ deutlich für Campagnolas Personalstil ab dem fünften Jahrzehnt. Diese Zeichenweise lässt sich ohne größere Zweifel von sorgfältiger gezeichneten Laubbäumen ableiten, die für die Londoner Hirschjagd (Inv. Nr. 1946,0713.112, Kat. Nr. 93), die Darstellungen mit Kallisto oder für eine weniger bekannte Landschaft mit Hirten in den Uffizien (Inv. Nr. 7446 S, Kat. Nr. 94)<sup>5</sup> typisch sind. Stilistische Analogien lassen sich im Detail zwischen dem mittleren Baum im Lugt-Blatt und dem linken Exemplar in der Küstenlandschaft aus dem Metropolitan Museum of Art (Inv. Nr. 07.283.15, Kat. Nr. 237)<sup>6</sup> beobachten sowie zwischen dem rechten entfernten Wäldchen und der linken Baumgruppe in der Landschaft mit Reiterschar aus dem Louvre (Inv. Nr. 4760, Kat. Nr. 200)<sup>7</sup>. Letzteres Vergleichswerk zeigt überdies ein ähnlich flüchtig-mechanisch gezeichnetes Terrain im Vordergrund.

Insgesamt ist die Landschaft aus der Collection Frits Lugt eine vereinfachte Variante des frühen Kompositionsschemas, das mit dem blauen Papier kombiniert wird. Aufgrund dieser technischen Besonderheit und der stilistischen Merkmale bietet es sich an, das Werk gegen Ende der 1540er Jahre oder etwas später anzusetzen.

<sup>1</sup> Zur Biographie und Sammlung John Skippes siehe den Abschnitt im *Verzeichnis von Campagnolas Landschaften in historischen Sammlungen*.

<sup>2</sup> Die sonst nicht beachtete Zeichnung ist in der Online Datenbank des Teylers Museum zugänglich: <http://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/tekening/k-vi-082-landschap-met-een-boerderij-in-de-achtergrond-campagnola-domenico-1500-1564-omgeving-van-tekenaer>

<sup>3</sup> Das Blatt blieb bisher unveröffentlicht und gehört zu den Campagnola-Zuschreibungen im vorliegenden Verzeichnis.

<sup>4</sup> Die Bildanlage ist vermutlich variiert und nachgeahmt worden. Beispielsweise in einer Landschaft, die ebenfalls auf gefärbtem Papier ausgeführt ist: Toulouse, Musée Paul-Dupuy, Inv. Nr. 005-10-6 (**Kat. Nr. X-167**).

<sup>5</sup> Die Zeichnung ist nicht publiziert und gehört zu den Campagnola-Zuschreibungen im vorliegenden Verzeichnis.

<sup>6</sup> Die Landschaft ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/338344>

<sup>7</sup> Die Zeichnung aus dem Louvre befindet sich in der Online Datenbank des Museums: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/6/7078-Paysage-avec-des-batisses-et-un-pont-sur-lequel-passent-des-cavaliers>

## 153

### Landschaft mit Bäumchen auf einem Hügel

Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4598.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf weißem Papier, allgemein sehr gut erhalten.

**Maße:** 136 x 254 mm (linke Seite beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit Feder in Schwarz: „14“.

**Provenienz:** Abbé Franz de Paula Neumann (1744-1816); Schenkung um ca. 1850 an die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien.

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung stammt aus der Sammlung von Abbé Neumann; diese wurde im 19. Jahrhundert der Wiener Akademie geschenkt und zählt zu den wertvollsten Bestandserweiterungen des Kupferstichkabinetts. Sie wird zusammen mit 19 weiteren Exemplaren Domenico Campagnola zugeordnet, die bis auf zwei Ausnahmen von der Forschung unbeachtet blieben.<sup>1</sup>

Dargestellt ist eine Gruppe von kleinen Bäumen und Büschen auf einer felsigen Anhöhe in der Mitte eines näheren Geländes. Dieses natürliche Ensemble setzt sich dekorativ gegen den klaren Himmel ab und lässt seitlich in den Hintergrund der Landschaft blicken. Dort zeigt sich links eine Basilika, von wenigen Gebäuden umgeben und rechts eine weite Anhöhe, die teilweise von Wäldern bedeckt ist.

Die mittig gesetzte und leicht erhöhte Vegetation fungiert zusammen mit der Kirche als Hauptmotiv in der Landschaft, die ohne Staffagefiguren auskommt und tiefenräumlich einfach gestaffelt ist.

Die Komposition erinnert noch entfernt an Campagnolas Frühwerk, in dem sowohl nahe buschige Sträucher als auch der einzelne Baum vor entfernten Landschaftszügen bereits entwickelt war.<sup>2</sup> Dieses Schema wird in den späten Jahrzehnten wieder aufgegriffen und variiert (vgl. Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 7218 (Kat. Nr. 152); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 82, Kat. Nr. 151). Das ungewöhnlich große Kirchenmotiv ist in den Zeichnungen Campagnolas nur in einem Fall ähnlich zum vorliegenden zu finden (London, British Museum, Inv. Nr. 1846,0709.10).<sup>3</sup> Angesichts der mehr oder weniger sorgfältigen Ausführung, bei der vor allem das Gelände eher cursorisch behandelt wurde, liefert vor allem die Baum- und Buschgruppe die griffigsten Anhaltspunkte. Ihre Differenzierungen können Campagnolas Strichbild ab den 1540er Jahren angenähert werden. Dabei findet sich besonders für den mittleren, hell gehaltenen Laubbaum ein interessanter Detailvergleich. Die auffällig regelmäßigen Parallellagen in den Schattenpartien kennzeichnen auch den Baum links im Hintergrund der Landschaft mit dem Propheten Elias und der Witwe vor der Stadt Zarpas (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4782, Kat. Nr. 165).<sup>4</sup> Selbst die etwas lose gezeichneten Wälder im rechten Ausblick des Wiener Blattes sind stilistisch gut mit den entfernten Landschaftszügen der zweiten Version der Propheten-Szene aus Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 119, Kat. Nr. 166) oder der skizzenhaften ovalen Flusslandschaft aus Windsor Castle (Royal Library, Inv. Nr. RL 4771, Kat. Nr. 167)<sup>5</sup> vergleichbar.

Diese Verknüpfungen berechtigen insgesamt, die Zeichnung aus Wien als eigenhändig einzustufen. Die Entstehungszeit dürfte – wie bei den beiden Varianten aus Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 82) und Paris (Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 7218) – in das fortgeschrittene fünfte oder frühe sechste Jahrzehnt fallen.

<sup>1</sup> Im Kontext der Campagnola-Zeichnung besprach man bisher die Blätter Inv. Nr. 2520 und 4608 (**Kat. Nr. 162, 118**).

<sup>2</sup> Vgl. die Landschaften in: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5533 (**Kat. Nr. 26**); Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1406 E (**Kat. Nr. 47**); London, Sotheby's, 15.06.1983, Nr. 24, **Kat. Nr. 41**).

<sup>3</sup> Fröhlich-Bum 1928, S. 190, Abb. 258. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 319, Nr. A 1927. – Santagiustina Poniz 1981, S. 67, Anm. 47 – Die vermutlich spät entstandene Zeichnung ist in der Online Datenbank des British Museum vorhanden:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=715239&partId=1&searchText=1846.0709.10&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=715239&partId=1&searchText=1846.0709.10&page=1)

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist in der Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7100-Paysage-avec-une-femme-a-genoux-devant-un-vieil-homme-pres-dun-village>

<sup>5</sup> Die im stilistischen Spektrum Campagnolas bisher nicht berücksichtigte ovale Landschaft findet sich in der Online Datenbank des Royal Collection Trust:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/904771/a-landscape-with-a-stream>

## 154

### Waldige Landschaft mit Haus und Figuren an einem Bach mit Holzbrücke

Chatsworth, The Devonshire Collection, Inv. Nr. 758 (269).

**Technik:** Feder in Braun auf ehemals weißem Papier, stockfleckig, gut erhalten, vollständig alt montiert für die Sammlung des 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire.

**Maße:** 238 x 382 mm (allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); William, 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire (1670/71-1729), Chatsworth (Lugt 718).

**Literatur:** Kat. Ausst. London 1894-1895, S. 111, Nr. 838(?); Walker 1941, Anhang S. 15, Nr. 97; Jaffé 1994, S. 55, Nr. 758, mit Farbabb.; Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29.

Vermutlich wurde die Zeichnung aus der Devonshire Collection schon im späten 19. Jahrhundert als Werk Campagnolas ausgestellt und publiziert. Walker (1941)<sup>1</sup> führte sie in seiner Dissertation an, während Tietze und Tietze-Conrat offenbar keine Kenntnis von dem Blatt hatten. Auch in der neueren Forschung sprach man sich für die Eigenhändigkeit aus (Jaffé 1994).<sup>2</sup> Saccomani (2004) schlug eine Datierung gegen Ende des fünften, beziehungsweise Anfang des sechsten Jahrzehnts vor.<sup>3</sup>

Ausgehend von einem schmalen Vordergrundbereich, in dem ein mächtiger Baum wurzelt und über die gesamte Höhe des Blattes reicht, blickt man leicht hinab auf einen Fluss, der unter einer breiten Holzbrücke dahinströmt und überwiegend von dichten Bäumen gesäumt wird. Seitlich ergeben sich Ausblicke in den teilweise bergigen Hintergrund, der im Bereich des Flusses ein mittleres Horizontniveau aufweist. Einige Figuren beleben die Landschaft; sie ziehen entweder vom bäuerlichen Hof mit ihren Eseln über die Brücke oder bewegen sich auf einem Boot in Ufernähe.

Kompositorisch fällt auf, dass der Vordergrund trotz mächtigem Baummotiv etwas verkümmert erscheint und damit den Bildaufbau nicht sonderlich unterstützt. Vielmehr verschwindet das strömende Gewässer rechts unnatürlich hinter einem Hügel. Angesichts des eigenwillig gebogenen Verlaufs der Holzbrücke und der damit angedeuteten Draufsicht, scheint der Betrachterstandpunkt etwas erhöht zu sein. Insgesamt zerfällt die tiefenräumliche Wirkung der Flusslandschaft in drei verschiedene Blickrichtungen und überzeugt noch am ehesten im Bereich des Gewässers jenseits der Brücke.

Die Verwendung eines größeren Brückenmotivs im näheren Gelände findet sich nur selten in Campagnolas Werken.<sup>4</sup> Als zentrales Sujet einer Flusslandschaft mit Figurenstaffage wie im vorliegenden Chatsworth-Blatt bildet es eine absolute Ausnahme und erinnert im rustikalen Gesamtcharakter an etwaige Vorbilder von nördlich der Alpen. Die zeichnerische Handschrift ist eng verwandt mit bestimmten Werken aus Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0312, 0313, Kat. Nr. 149, 148) und Chatsworth (Inv. Nr. 754 (264), Kat. Nr. 150), die Campagnolas routinierte Gestaltung ungefähr ab 1550 veranschaulichen, bei der nicht immer die spektakuläre Raumtiefe den Zeichner interessierte sondern eine weitere Variation profan-genrehafter Details.

---

<sup>1</sup> Walker kommentierte die Zeichnung lediglich mit „late Campagnola type“. – Walker 1941, Anhang S. 15, Nr. 97.

<sup>2</sup> Jaffé merkte im Sammlungskatalog an: „According to dott. Frizzoni and conte Gamba, „Perhaps only a copy after C.“ (Eugenie Strong): but there seems no good reason to doubt the tradition in the Devonshire Collection that it is indeed by Campagnola’s hand.“ – Jaffé 1994, S. 55, Nr. 758.

<sup>3</sup> Saccomani zählte – neben den Blättern im Louvre (ohne genaue Aufzählung) – zwei Gruppen in Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751-759) und Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0311-0318) zum numerischen Kern des Œuvres Campagnolas ab dem fünften Jahrzehnt.

<sup>4</sup> Eine Brücke als auffälliges Motiv in näheren Geländebereichen findet sich noch in den Darstellungen aus: Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, Inv. Nr. I-330 (**Kat. Nr. 209**); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0313, 0316 (**Kat. Nr. 148, 210**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1637 (**Kat. Nr. 213**); Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-387 (**Kat. Nr. 216**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4725, 4762 (schlecht erhalten), **Kat. Nr. 89, 225**.

## 155

### Landschaft mit dem hl. Hieronymus, der von Pilgern besucht wird

Chatsworth, The Devonshire Collection, Inv. Nr. 759 (911).

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, stockfleckig, größere Flecken (Wasserflecken?) rechts oben, vollständig alt montiert für die Sammlung des 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire.

**Maße:** 275 x 349 mm (allseitig beschnitten, vor allem an beiden Seiten).

**Provenienz:** wahrscheinlich William, 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire (1670/71-1729), Chatsworth.

#### Reproduktion:

Flämischer Künstler (17. Jh.), Radierung, circa 1630-1642, 253 x 375 mm (Platte), Inschrift und Nummerierung unten in der Platte: „*A mundo procul umbrosi sub stramine tecti, Optimus, ut vigeat, locus est, meditatio sylva – 3*“, (Kat. Nr. 155a u. Abb. 283).

**Literatur:** Kat. Ausst. London 1894-1895, S. 112, Nr. 849; Walker 1941, Anhang S. 16, Nr. 100; Chiari 1982, S. 131, unter Nr. 135; Jaffé 1994, S. 56, Nr. 759, m. Farbabb.; Sievers – Muehlig – Rich 2001, S. 42, Anm. 13; Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29.

Die Zeichnung aus der Devonshire Collection wurde bereits in der 24-teiligen Landschaftsreihe reproduziert, die als Werk Tizians galt und von Herman de Neyt (1588-1642) verlegt wurde. Im späten 19. Jahrhundert stellte man das Blatt zwar als Werk Campagnolas aus, Walker (1941) war jedoch bei dieser Autorschaft nicht sicher. Chiari (1981) identifizierte die Darstellung als Vorlage für die aufwendige Stichserie und war von der Campagnola-Zuschreibung überzeugt – wie auch später Jaffé (1994)<sup>1</sup> und Saccomani (2004); letztere schlug eine Datierung gegen Ende des fünften oder zu Beginn des sechsten Jahrzehnts vor.<sup>2</sup>

Eine felsige Wildnis ist von einigen Bäumen und Büschen bewachsen und wird von einem schmalen Bach durchströmt. Neben wandernden und stehenden Gestalten zeigt sich ein Löwe auf einem mäanderartigen Weg am linken Rand. Im Mittelpunkt sieht man drei Männer unter einer einfachen Dachkonstruktion. Sie scheinen im Gespräch mit einem weiteren Mann, der am Tisch sitzt und in einem Buch liest. Vermutlich zeigt die Szene den Moment *vor* der bekannten Episode aus dem Leben des hl. Hieronymus aus der *Legenda Aurea*, die wie folgt erzählt wird: „*Einstmals saß Sanct Hieronymus des Abends mit den Brüdern, die heilige Schrift zu hören; da kam ein Löwe hinkend in das Kloster. Die anderen Brüder flohen, da sie ihn sahen, Hieronymus aber ging ihm entgegen als einem Gast.(...)*“.

Kompositorisch erstaunt die Schilderung der einfachen Klosterbehausung vor einer „wildem“ Felskulisse, die hoch aufragt und mit ihrer Vegetation das Format zu sprengen scheint. Der Landschaftsraum erscheint an den Ränder etwas beschnitten, wird mit dem diagonalen Bachverlauf und den seitlichen Wegkurven nicht sehr tief durchmessen und lässt keinen Ausblick in die Ferne zu. Die gelängten Staffagefiguren sind vor den Felsformen relativ klein gehalten und besitzen kaum erzählerischen Gehalt. Vielmehr werden sie von ihrer graphischen Umgebung gleichsam aufgesogen.

Diese Bildanlage ist bei Campagnola in keiner ähnlichen Form wiederzufinden. Der Motivschatz und speziell der Vordergrundaufbau aus Baumstrünken und strömendem Gewässer hat seinen Vorläufer im etwas größeren Holzschnitt mit demselben Heiligen (Abb. 165).<sup>3</sup> Ebenso ist das plötzliche Verschwinden des Baches hinter einer Terrainform typisch für spätere Zeichnungen Campagnolas. Der technisch dichte und etwas verspielt-dekorative Federstrich in der

Modellierung der Landschaftselemente lässt sich gut mit einigen Blättern aus den späten 1540er und 1550er Jahren vergleichen (vgl. beispielsweise: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4759 (Kat. Nr. 156)<sup>4</sup>; Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 09.1SDR43-d1 (Kat. Nr. 157) oder Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 753 (263), Kat. Nr. 199).

Die Radierung aus der großen Landschaftsfolge ist ein weiteres gutes Beispiel für die Genauigkeit dieser flämischen Reproduktionsgraphik (Kat. Nr. 155a u. Abb. 283).<sup>5</sup> Selbst wenn die gegenseitige „Leserichtung“ den Charakter des Originals grundsätzlich stört, dokumentiert der etwas breitere Stich (253 x 375 mm) immerhin, dass die Chatsworth-Zeichnung (275 x 349 mm) ursprünglich an beiden Seiten mehr von der Landschaft zeigte: im Detail ist es ein überaus schlanker und hoher Laubbaum neben der linken sich nähernden Figur und ein längerer Wegverlauf, der sich zwischen den Felsen am rechten Rand bis in den Mittelgrund schlängelt.

<sup>1</sup> Jaffé kommentierte das Werk lapidar: „*The saint's lion appears bored with these visitors.*“ – Jaffé 1994, S. 56, Nr. 759

<sup>2</sup> Saccomani zählte – neben den Blättern im Louvre (ohne genaue Aufzählung) – zwei Gruppen in Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751-759) und Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0311-0318) zum numerischen Kern des Œuvres Campagnolas ab dem fünften Jahrzehnt.

<sup>3</sup> Rosand–Muraro 1976, S. 158-159, Nr. 26, m. Abb. – Rosand–Muraro 1976 (2), S. 106-107, Nr. 34, Abb. 73. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 620-621, Nr. 212, m. Abb. (S. 200). – Ein Abzug des Holzschnitts ist in der Online Datenbank des Museum of Fine Arts in Boston zugänglich:

<http://www.mfa.org/collections/object/st-jerome-in-the-wilderness-105188>

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/6/7077-Paysage-avec-un-village-entoure-de-collines-boisees-et-de-montagnes>

<sup>5</sup> Chiari, S. 131, Nr. 135, m. Abb. – Ein Exemplar der Radierung ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249829&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249829&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2) - Zur Serie siehe den Abschnitt *Herman de Neyt und sein radiertes Landschaftskonvolut (ca. 1630/1642)* im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.*

## 156

### Bergige Landschaft mit Landsknecht und Hirten an einem Bach

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4759.

**Technik:** Feder in Braun auf ehemals weißem Papier, teilweise Spuren einer Quadrierung (?), kaum fleckig, guter Erhaltungszustand, montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 259 x 406 mm (allseitig beschnitten).

**Provenienz:** Everhard Jabach (1610-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.) (Lugt 2953); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

#### Reproduktionen:

1.) Claude Massé (1631-1670), Radierung, vor 1670 / 1754, 287 x 417 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Campagnole. delin. – .37.A. – Massé. Sculp Cum privil Regis.*“, (Kat. Nr. 156a).

2.) Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), 1749, Radierung, um 1730, 260 x 410 mm, nummeriert und bezeichnet in der Platte: „27“ – „*Campagnolla In. - Cab. du Roy - C\* Sculp.*“, (Kat. Nr. 156b).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 102; Inventaire DAG 1852, S. 20; Kat. Ausst. Paris 1923, S. 56, Nr. XI; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, unter Nr. 536; Gibbons 1977, Bd. I, S. 50, unter Nr. 136.

Das gut erhaltene Blatt gehörte ursprünglich als Werk Campagnolas zur Sammlung Jabach, bis es zusammen mit anderen als erste Kategorie („*dessins d'ordonnance*“) an das *Cabinet du Roi* verkauft wurde.<sup>1</sup> Die Reproduktionsstiche des „*Recueil Jabach*“ und des Comte de Caylus sowie die Aufzeichnungen des Musée Napoléon belegen diese Zuschreibung bis ins frühe 20.

Jahrhundert (Kat. Ausst. Paris 1923). Erst Tietze und Tietze-Conrat (1944) vermuteten bei der Zeichnung „die späte Werkstatt oder eine Kopie“.<sup>2</sup> Aktuell wird sie im Louvre dem Campagnola-Kreis zugeordnet.

Der rechte Vordergrund bildet mit seinen Gelände- und Baummotiven eine dreiecksähnliche Form; die Darstellung ist in der Höhe und fast der gesamten Breite der Darstellung verspannt. Innerhalb der Konturen führen ein Bach und ein Weg in die Landschaft ein. Ein Landsknecht mit geschulterter Hellebarde verschwindet gerade auf dem leicht sich schlängelnden Weg hinter einer Biegung, während am Hang der schattigen Anhöhe Hirten rasten.<sup>3</sup> Links im Mittelgrund sieht man ein Dorf mit Kirche und etlichen Staffagefiguren, die als Szene entfernt an eine Flucht nach Ägypten erinnern und durch einen schräg nach rechts führenden Graben mit Büschen tiefenräumlich abgesetzt werden. Die Dorfkulisse und der Geländeverlauf in der linken Bildhälfte deuten an, dass die bergige Landschaft ansteigt und mit dem hohen Horizont nur eingeschränkt weitläufig wirkt.

Kompositorisch kann man die Vordergründlösung der rechten Seite und den anschließenden diagonale Geländegraben mit einer Darstellung aus dem *Detroit Institute of Arts* (Inv. Nr. 09.1SDR43-d1, Kat. Nr. 157) vergleichen. In beiden Blättern wird der für Campagnola so typische fließende Bach verwendet, der in seinem Ursprung und weiterem Verlauf oft nicht nachvollziehbar ist. Ein ähnliches Geländestück wird auch in eine große Landschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 4781, Kat. Nr. 158)<sup>4</sup> integriert. Die drei Werke verbindet neben kompositorischen Merkmalen auch eine dichte Strichführung, deren Helldunkel-Partien mit den üblichen mechanischen Kreuzlagen verdichtet werden. Besonders charakteristisch ist die abwechslungsreiche Binnenzeichnung der Felsenformen im Bereich des Baches, die eng verwandt ist mit ähnlichen Motiven in Landschaften aus Paris (Louvre, Inv. Nr. 4781), Boston (*Museum of Fine Arts*, Inv. Nr. 61.1176, Kat. Nr. 241) und besonders mit der „Versuchung Christi“ aus Truro (*Royal Cornwall Museum*, Inv. Nr. 1928.324, Kat. Nr. 248).<sup>5</sup> Die angeführten stilistischen Verknüpfungen sprechen somit für Campagnolas Ausführung und eine Entstehungszeit um 1550 oder etwas später.

Die beiden Reproduktionsstiche von Massé und Caylus sind sich in ihrer genauen und gegenseitigen Übertragung des Originals recht ähnlich. Massés Stich (287 x 417 mm, Kat. Nr. 156a)<sup>6</sup> für den „*Recueil Jabach*“<sup>7</sup> kommt in seinen graphischen Ausdruckswerten und der zarten Ätzung der Darstellung Campagnolas am nächsten. Dabei wird auch am konkreten Abzug ersichtlich, dass die reproduzierte Binnenzeichnung der Landschaftselemente dem Eindruck von Raumtiefe eher nicht dienlich ist. Auch kontrastreichere Helldunkelwerte auf weißem Papier wie in der Radierung von Caylus (260 x 410 mm, Kat. Nr. 156b)<sup>8</sup> können nicht darüber hinwegtäuschen, dass Campagnolas ambitionierte Komposition auch in nachgestochener Form nicht leicht lesbar ist.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/6/7077-Paysage-avec-un-village-entoure-de-collines-boisees-et-de-montagnes>

<sup>2</sup> Sie führten das Werk mit anderen aus dem Louvre in einer Sammelposition an, die sie ohne weitere Differenzierung als „*late shop*“ oder „*copies*“ bezeichneten. Die vollständige Aufzählung lautete: Inv. Nr. 4737, 4740, 4741, 4742, 4744, 4747, 4748, 4749, 4750, 4751, 4752, 4753, 4757, 4758, 4759, 4760, 4761, 4765, 4768, 4770, 4783. – Hier behandeltes Blatt: Inv. Nr. 4759. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 536.

<sup>3</sup> Eine Figur mit einem recht ähnlichen Bewegungsmotiv wird auch links im Gelände der großen Landschaft verwendet, die bei Hollstein und Puppel in Berlin (Auktion 07.-09.11.1927, Nr. 1113) versteigert wurde und seitdem verschollen ist (**Kat. Nr. 159**). Ebenso verwandt sind die Landsknechte in der Darstellung mit der Stadt am Wasser (Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 284, **Kat. Nr. 243**).

<sup>4</sup> Den Landschaftsaufbau dieser Darstellung wandte Campagnola auch sehr ähnlich in einem weiteren „*Riesenblatt*“ an: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4754 (**Kat. Nr. 226**).

<sup>5</sup> Siehe ergänzend die Felldifferenzierungen in einer anderen *Versuchung Christi* in Haarlem (*Teylers Museum*, Inv. Nr. A\*86). – Tuyll van Serooskerken 2000, S. 410, Nr. 430, m. Abb. – Die Zeichnung ist in der Datenbank des *Teylers Museum* vorhanden:

<http://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/tekening/a-086-satan-verzoekt-jezus-in-de-woestijn-campagnola-domenico-1500-1564-omgeving-van-tekenaar>

<sup>6</sup> Raimbault 2010, S. 282.

<sup>7</sup> Zum „Recueil Jabach“ siehe das Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* in der vorliegenden Dissertation.

<sup>8</sup> In den de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco befinden sich circa 145 Tafeln von Stichen des Comte de Caylus, die in einer Online Datenbank zugänglich sind. Auch das British Museum besitzt einzelne Exemplare aus dem umfangreichen Konvolut – darunter die Reproduktion der vorliegenden Landschaft:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3071368&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3071368&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

## 157

### Bergige Landschaft mit zwei Jägern und Hund in der Nähe eines Dorfes

Detroit, The Detroit Institute of Arts, Gift of Mrs. James E. Scripps, Inv. Nr. 09.1SDR43-d1.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, in der Mitte vertikale Faltung, Einfassungslinie in Braun vermutlich original, kaschiert auf festem Papier.

**Maße:** 254 x 384 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso des festen Papiers unten rechts mit Graphit (?): „3“; mit unten rechts Feder in Schwarz: „B / Desmé“ (unterstrichen und mit Feder in Braun durchgestrichen); auf einem Stück blauem Papier (ehemals auf der Rückseite) mittig unterhalb der Zeichnung mit Feder in Braun: „Campagnole“; sowie auf dem Verso des festen Papiers in der Mitte mit Feder in Schwarz: „D.S.“.

**Provenienz:** Juan Jorge Peoli (1825-1893), New York (Lugt 2020); nach dessen Tod Auktion, New York, American Art Association, 08.05.1894, Nr. 11; James Edmund Scripps (1835-1906), Detroit; Mrs. Harriet J. Scripps, Detroit. Geschenk an das Museum im Jahr 1909.

**Literatur:** Kat. Ausst. Baltimore 1942, S. 37, Nr. 25; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. 454; Gibbons 1977, Bd. I, S. 50, unter Nr. 136; Kat. Slg. Detroit 1992, S. 40, Nr. 7, m. Abb.; Kat. Ausst. Paris 1993, S. 621, unter Nr. 213.

Die Zeichnung wurde 1942 als Werk Domenico Campagnolas ausgestellt. Tietze und Tietze-Conrat (1944) hielten sie für eine Arbeit der Werkstatt während sich die neuere Forschung für die Autorschaft Campagnolas aussprach (Gibbons 1977 und Kat. Slg. Detroit 1992).<sup>1</sup> Rearick zitierte das Blatt nochmals bei der Pariser Tizian-Ausstellung und datierte es – zusammen mit der Uffizien Zeichnung Inv. Nr. 480 P (Kat. Nr. 80) – noch in das vierte Jahrzehnt (Kat. Ausst. Paris 1993). Aktuell wird die Zeichnung im Detroit Institute um 1530/1539 datiert.<sup>2</sup>

Vor einer entfernten Dorfkulisse wandert ein Jäger mit Hund auf einem Weg, der sich durch den vorderen Bereich einer bergigen Landschaft windet. Vermutlich in der weiteren Fortsetzung des Pfades sieht man rechts einen zweiten Jäger, der an einem Bach entlang vorausgeht. Dort bestimmt eine felsige Anhöhe das Gelände, dessen Bäume sich klar gegen den hell belassenen Himmel abheben und über die Blatthöhe hinausreichen. Auf den ersten Blick wirkt der Vordergrund durch die Weg- und Terrainstrukturen und das schräg verlaufende Gewässer durchaus natürlich und tiefenräumlich. Der Übergang zur linken Hälfte wird jedoch mit dem Buschwerk neben dem Jäger überspielt. Die Dorfkulisse auf einem längeren Hügelrücken bildet den abgesetzten Mittelgrund, dessen rechter Ausläufer dunkel schattiert ist; an dieser Stelle entsteht ein deutlicher Kontrast zu dem zentralen Ausblick in die Ferne, der hell gehalten ist und somit den Eindruck von Raumtiefe steigert.

Kompositionell lässt sich das nahe Gelände rechts mit dem strömenden Bach gut mit zwei Landschaften aus dem Louvre (Inv. Nr. 4759, 4781, Kat. Nr. 156, 158) verbinden, die einen variierten Aufbau zeigen. Bezeichnend für Campagnola ist in allen drei Fällen, dass man als Betrachter oft Ursprung und Verlauf des Gewässers nicht gänzlich nachvollziehen kann. Darüber hinaus ist in einer der Darstellungen (Inv. Nr. 4759) ein ähnliches Überspielen des Übergangs zum Mittelgrund zu beobachten.

Das schlichte und fast genrehafte Motiv der wandernden Jäger, die keine erzählerische Bedeutung mehr haben und ein Element der Naturschilderung sind, findet sich nochmals in einem zeichnerisch verwandten Blatt aus Oxford (Christ Church Inv. Nr. 0312, Kat. Nr. 149); speziell die Ausführung des linken Jägers in der Detroitier Landschaft lässt sich auch mit der vorderen stehenden Figur der Hamburger Flusslandschaft (Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.

Nr. 21109, Kat. Nr. 221) verbinden. Die Eigenhändigkeit steht daher außer Zweifel; die Entstehungszeit liegt vermutlich im späten fünften oder frühen sechsten Jahrzehnt.

<sup>1</sup> Im Sammlungskatalog von 1992 verglich Graham Smith die Zeichnung mit den Werken aus Cleveland (Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, **Kat. Nr. 70**) und New York (Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1972.118.243, **Kat. Nr. X-114**) und datierte sie in die späten 1530er und frühen 1540er Jahre. –Darüber zitierte man für das *Detroit* Blatt folgende Ausstellung: Kat. Ausst. *Detroit* 1960, S. 16, Nr. 21 (als Giulio Campagnola). – Diese Angabe ist ein Irrtum, da sie sich auf eine Zeichnung bezieht, die 1960 noch im Besitz von Herrn und Frau James O. Keene (Birmingham, Michigan) war und zum Frühwerk Campagnolas zu zählen ist (**Kat. Nr. 34**). Die vorliegende *Detroit* Landschaft mit den beiden Jägern ist hingegen schon seit 1909 im Besitz des Museums.

<sup>2</sup> Mein Dank gilt Nancy Sojka (Curator and Department Head, Prints, Drawings & Photographs, *Detroit Institute of Arts*) für die Neuaufnahmen der beiden Zeichnungen (Inv. Nr. Inv. Nr. 38.74-d1 (**Kat. Nr. 88**) u. 09.1SDR43-d1) in der *Detroit*er Sammlung und die Überprüfung der technischen Angaben (Januar 2016).

Das vorliegende Werk findet sich in der Online Datenbank des Museums – allerdings ohne Zuordnung zum Künstler Domenico Campagnola:

<http://www.dia.org/object-info/6b950432-db79-4618-b507-4c6fb86ef455.aspx?position=1>

## 158

### Große bergige Landschaft mit einem Bauern samt Kuh bei einer Kaskade, im Mittelgrund Hirten mit Herde bei einem Bauernhof

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4781.

**Technik:** Feder in Braun, auf cremefarbenem Papier, Spuren einer Quadrierung im rechten oberen Viertel (?), vereinzelt fleckig und stockfleckig, Gebrauchsspuren, ehemals mittig gefaltet, Wurmfraß (?), beide unteren Ecken etwas beschädigt, vier Teile herausgeschnitten und wieder ergänzt, vor allem in der Mitte unten und am linken oberen Rand, montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 400 x 680 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Everhard Jabach (1610-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.), Paris (Lugt 2953); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

#### Weitere Fassung:

Antoine Watteau (1684-1721), Rötél auf cremefarbenem Papier, um 1715-1716, 371 x 488 mm, bezeichnet mit Feder in Braun unten rechts: „*Watteau*“, New York, Privatsammlung (Kat. Nr. 158a u. Abb. 347).

#### Reproduktion:

Claude Massé (1631-1670), Radierung, vor 1670 / 1754, 280 x 390 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Titianus. delin. – .13.D. – Massé. Sculp Cum privil Regis.*“, (Kat. Nr. 158b).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 16; Inventaire DAG 1852, S. 24; Chiari 1982, S. 125, unter Nr. 120; Kat. Ausst. *Bordeaux* 2005, S. 108; Perrin Stein 2016 (z. Z. unveröffentlichte Katalognummer).

Die Zeichnung gehört zur Gruppe der größten erhaltenen Landschaftsblätter, die sich mit 13 weiteren Exemplaren mehrheitlich im Louvre befindet und Domenico Campagnola zugeordnet wird.<sup>1</sup> Aufgrund ihrer riesigen Formate wurden sie leichter beschädigt oder waren als gerahmtes Bild dem Licht ausgesetzt.<sup>2</sup> Diese Blätter wurden aber auch in Alben verwahrt wodurch sie – wie im vorliegenden Fall – eine vertikale Mittelfalte erhielten, dafür allerdings besser geschützt waren.<sup>3</sup> Die wenig beachtete Pariser Landschaft stammt aus der Sammlung Jabach, wo man sie als Werk Tizians im Inventar von 1671 führte. Diese Zuordnung wurde noch nach 1800 im Musée Napoléon beibehalten bis man im Louvre schließlich eine Zuschreibung an Campagnola bevorzugte. Diese ist auch aktuell gültig und wurde durch die neueste Forschung bestätigt. Chiari (1982) stellte für das Werk erstmals die Verbindung zum „*Recueil Jabach*“ her und Brouard (Kat. Ausst. *Bordeaux* 2005) datierte es in Verbindung mit den zwei anderen ähnlichen Formaten (Inv. Nr. 4764, 4725, Kat. Nr. 144, 89) um 1550 bis 1555. Es überrascht, dass Tietze und Tietze-Conrat das Blatt trotz seiner enormen Größe nicht kannten oder es von ihnen unberücksichtigt blieb.

Das monumentale Querformat wird links von einer baumbestandenen felsigen Erhebung

dominiert, aus der ein Bach kaskadenartig herabfließt. Unmittelbar am Rand ist bei genauer Betrachtung die Gestalt eines Bauern auszumachen, der gerade den rechten Arm auf seine Kuh legt und sie behutsam zum Wasser führt. Das Vordergrundterrain nimmt dreiecksförmig den nahen Tiefenraum ein und deckt den Großteil der linken Bildhälfte ab. Damit wird der Betrachterblick von seinem erhöhten Standpunkt in den rechten, tiefer liegenden Landschaftsteil gelenkt. Dafür wird zentral ein Hügel mit Baumpaare als schräg versetzte Formwiederholung des Vordergrunds geschichtet während sich daneben der Mittelgrund weitet. Dort sieht man hütende Hirten mit ihrer Schafsherde vor einem eingezäunten Bauernhof. Ein grasender Esel und ein entspannt sitzender Hund bei der Herde verleihen der pastoralen Szene trotz ihrer Kleinteiligkeit einen besonders idyllischen Charakter. Der optisch starke Tiefensprung setzt sich schließlich im dahinterliegenden ansteigenden Gelände fort, wo eine Kirche vor wenigen Bergkämmen das kleine Panorama beschließt.

Die effektvolle Überschau und der Aufbau mit markanter Vordergrunderhebung lässt sich der bereits angeführten großen „Fluch nach Ägypten“ (Louvre, Inv. Nr. 4725) annähern, die überdies recht ähnliche zeichnerische Qualitäten besitzt. Für die Verwendung des „Terrainzwickels“ mit kaskadenartigem Gewässer finden sich noch Varianten in zwei Landschaften aus Paris (Louvre, Inv. Nr. 4759, Kat. Nr. 156)<sup>4</sup> und Detroit (Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. Inv. Nr. 09.1SDR43-d1, Kat. Nr. 157). Mit Hilfe dieser stilistischen und kompositorischen Aspekte lässt sich die Zuschreibung an Campagnola bestätigen. Aufgrund der zeichnerischen Nähe zur „Flucht nach Ägypten“ ist eine Datierung in die frühen 1550er Jahre denkbar.

Im Rahmen des „Recueil Jabach“<sup>5</sup> stach Claude Massé (1631-1670) die vorliegende Zeichnung vermutlich in den späten 1660er Jahren nach (Kat. Nr. 158b).<sup>6</sup> Der Vergleich der beiden Blätter zeigt, dass Campagnolas große Zeichnung (400 x 680 mm) relativ frei, mit einigen Änderungen ins druckgraphische Medium übersetzt und verkleinert wurde. Der wesentlichste Unterschied liegt in der Beschneidung der Landschaftsbreite um ein paar Zentimeter rechts im Mittel- und Hintergrund (Radierung: 280 x 390 mm). Die verbleibenden Geländeformen wurden in der Radierung an einigen Stellen etwas verschoben und teilweise mit Vegetation und Waldpartien versehen, die klar vom Original abweichen. Schließlich verkleinerte sich auch die Herde deutlich. Sie besteht nur noch aus einem Hirten ohne Hund und Esel und wird etwas näher gezeigt, da ein größerer vorgelagerter Hügel – wie in der Zeichnung zu sehen – im Stich an Charakter deutlich eingebüßt hat.

Der Grund für diese ungewöhnlichen Abänderungen liegt wohl primär im monumentalen Format der Vorlage und der Größenbeschränkung im Recueil. Allerdings wurde ein zweites „riesiges“ Exemplar relativ genau reproduziert (vgl. Louvre, Inv. Nr. 4754, Kat. Nr. 226)<sup>7</sup>. So scheint bei den druckgraphischen Veränderungen auch eine gewisse künstlerische Willkür mitgespielt zu haben, die in anderen Fällen ebenfalls zu bemerken ist, um die Radierung dem Zeitgeschmack anzupassen. Daher ist man auch bei der vorliegenden Druckgraphik geneigt zu sagen, dass es sich um keine Reproduktion im strengen Sinn handelt, sondern um eine freie Nachahmung von Campagnolas Landschaft, die damals noch als Werk Tizians galt.

Im Jahr 2011 tauchte in der Galerie de Bayser (Paris)<sup>8</sup> eine Rötzelzeichnung von Antoine Watteau auf (371 x 488 mm, Kat. Nr. 158a, Abb. 347), die ich als Kopie nach Campagnolas Zeichnung bestimmen konnte und die von Perrin Stein veröffentlicht wird.<sup>9</sup> Obwohl Watteau sein Blatt an den Maßstab der Vorlage anpasste, übernahm er nur etwa zwei Drittel der Landschaft. Ein schmaler Streifen am oberen Rand und circa ein Drittel vom linken Rand bildeinwärts wird in seiner Kopie nicht gezeigt, was aber nicht auf eine spätere Beschneidung zurückzuführen ist.<sup>10</sup> Der Grund für diese künstlerische Freiheit dürfte somit im etwas beeinträchtigten Zustand der Zeichnung liegen, die am linken Rand verblasst und schwer lesbar ist. Watteau entschied sich daher nur für einen Ausschnitt, der ihm aber all die motivischen und zeichnerischen Details lieferte, die er an Campagnola- und Tizian-Zeichnungen schätzte.<sup>11</sup> Watteaus Ausführung bleibt mit der Rötzelkreide – wie in anderen Fällen auch – relativ fein und sorgfältig am Original orientiert, verleiht aber dem Strichbild durch die Körnung der Kreide insgesamt eine weichere und fast tastbare Oberfläche.<sup>12</sup>

Die besondere Bedeutung der Rötzelzeichnung liegt darin, dass sie zu den wenigen Kopien nach

Campagnola gehört, die mit der königlichen Sammlung im Louvre verknüpft werden können.<sup>13</sup> Das Werk beweist, dass Watteau offenbar auch an anderen Standorten seine zeichnerischen Reproduktionen anfertigte. Denn üblicherweise entstanden seine Rötelblätter nach den venezianischen Landschaften, die man größtenteils Tizian und Campagnola gab und die Teil der Bestände seines Mäzens und Freundes, Pierre Crozat waren. Mariette und Caylus überlieferten dazu zwar aufschlussreiche Beschreibungen, die komplette Anzahl dieser Kopien lässt sich allerdings nicht mehr rekonstruieren und dürfte vor allem auch nicht mehr erhalten sein. Von den Kopien außerhalb der Sammlung Crozat fehlen jegliche Kommentare und Angaben. Stein datierte das vorliegende Werk nach Crozats Rückkehr aus Italien um 1715/1716.<sup>14</sup>

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7099-Paysage>

<sup>2</sup> Die größten Blätter im Louvre messen mindestens ca. 400 x 600 mm (bis zu: 432 x 603mm/404 x 684 mm) und betreffen folgende Landschaften: Inv. Nr. 4725, 4753, 4754, 4756, 4762, 4763, 4764, 4781, 5526, 5527, 5550. Das nächst kleinere Format wäre ca. 370 x 500 mm: Inv. Nr. 4787, 4788, 5576.

<sup>3</sup> Siehe auch Brouard in: Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 108.

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist ebenfalls in der Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/6/7077-Paysage-avec-un-village-entoure-de-collines-boisees-et-de-montagnes>

<sup>5</sup> Zur Entstehung des „Recueil Jabach“ siehe: Raimbault 2010, S. 49-63, 268-287. – Sowie der Abschnitt zu dieser Stichfolge im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>6</sup> Chiari 1982, S. 125, Nr. 120, m. Abb. – Raimbault 2010, S. 274.

<sup>7</sup> Das ruinierte große Blatt (404 x 684 mm) wurde von Jean Pesne für den Recueil Jabach (Tafel 15 D, 270 x 400 mm, **Kat. Nr. 226a**) radiert, ohne größere Änderungen oder Beschneidungen vorzunehmen. Die Zeichnung befindet sich in der Datenbank des Louvre:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/7072-Paysage-avec-des-moutons-et-un-berger-assis-qui-joue-de-la-flute>

<sup>8</sup> Mein Dank gilt Louis de Bayser für die Vorlage der Zeichnung (Januar 2011).

<sup>9</sup> Perrin Stein (The Metropolitan Museum of Art, New York, Curator, Department of Drawings and Prints, French drawings and prints before 1800) und ich konnten uns im Oktober 2013 über die Rötelzeichnung Watteaus austauschen. Mein Dank gilt Perrin Stein für die Einsichtnahme ihrer zur Zeit unpublizierten Katalognummer zum Werk, das sich heute in einer New Yorker Privatsammlung befindet.

<sup>10</sup> Louis de Bayser bestätigte diesen technischen Erhaltungszustand anhand des Originals.

<sup>11</sup> Vgl. Perrin Stein 2016.

<sup>12</sup> Ebenda.

<sup>13</sup> Folgende Zeichnungen aus der königlichen Sammlung verwendete Watteau noch als Vorlagen: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5532 (**Kat. Nr. 134**), 5536 (**Kat. Nr. 77**). – Bisher blieb eine zweite Kopiervorlage für Watteau aus dem *Cabinet du Roi* unentdeckt; es handelt sich wahrscheinlich um eine heute verlorene frühere Zeichnung Campagnolas, die nur mehr in der von Massé radierten Tafel 32 C (260 x 390 mm) des „Recueil Jabach“ unter „Titianus. delin“ zu beurteilen ist (**Abb. 371**). Watteaus Rötelkopie (130 x 332 mm) befindet sich in der Sammlung Dr. W. J. R. Dreesman und zeigt im stark betonten Querformat nur etwa den mittleren Teil der Darstellung in derselben Ausrichtung. Offenbar interessierte Watteau ausschließlich der erhöht liegende Weiler zwischen den Bäumen und die beiden seitlichen Ausblicke; der Vordergrund, wie man ihn im Stich sehen kann – aus einigen markanten Terrainformen, Büschen und einem Wegverlauf – fehlt in der Rötelzeichnung gänzlich. – Zum Stich siehe das Verzeichnis *Auswahl verlorener Landschaften Domenico Campagnolas in Druckgraphiken und Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts*. – Zur Zeichnung von Watteau, die um 1714 datiert wird: Rosenberg – Prat 1996, Bd. 1, S. 404, Nr. 254, m. Abb.

<sup>14</sup> Siehe Perrin Stein 2016. – Zur weiteren Forschungslage bei dieser Zeichnung: Parker–Mathey 1957, Bd. I, S. 57, Nr. 426. – Rosenberg–Prat 1996, Bd. III, S. 1301, Nr. R 569. – Grasselli 2001, S. 331, Anm. 3.

**159****Bergige Landschaft mit Landsknecht und Reitern****Ehemals Berlin, Hollstein & Puppel, 08.11.1927, Nr. 1113.****Technik:** Feder in Braun auf Papier, zweimal vertikale Faltung.**Maße:** 405 x 680 mm.**Provenienz:** keine älteren Angaben bekannt.

**Literatur:** Auktionskatalog Hollstein & Puppel, Kunstauktion XXXVIII: *Sammlung aus Ungarischem Schlossbesitz. Museumsdoubletten und andere Beiträge aus Privatbesitz; Kupferstiche, Holzschnitte, Radierungen, Farbstiche; Handzeichnungen des XV. bis XIX. Jahrhunderts, illustrierte Werke*, 07.-09.11.1927, Nr. 1113, Tafel XIII; Walker 1941, Anhang S. 20, Nr. 123.

Die großformatige Zeichnung tauchte nur bei einer Auktion von Hollstein und Puppel 1927 in Berlin auf und ist seitdem verschollen. Im Versteigerungskatalog erfährt man nichts über die Provenienz. Es wurde lediglich angemerkt: „*Charakteristische, in Feder ausgeführte Zeichnung von erster Qualität.*“ Von der Zuschreibung an Campagnola war Walker (1941) nicht überzeugt, der als Einziger in der Forschung das Blatt zur Kenntnis genommen hatte.<sup>1</sup>

Wenngleich die einzige erhaltene Abbildung im Auktionskatalog keine vollständige Beurteilung der zeichnerischen Qualität zulässt, sind dennoch stilistisch-motivische Gemeinsamkeiten mit Campagnolas Werken festzustellen: zunächst entspricht das stattliche Format von circa 40 x 68 cm der Gruppe der größten Zeichnungen, die sich mit 13 Exemplaren mehrheitlich im Louvre erhalten hat.<sup>2</sup> Die Komposition einer nach dem Vordergrund abfallenden Landschaft mit eingeschränktem Ausblick und Weitläufigkeit ist ebenso mit einigen großen Darstellungen aus dem Louvre gut vergleichbar (Inv. Nr. 4725, 4781 oder auch 4754 (stark beschädigt), Kat. Nr. 89, 158, 226). Die Figuren im nahen Mittelgrund haben nicht nur mit den Kriegern zu Pferd, sondern vor allem durch den Landsknecht mit Hellebarde einen hohen Wiedererkennungswert, der für Campagnola typisch ist. Als in die Landschaft führendes Motiv belebt ein Landsknecht in ähnlicher Weise zwei Zeichnungen aus dem Louvre (Inv. Nr. 4759, Kat. Nr. 156) und aus Dresden (Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 284, Kat. Nr. 243). Für die Eigenhändigkeit dürfte schließlich auch die Ausführung des Terrains und der verschiedenen Bäume sprechen. Im Detail zeigen die verspielt-schlängelnden Federstriche des linken Weges graphische Analogien in Blättern aus Paris (Louvre, Inv. Nr. 4759), Oxford (Christi Church, Inv. Nr. 0312, Kat. Nr. 149) und Detroit (Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 09.1SDR43-d1, Kat. Nr. 157).<sup>3</sup> Das Strichbild und die Helldunkel-Werte des Geländes sowie der Laubflächen lassen an eine stilistische Einordnung ab der Kallisto-Serie und der Londoner Hirschjagd (British Museum, Inv. Nr. 1946,713.112, Kat. Nr. 93)<sup>4</sup> denken. Daher erscheint eine Entstehung des verschollenen Werks in den 1550er Jahren plausibel.

<sup>1</sup> Walker merkte zur Zeichnung an: „*Manner of Campagnola*“. – Walker 1941, Anhang S. 20, Nr. 123.

<sup>2</sup> Die größten Blätter im Louvre messen mindestens ca. 400 x 600 mm (bis zu: 432 x 603mm/404 x 684 mm) und betreffen folgende Landschaften: Inv. Nr. 4725, 4753, 4754, 4756, 4762, 4763, 4764, 4781, 5526, 5527, 5550. Das nächst kleinere Format wäre ca. 370 x 500 mm: Inv. Nr. 4787, 4788, 5576.

<sup>3</sup> Die Zeichnung ist in der Datenbank des Detroit Institute of Arts vorhanden – allerdings ohne Zuordnung zum Künstler Domenico Campagnola:

<http://www.dia.org/object-info/6b950432-db79-4618-b507-4c6fb86ef455.aspx?position=1>

<sup>4</sup> Die Londoner Hirschjagd ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716528&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716528&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

## 160

### Hügelige Landschaft mit Wäldern und rastendem Hirtenpaar

Ehemals New York, Swann Auction Galleries, 03.02.2000, Nr. 11.

**Technik:** Feder in Hellbraun auf cremefarbenem Papier.

**Maße:** 241 x 378 mm.

**Wasserzeichen:** Armbrust (?) (vgl. Briquet 746).

**Provenienz:** Henry Hamal (2. H. 18. Jh.), (Lugt 1231); Rudolph Philip Goldschmidt (um 1840-1914), Berlin (Lugt 2926); Auktion F.A.C. Prestel, Slg. Rudolph Philip Goldschmidt, Frankfurt a.M., 04.-05.10.1917, Nr. 97.

**Literatur:** Auktionskatalog (Nr. 65), F.A.C. Prestel, Frankfurt am Main, *Katalog der Sammlung des im Jahre 1914 verstorbenen Herrn Rud. Phil. Goldschmidt-Berlin, Erster Teil: Handzeichnungen Alter Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts sowie von Meistern des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart*, 04.-05.10.1917, S. 14, Nr. 97, Tafel 35; Walker 1941, Anhang S. 20, Nr. 125; Auktionskatalog Swann Auction Galleries, New York, *Old Master Drawings*, 03.02.2000, S.27, Nr. 11, m. Abb.

Die Zeichnung wurde durch die Versteigerung der Sammlung Goldschmidt 1917 bekannt, wurde aber seitdem in der Forschung vernachlässigt. Lediglich Walker (1941) führte sie an und bezweifelte ihre Eigenhändigkeit.<sup>1</sup> Bei der letzten Versteigerung 2000 schrieb man sie (erneut) Campagnola zu.<sup>2</sup>

Dargestellt ist eine Landschaft, in der sich ein größeres Waldstück vom erhöhten linken Mittelgrund diagonal nach rechts in den seitlichen, etwas tiefer liegenden Hintergrund entwickelt, der von Bergkämmen am Horizont abgeschlossen wird. Das Gelände wird dafür relativ einfach geschichtet und ist an einigen Stellen in Bezug auf den Tiefenraum schwer nachvollziehbar. Vielmehr stellt sich zwischen einer nahen Hirtenszene vor dem Wäldchen und einer fernen Dorfkulisse ein optisches Wechselspiel ein, das eine effektvolle Blickführung suggeriert. Schließlich erhält der schlichte pastorale Charakter im Landschaftsvordergrund noch eine lebensnahe landwirtschaftliche Note durch die kleine Gestalt eines Bauern, der im rechten Hintergrund sein Feld vor der Häusersiedlung bestellt.

Motivisch verweisen nicht nur die Hirten mit ihrer Herde auf Campagnolas Figurenrepertoire sondern auch das Hausmotiv mit dem auffällig hochgezogenen Dach, das in variiert Form auch in zwei weiteren Landschaften (Französische Privatsammlung; Paris, Louvre, Inv. Nr. 5572, Kat. Nr. 137, 139) zu beobachten ist und möglicherweise niederländisch beeinflusst wurde.<sup>3</sup>

Der Zeichenduktus fällt insgesamt zügig-routiniert und in einigen Geländemodellierungen etwas schematisch aus. Qualitativ dürfte das Blatt zwar mit Campagnolas Personalstil vereinbar sein, rangiert jedoch nicht auf höchstem Niveau. Vielmehr lässt es sich in die Gruppe vergleichbarer Exemplare aus Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0312, 0313, Kat. Nr. 149, 148), Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 754 (264), Kat. Nr. 150) oder Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 82, Kat. Nr. 151) eingliedern und illustriert gewissermaßen eine „zweite Garnitur“ im Schaffen Campagnolas, die vielleicht ohne Auftrag für den freien Kunstmarkt entstand. Eine Datierung ab dem späten fünften Jahrzehnt dürfte daher wahrscheinlich sein.

<sup>1</sup> Walker merkte an: „According to Cat. drawing in sepia ink. Copy?“ – Walker 1941, Anhang S. 20, Nr. 125.

<sup>2</sup> Mein Dank gilt Jess Feldman (Administrator, Prints & Drawings Department, Swann Auction Galleries) für das zur Verfügung gestellte digitale Foto der Zeichnung (Februar 2016).

<sup>3</sup> Weitere Häusertypen mit ähnlich auffälligen Dächern finden sich in den Landschaften von: Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 370 u. MG D 369 (Kat. Nr. 172, 123); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 753 (263), Kat. Nr. 199; Paris, Louvre, Inv. Nr. 5582 (Kat. Nr. 203).

## 161

### Landschaft mit hl. Hieronymus, vor einer Grotte kniend

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4772.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf stark gebräuntem Papier, zwei größere vertikale (Wasser)Flecken, Einriss und Fehlstelle rechts oben am Rand, Gebrauchsspuren, Einfassungslinie mit Feder in Dunkelbraun.

**Maße:** 187 x 286 mm (vermutlich seitlich und unten beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto der Montierung unten links mit Feder in Schwarz (Comte de Saint-Morys): „Titiano.“ sowie unten rechts: „Ecole Venitienne.“ und nummeriert „95“.

**Provenienz:** Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph? (1680-1765), Paris; Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Reproduktion:**

Anonymer Künstler (um 1700?), Radierung, 265 x 410 mm (Blatt), ohne Plattenrand, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. A 88970, (Kat. Nr. 161a).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 22.

Die gebräunte Zeichnung aus dem Louvre gehörte vermutlich zur Sammlung Dezallier d'Argenville und wird im Museum Domenico Campagnola zugeschrieben. In der Forschung blieb sie bis heute gänzlich unbeachtet.<sup>1</sup>

Die Landschaft zeigt den heiligen Hieronymus kniend in einem felsigen Vordergrund, der mit Bäumen durchsetzt ist und als Naturkulisse zwei Drittel der Komposition ausmacht. Die halbnackte Gestalt des Eremiten hebt sich vor dem Dunkel einer grottenartigen Höhle ab, in der das Kruzifix angedeutet ist; in einem dahinter liegenden Felsentor stehen nahezu zentral zwei gelängte Figuren. Mit der gedrängten Staffelung des nahen Geländes kontrastiert der seitliche Ausblick auf eine Waldlandschaft, in der gerade ein bepackter Esel auf einem Weg von einem Hund begleitet wird und etwas entfernt zwei Kamele hinter kleinen Staffagefiguren auftauchen.<sup>2</sup> Tiefenräumlich wirkt das Terrain bis zum Mittelgrund eher dünn geschichtet und nicht immer schlüssig modelliert. Es fungiert fast wie ein überdimensionales Repousoirmotiv, mit dem der optische Sprung in den Hintergrund markant wirkt und den Eindruck von Raumtiefe steigert – ohne dass jedoch eine besondere Weitläufigkeit entstände.

Die Differenzierung der bewachsenen und beschatteten Vordergrundkulisse (mit vereinzelt Auswaschungen und „Dellen“ im Fels) ist typisch für Campagnolas Strichbild, das selbst bei dichteren Schattierungen – teilweise innerhalb klarer Konturen – nur wenig Körperlichkeit vermitteln kann. Zusammen mit der Auffassung des knienden Heiligen, den staffage-artigen Figurendetails und der summarischen Gestaltung der entfernten Vegetation ist an der Eigenhändigkeit nicht zu zweifeln. Aufgrund der Ikonographie bietet es sich an, die Zeichnung aus dem Louvre in eine Entwicklungslinie mit dem Cleveland-Hieronymus und dem reifen Holzschnitt zu stellen; wobei die Druckgraphik bereits kompositionell und stilistisch verwandt, aber zeichnerisch früher entstanden ist als das vorliegende Blatt. Die motivische Kombination aus Felsformen, Baum- und Pflanzenbewuchs könnte man aber auch mit der später entstandenen Landschaft mit zwei Jägern aus Detroit (Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 09.1SDR43-d1, Kat. Nr. 157) verbinden.<sup>3</sup> Eine bereits fortgeschrittene Datierung nach den Landschaften mit den „rastenden Paaren“ aus Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 480 P, Kat. Nr. 80) und Zürich (ETH, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Z 174, Kat. Nr. 81) erscheint daher passend.

Im Dresdner Kupferstich-Kabinett ließ sich eine unbezeichnete Radierung (Kat. Nr. 161a)<sup>4</sup> entdecken, die Campagnolas Zeichnung um ein paar Zentimeter vergrößert und mit gewissen Abweichungen wiedergibt: Im gegenseitigen Stich ist der tiefenräumliche Aufbau mit den Modellierungen und dem Helldunkel klarer herausgearbeitet. Dabei wird besonders das Terrain beim Eremiten wie eine große – von Menschenhand geschaffene – Felsenarchitektur mit größerem Eingang strukturiert, wie sie im Original nicht zu sehen ist. Auch die Vegetation lässt eine Auffassung erkennen, die nicht exakt an der Vorlage orientiert ist. Ikonographisch wird vom unbekanntem Stecher ebenso Wert darauf gelegt, dass kleine Attribute beim Heiligen

unmissverständlich auf den Büsser und Kirchenvater verweisen. Und schließlich wird noch am oberen Rand ein Ziegenbock in der Wildnis „ausgesetzt“ – ohne dass man ihn besonders wahrnehmen würde.

Insgesamt ist die Reproduktion zwar grafisch dicht umgesetzt, besitzt aber (trotz der Abänderungen) keine besondere künstlerische Qualität, die auf einen namentlich bekannten Stecher schließen ließe. Grundsätzlich dürfte der Stil für eine Entstehung gegen Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts sprechen, als bereits verstärkt Landschaften nachgestochen wurden, die man Tizian zuschrieb.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7090-Paysage-avec-saint-lerome-a-genoux-a-lentree-dune-grotte>

<sup>2</sup> Zu den exotischen Kamelen lassen sich folgenden Vergleiche finden: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1669 (**Kat. Nr. 236**); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 68 (**Kat. Nr. 235**); für den bepäckten Esel nahezu identisch: Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384 (**Kat. Nr. 222**); sowie in den Blättern von: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267), **Kat. Nr. 179**; Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-330 (**Kat. Nr. 209**).

<sup>3</sup> Vgl. auch das nahe rechte Felsterrain in der Landschaft Inv. Nr. 4759 (**Kat. Nr. 156**) aus dem Louvre.

<sup>4</sup> Der Stich (Inv. Nr. A 88970) befindet sich im Klebeband A 963,3 Tizian V und ist bisher unveröffentlicht. In der vorliegenden Katalognummer wird er erstmals als Reproduktion der Campagnola-Zeichnung angeführt.

## 162

### Landschaft mit Felsentor und Blick auf eine kleine Stadt vor den Bergen

**Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2520.**

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, etwas fleckig, rechte obere Ecke ergänzt.

**Maße:** 153 x 253 mm (allseitig unregelmäßig beschnitten).

**Provenienz:** Abbé Franz de Paula Neumann (1744-1816); Schenkung um ca. 1850 an die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien (Lugt 1628).

**Literatur:** Kat. Ausst. Zürich 1960, S. 14, Nr. 95; Hugelshofer 1960, S. 208; Kat. Ausst. Wien 1967, S. 14, Nr. 36; Kat. Ausst. Wien 1998, S. 64, Nr. 29, m. Farbabb.

Die Zeichnung stammt aus der Sammlung des Abbé Neumann, und wurde gegen Mitte des 19. Jahrhunderts der Wiener Akademie geschenkt. Von Tietze und Tietze-Conrat (1944)<sup>1</sup> nicht erfasst, wurde das Blatt 1960 erstmals ausgestellt und Giulio Campagnola zugeschrieben, was nach der jüngeren Forschung (Kat. Ausst. Wien 1998) aber nicht haltbar ist. Vielmehr war man von Domenicos Ausführung überzeugt und datierte das Blatt in das vierte Jahrzehnt.<sup>2</sup>

Es zeigt eine alpine bewaldete Landschaft, die rechts im Vordergrund von einem großen Felsentor dominiert wird. In der linken Hälfte der Komposition ist eine kleine Stadt am Fuße der Berge zu sehen, wo sich noch weitere Gebäude verteilen. An der perspektivischen Wiedergabe der entfernten Architekturkulisse und dem Geländeverlauf im Mittelgrund wird deutlich, dass man in leichter Untersicht auf die Berge blickt, die einen entsprechend hohen Horizont markieren, über dem sich bewegte Rauch- und Wolkenformationen bilden. Gelängte Staffagefiguren beleben den beschatteten Durchblick im Felsentor, hinter dem sich eine ruinenähnliche Arkadenarchitektur befindet, während am rechten Rand ein Maultier zum Felsen tritt und durch seine Rückenansicht als Repousoirfigur fungiert.<sup>3</sup>

Insgesamt wirkt der Aufbau der fast menschenleeren Berglandschaft ungewöhnlich. Zum einen dürfte die Bildlösung noch in einer Entwicklungslinie mit dem Hieronymus-Holzschnitt (Abb. 165) und den relativ geschlossenen Darstellungen der 1530er Jahre stehen – die allerdings zumeist prominente Vordergrundfiguren gezeigt hatten; zum anderen scheint das bizarre Felsenmotiv eine Alternative für ein Ruinenensemble zu sein, bei dem sich reizvolle Durchblicke für den Betrachter ergeben.

Die zügige Strichführung im Gelände, im bewaldeten Gebirge und im Himmel sprechen bereits mit einiger Sicherheit für Campagnola als Ausführenden. Im Detail ist es besonders die leicht

untersichtige Stadtansicht, die auch in einem Blatt aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262), Kat. Nr. 178) zu finden ist, oder die Umsetzung des Felsentors, die für Campagnolas zeichnerische Auffassung charakteristisch ist (vgl. spätere motivische Varianten in Breslau, Ossolinski-Nationalbibliothek, Inv. Nr. 3778 (Kat. Nr. 120) und Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 4774, Kat. Nr. 229).<sup>4</sup> Wie bei den Ruinenansichten verzierte Campagnola die Kontur dieser großen Form mit einigen Gras- oder Pflanzenbüscheln, die auch teilweise aus dem überhängenden Felsen hervorwachsen.<sup>5</sup> Dieser erhielt schließlich noch in der Binnenzeichnung die typischen „Dellen“ und Auswaschungen, die poröses Gestein vortäuschen und in ähnlichen Terrainpartien öfters auffallen.<sup>6</sup>

Während motivisch und stilistisch die Autorschaft außer Frage steht, ist es weitaus schwieriger, eine konkrete Datierung vorzuschlagen: die zeichnerischen Merkmale lassen sich zwar vom vierten Jahrzehnt oder vom Hieronymus-Holzschnitt ableiten, allerdings spricht die Umsetzung des Felsentors – gleichsam als alternatives Ruinenmotiv – für eine Entstehung in den Jahren um 1540 oder etwas später, als die Ruinendarstellungen vor allem durch die Ausstattungen im Odeo Cornaro und in der Villa Vescovi große Beliebtheit erlangten.

<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat (1944) führten in ihrem Verzeichnis lediglich eine Zeichnung (Inv. Nr. 4608, **Kat. Nr. 118**) aus dem Kupferstichkabinett der Wiener Akademie an, die auch später in der Forschung berücksichtigt wurde.

<sup>2</sup> Erwin Pokorny publizierte das Blatt in einer Auswahl von Meisterzeichnungen der Akademie. Er vermutete – aus stilistischen Gründen und in Abhängigkeit von Tizians Holzschnitten – eine Entstehungszeit in den 1530er Jahren. Pokorny zitierte Landschaften in Cambridge (Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 2902, **Kat. Nr. 97**), Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0315, **Kat. Nr. 181**) und Wien (Albertina, Inv. Nr. 1505 u. 1506, **Kat. Nr. 164**, **Kat. Nr. X-176**) als Vergleichsbeispiele. Die ungefähren Datierungen für diese Blätter sind keinesfalls für das vierte Jahrzehnt üblich. Zudem fällt das Albertina-Blatt Inv. Nr. 1506 in der Qualität deutlich ab und ist als wahrscheinliche Kopie ebenfalls keine Hilfe für die stilistische Einordnung. – In einer Ausstellung des Kupferstichkabinetts 2001 (mit Begleitblatt, aber ohne Katalog) schloss sich Veronika Birke der Datierung Pokornys an.

<sup>3</sup> Pokorny verglich das Maultier und die gelängten Figuren mit Details im Hieronymus-Holzschnitt und in einer wenig bekannten Landschaftszeichnung aus der Pariser Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. E.B.A. n. 366 (**Kat. Nr. 33**). – Kat. Ausst. Wien 1998. S. 64.

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/904774/st-jerome-in-penitence-in-the-wilderness>

<sup>5</sup> Vgl. Details in den Blättern: Französische Privatsammlung (**Kat. Nr. 137**); London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85 (**Kat. Nr. 136**) oder die Terrainedetails im Landschaftsvordergrund von: Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 7 (**Kat. Nr. 163**); Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 1805 (**Kat. Nr. 140**) oder die phantastische Landschaft ehemals London, Sotheby's, 28.03.1968, Nr. 65 (**Kat. Nr. 196**).

<sup>6</sup> Vgl. die Landschaften in: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4772, 4765, 4759 (**Kat. Nr. 161, 224, 156**).

## 163

### Hügelige Landschaft mit Hirten und Herde vor kleinem Dorf

**Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 7.**

**Technik:** Feder in Braun auf leicht gebräuntem Papier, Einfassungslinie mit Graphit, kleine Fehlstellen, älterer Riss unten in der Mitte restauriert; entlang des oberen und unteren Randes aufgrund von rückseitigen Klebstoffresten verfärbt.

**Maße:** 228 x 332 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso oben Mitte mit Feder in Braun: „no“.

**Wasserzeichen:** drei Hügel im Kreis mit Kreuz (Variante von Briquet, Nr. 11914: 1552 Padua).

**Provenienz:** Königin Christina von Schweden (1626-1689); Dezio Kardinal Azzolini (1628-1689); Herzog Livio Odescalchi, Duca di Bracciano (um 1652-1713); vom Museum 1790 erworben (nicht mit der Marke des Teylers Museum (Lugt 2392) gestempelt).

**Literatur:** Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 187, Nr. 781; Montanari 1995, S. 75; Tuyl van Serooskerken 2000, S. 408, 415-416, Nr. 440, m. Abb.

Das Werk aus dem ältesten Museum der Niederlande gehörte vielleicht zu den sechs Zeichnungen, die man im *Libro I de' Disegni di varij pittori italiani* im Besitz von Königin Christina von Schweden – neben anderen Blättern – unter Campagnola führte und entweder als

„Una campagna“ oder „Un paese“ betitelte. Wie bereits Montanari (1995) feststellte, sind diese Inventarangaben zu vage um die Blätter eindeutig identifizieren zu können. Tietze und Tietze-Conrat (1944) erinnerte das Blatt zwar an späte Darstellungen Campagnolas; sie ordneten es aber Costantino Malombra zu, der nur durch wenige Stiche stilistisch fassbar ist.<sup>1</sup> Tuyll van Serooskerken (2000) lehnte diese Zuschreibung ab und bevorzugte die an Campagnola. Aktuell wird das Blatt im Teylers Museum als Werk aus dem Kreis Campagnolas eingestuft.

Links im Vordergrund sieht man zwei Männer ihre Schafsherde mit Stöcken antreiben. Vermutlich ziehen sie auf dem Feld oder dem Weg weiter, der sich – von einigen beladenen Pferden mit ihren Treibern belebt – durch den Mittelgrund windet und zu einem entfernten Dorf führt. Diese Häuserkulisse bildet den zentralen Hintergrund und wird von weiten Wäldern und einem markanten Berg hinterfangen. Der tiefenräumliche Aufbau zeigt zuvorderst als „Geländeeinführung“ die für Campagnola typische Erhebung mit einem einzelnen Baum und einer bewachsenen Erd-Felsform, hinter der zwei breitere Terrainwellen geschichtet sind. Abschließend suggerieren die Waldteppiche eine gewisse Weitläufigkeit. Die Hell-Dunkel-Modellierung der Hügel und die Binnenzeichnung der entfernten Vegetation unterstreichen diesen Eindruck. Etwas unstimmig wirken dagegen die Maßstäbe zwischen der relativ großen Dorfkulisse, den kleinen Staffagefiguren im Mittelgrund und der nahen Hirtenszene. In den Figurendetails zeigt sich zudem eine etwas sorglose Ausführung: der rechte Hirtenkopf wurde über die Hügelkontur gezeichnet; ebenso werden zwei der Pferde von Strichen des Terrains durchkreuzt.

Die Figurenbildung der Hirten und ihrer Herde entspricht Campagnolas spätem Zeichenstil und auch die landschaftlichen Differenzierungen lassen nicht an seiner routinierten Handschrift zweifeln.<sup>2</sup> Der überwiegend klare Duktus ist mit bestimmten Blättern aus Wien (Albertina, Inv. Nr. 1505, Kat. Nr. 164)<sup>3</sup>, Paris (Louvre, Inv. Nr. 4783, Kat. Nr. 168)<sup>4</sup> oder Grenoble (Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 370, Kat. Nr. 172)<sup>5</sup> verwandt und lässt eine Entstehung in den 1550er Jahren plausibel erscheinen.

<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat versuchten, eine kleine Werkgruppe von sechs Zeichnungen dem Künstler Constantino Malombra zu geben. Als Hauptargument führten sie stilistische Ähnlichkeiten mit dessen überaus seltenen Stichen an. Diese Werke sind – zusammen mit dem vorliegenden Blatt aus Haarlem – folgende: Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384 (**Kat. Nr. 222**); Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-330 (**Kat. Nr. 209**); Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1052 (**Kat. Nr. 245**); Breslau, Ossolinski-Nationalbibliothek, Inv. Nr. 3777 (**Kat. Nr. 202**); New York, Pierpont Morgan Library, Gift of János Scholz, Inv. Nr. 1993.73 (**Kat. Nr. 189**). – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 187, Nr. 780-786, Tafel LXXXI,4. – Tietze-Conrat 1958, S. 349. – Der Versuch der beiden überzeugte die Forschung nicht. Sämtliche Blätter findet man heute unter Domenico Campagnola. – Zu Constantino Malombra siehe den Abschnitt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>2</sup> Die Figurenauffassung lässt sich mit den größeren Staffagen in folgenden Landschaften vergleichen: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4759 (**Kat. Nr. 156**); Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 09.1SDR43-d1 (**Kat. Nr. 157**); New York, Swann Auction Galleries, 03.02.2000, Nr. 11 (**Kat. Nr. 160**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262), **Kat. Nr. 178**.

<sup>3</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Albertina zugänglich:

[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[1505\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[1505]&showtype=record)

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist in der Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7101-Diverses-constructions-dans-un-paysage-et-un-pelerin-puisant-de-leau>

<sup>5</sup> Walker 1941, Anhang S. 5, Nr. 31.

## 164

**Gebirgige Flusslandschaft mit Frau und Pilger auf einem Weg****Wien, Albertina, Inv. Nr. 1505.****Technik:** Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier; das linke untere Eck geknickt, in den Randbereichen fleckig und berieben, mit mehreren Einfassungslinien und teilweise aquarelliert, alt montiert.**Maße:** 235 x 367 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).**Bezeichnung:** auf dem Recto unten rechts mit Feder in Braun (alte Handschrift): „Campagnole“.**Provenienz:** Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1738-1822), Wien (Lugt 174).**Literatur:** Wickhoff 1891, CCXXI, S.V. 70; Morelli 1891-1893, III, Heft 33, Sp. 590, Nr. 241; Braun 1896, S. 103, Nr. 241; Stix – Fröhlich-Bum 1926, S. 39, Nr. 58, m. Abb. (S. 40); Walker 1941, Anhang S. 11, Nr. 73; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 132, Nr. 563; Kat. Ausst. Venedig 1961, S. 26, Nr. 19, m. Abb.; Oberhuber 1976, S. 132, unter Nr. 78; Kat. Ausst. Wien 1978, S. 46, Nr. 24; Kat. Ausst. Dresden 1978, S. 36, 40, Nr. 23, m. Abb.<sup>1</sup>; Field 1987, S. 35, Anm. 13; Kat. Slg. Wien 1992-1997, Bd. II, S. 802-803, Inv. 1505, m. Abb.; Kat. Ausst. Wien 1998, S. 64, unter Nr. 29, Anm. 1.

Die Zeichnung aus der Albertina wird traditionell (Wickhoff 1891; Stix – Fröhlich-Bum 1926) und auch aktuell Domenico Campagnola zugeschrieben; einzig Tietze und Tietze-Conrat (1944) schätzten sie als Werk des „late shop“ ein.<sup>2</sup>

In einer Berglandschaft sieht man links einen Pilger, der einer Frau begegnet ist und mit ihr ein Gespräch führt. Ihre Gesten in der genrehaften Szene machen deutlich, dass der Pilger sie nach dem Weg fragt und die Bäuerin auf das Dorf im Hintergrund weist – als ob sie ihm die nächste Herberge empfehlen würde. Die entfernte Häusersiedlung liegt an einem Fluss, der eine Mühle versorgt und wird von dichten Wäldern und hohen Bergkämmen hinterfangen.

Kompositionell ist festzuhalten, dass die Vordergrunderhebung keilförmig von rechts eingeschoben wird und den Tiefenraum mit einer Wegkurve nach links einleitet. Der Geländeverlauf setzt sich links im beginnenden Mittelgrund fort, wo Haupt- und Staffagefiguren gestaffelt sind. Dieser Abschnitt bricht auf seiner rechten Seite schroff ab, hängt als „Fels-Erd-Nase“ über dem Fluss und erscheint – fast zentral innerhalb der Darstellung – als beschattetes Bildelement. Daneben verschleift das fließende Gewässer bei der Mühle die Distanzen zwischen Dorfkulisse und dem vordersten Terrain. Im Wesentlichen gliedern vom ersten Terraintreifen weg markante Erd- und Felsformen die gestaffelten Landschaftszüge und suggerieren bis zum Horizontniveau einen phantastischen Gebirgscharakter.<sup>3</sup>

Exemplarisch ist dabei für Campagnola die Geländemodellierung, die – unabhängig in welcher gedachten Distanz – zwar plastisches Helldunkel und Raumtiefe vermitteln soll, dabei aber stets einen dekorativ-flächigen Charakter besitzt. So erscheint beispielsweise die Fels-Erd-Nase zwar seitlich dunkel beschattet, bleibt aber in ihrer Binnenstruktur der (Ober)Fläche verhaftet. Dieser gleichmäßige Duktus ist im übrigen Geländebereich wie auch im Gebirge zu erkennen; die summarisch behandelten Waldflächen zeigen eine dekorative Auffassung mittels regelmäßiger kleinteiliger Schlaufen und gekrümmter Strichfolgen.

Insgesamt ist für die landschaftliche Differenzierung das Niveau der Kallisto-Episoden, der Londoner Hirschjagd (British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.112, Kat. Nr. 93) oder auch der Pilgerszene aus dem Louvre (Inv. Nr. 4783, Kat. Nr. 168)<sup>4</sup> vorauszusetzen. Die zeichnerische Auffassung bestimmter Elemente (linker Vordergrundhügel, Erd-Fels-Nase und rechte Waldvegetation) ist besonders eng mit varierten Motiven der patinir'schen Überschaublandschaft aus dem Nelson-Atkins Museum of Art (Inv. Nr. 81-30/12, Kat. Nr. 249) verbunden. Campagnolas Stil der späten 1540er und frühen 1550er Jahre lässt sich schließlich noch von der Figurenbildung der Bäuerin ableiten, die mit dem „Herodesmahl“ von 1552 (Abb. 110) oder den Zeichnungen der apokalyptischen Serie sowie mit einigen der mehrfigurigen Szenen aus dem Neuen Testament assoziiert werden kann.

<sup>1</sup> Die Katalognummer der Publikation behandelt zwar das vorliegende Albertina-Blatt (Inv. Nr. 1505), die Abbildung zeigt jedoch das Albertina-Blatt Inv. Nr. 1506!

<sup>2</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Albertina zugänglich:

[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[1505\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[1505]&showtype=record)

<sup>3</sup> Eine landschaftliche Variante mit der motivischen Kombination aus Fluss, Erd-Fels-Vorsprung und idyllischer Mühle zeigt die Darstellung mit größeren Vordergrundfiguren in Chicago (Art Institute of Chicago, Inv. Nr. 1922.3092, **Kat. Nr. 99**):

[http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/85863?search\\_no=1&index=8](http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/85863?search_no=1&index=8)

<sup>4</sup> Das relativ kleine, aber unbeschnittene Blatt ist in der Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7101-Diverses-constructions-dans-un-paysage-et-un-pelerin-puisant-de-leau>

## 165

### Landschaft mit dem Propheten Elias und der Witwe vor der Stadt Zarpap

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4782

**Technik:** Feder in Schwarzbraun auf vergilbtem Papier, montiert auf gräulichem Papier, mit Feder in Braun nachträglich doppelt eingefasst, Spuren eines Stils, sonst in sehr gutem Zustand.

**Maße:** 159 x 206 mm (vermutlich nur geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto der Montierung unten links mit Feder in Schwarz (Comte de Saint-Morys): „Campagnole.“ sowie unten rechts: „Ecole Venitienne.“

**Provenienz:** Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph? (1680-1765), Paris; Marquis de Calvière; Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 24; Tuyl van Serooskerken 2000, S. 412, unter Nr. 434.

Das eher kleinformatige Blatt aus dem Louvre galt aufgrund der alten Bezeichnung auf der Montierung lange als Werk Campagnolas; aktuell ordnet es das Museum in den Umkreis des Künstlers ein.<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat (1944) erwähnten es nicht, obwohl sie die unmittelbar folgende Inventarnummer 4783 mit der Pilgerszene kannten (Kat. Nr. 168).<sup>2</sup> Einzig Tuyl van Serooskerken (2000) beachtete die vorliegende Zeichnung indem er eine interessante Verbindung mit einer ikonographisch gleichen Darstellung aus dem Teylers Museum (Inv. Nr. K VI 119, Kat. Nr. 166)<sup>3</sup> herstellte, die er als Spätwerk Campagnolas bestimmte.

Der von einem großen Baum dominierte Landschaftsvordergrund zeigt links eine kniende Frau mit einem Astbündel, das von ihr fast vollständig verdeckt wird, und einer gleichsam fragend geöffneten rechten Hand vor einem älteren Mann mit langem Bart und Kapuzenmantel. Die Gegenüberstellung seiner bestimmenden Handgeste und ihrer unterwürfigen Haltung verdeutlicht, dass hier eine ernste Begegnung vor den Toren einer Stadt bei einem Fluss stattfindet. Höchstwahrscheinlich illustriert die Darstellung eine Szene mit dem Propheten Elias, die im 1. Buch der Könige wie folgt beschrieben wird:

„Und er machte sich auf und ging gen Zarpap. Und da er kam an das Tor der Stadt, siehe, da war eine Witwe und las Holz auf. Und er rief ihr und sprach: Hole mir ein wenig Wasser im Gefäß, daß ich trinke!“ (1. Buch der Könige, 17, 10).

Entsprechend dieser Ikonographie ist das Figuren paar nahe der Stadtarchitektur auffällig groß dargestellt; der Bildinhalt dominiert die Szene. Die Ausführung der Witwe ist mit den weiblichen Figurentypen in der Jahreszeitendarstellung aus Princeton (University Art Museum, Inv. Nr. x1946-82, Kat. Nr. 169)<sup>4</sup> oder in der biblischen Heilungsszene aus Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 1778 F, Abb. 119)<sup>5</sup> verwandt. Der Prophet ist mit dem Josef von Arimathäa in der „Kreuzabnahme“ der Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. IV, 63)<sup>6</sup> oder auch mit dem rechten vorderen Reiter in der „Kreuztragung“ aus dem British Museum (Inv. Nr. 1946,0713.299)<sup>7</sup> vergleichbar.

Alle Merkmale sprechen somit klar für ein eigenhändiges Werk, das wahrscheinlich in das sechste Jahrzehnt fällt. Stellt man dem Louvre-Blatt die themengleiche Darstellung aus Haarlem gegenüber, werden Campagnolas zeichnerisches Variieren und die qualitativen Schwankungen deutlich.<sup>8</sup> Der Hauptgrund dafür liegt sicherlich in einer allgemein reichen Produktion für das Sammlerpublikum.

<sup>1</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7100-Paysage-avec-une-femme-a-genoux-devant-un-vieil-homme-pres-dun-village>

<sup>2</sup> Die stilistisch nahe Zeichnung Inv. Nr. 4783 führten sie mit anderen aus dem Louvre in einer Sammelposition an, die sie ohne weitere Differenzierung als „late shop“ oder „copies“ bezeichneten. Die vollständige Aufzählung lautete: Inv. Nr. 4737, 4740, 4741, 4742, 4744, 4747, 4748, 4749, 4750, 4751, 4752, 4753, 4757, 4758, 4759, 4760, 4761, 4765, 4768, 4770, 4783. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 536.

<sup>3</sup> Tuyll van Serooskerken 2000, S. 412, Nr. 434, m. Abb.

<sup>4</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/5894>

<sup>5</sup> Rearick 2001, S. 146, Anm. 211.

<sup>6</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 129, Nr. 518. – Santagiustina Poniz 1981, S. 64, Anm. 18. – Die Zeichnung befindet sich in der Datenbank der Pierpont Morgan Library: <http://www.themorgan.org/drawings/item/141053>

<sup>7</sup> Popham 1935, S. 44, Nr. 3. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. 444. – Das Blatt ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=718720&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=718720&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>8</sup> Vgl. auch: Tuyll van Serooskerken 2000, S. 412, Nr. 434.

## 166

### Landschaft mit dem Propheten Elias und der Witwe vor der Stadt Zarpot

Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 119.

**Technik:** Feder in Braun auf leicht gebräuntem Papier, Einfassungslinien in Graphit und entlang des rechten Randes mit Feder in Braun; ältere Risse mit rückseitigen Verstärkungen restauriert, etwas fleckig und zerknittert.

**Maße:** 173 x 284 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Herzog Livio Odescalchi, Duca di Bracciano (um 1652-1713); vom Museum 1790 erworben (nicht mit der Marke des Teylers Museum (Lugt 2392) gestempelt).

**Literatur:** Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 128, unter Nr. 480; Santagiustina Poniz 1981, S. 64-65, Anm. 23; Montanari 1995, S. 75; Tuyll van Serooskerken 2000, S. 412, Nr. 434, m. Abb.

Die Zeichnung stammt vermutlich aus der Sammlung von Königin Christina von Schweden und wurde 1790 mit etlichen anderen Blättern vom Teylers Museum erworben.<sup>1</sup> Im 20. Jahrhundert ordneten sie Tietze und Tietze-Conrat (1944) der „Werkstatt Campagnolas“ zu. Während Santagiustina Poniz (1981)<sup>2</sup> bei der Frage der Eigenhändigkeit eher zurückhaltend war, sprach sich Tuyll van Serooskerken (2000) klar dafür aus. Er merkte im Bestandskatalog an: „(...) *the drawing has all the hallmarks of an autograph sheet from the artist's later period.*“; zudem brachte er das Werk mit einer ikonographisch gleichen Darstellung aus dem Louvre (Inv. Nr. 4782, Kat. Nr. 165)<sup>3</sup> in Verbindung, die ebenfalls Campagnolas später Periode zugeschrieben wird.

Der Vergleich der beiden Blätter macht deutlich, dass in der Haarlemer Version die Landschaft hinter den Hauptfiguren zwar breiter angelegt ist, aber nur mehr Versatzstücke einer befestigten Stadt mit Tor an einem Fluss integriert sind. Im Vordergrund sind die Positionen der Figuren gleichsam um 180° Grad gedreht, die Verschränkung der sprechenden Gesten blieb jedoch unverändert. Somit ist das Holzbündel als Attribut der Witwe – im Gegensatz zur Louvre-Fassung – hier gut sichtbar.

Vor allem die Figurentypen und der Gewandstil berechtigen zu der Annahme, dass es sich hier ebenfalls um ein Spätwerk Campagnolas handelt – wie es bereits Tuyll van Serooskerken einschätzte. Allerdings fällt die Umsetzung insgesamt zügiger und gleichsam hastiger aus. Dadurch erreicht die Komposition auch nicht das zeichnerische Niveau der Pariser Variante und erweckt stärker den Eindruck künstlerischer Routine. Campagnola verzichtete etwa beim Propheten auf eine genaue Differenzierung des Gesichtes, wie es das Louvre-Blatt auszeichnet, sondern verschattete es lediglich mit schnellen Schraffuren. In der Landschaft wirken besonders die Baumformen rechts wie ein lästiges Füllmuster, bei dem die Binnenzeichnung und das

Helldunkel vernachlässigt wurden.<sup>4</sup> Dagegen fielen Vegetation und Geländeoberflächen in der Pariser Version sorgfältiger und fast druckgraphisch gleichmäßig aus.

Die Zeichnung aus dem Teylers Museum dokumentiert gemeinsam mit dem Werk aus dem Louvre (Inv. Nr. 4782) wie Campagnola offenbar gefragte sakrale Sujets abwandelte und dennoch bei einer bewährten figürlichen Lösung blieb. Gleichzeitig macht das Paar auch eine schwankende Qualität deutlich, die bei Campagnola nicht automatisch als Indiz für eine Abschreibung gewertet werden darf.

<sup>1</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Teylers Museum zugänglich:

<http://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/tekening/k-vi-119-elia-en-de-weduwe-van-sarefat-campagnola-domenico-1500-1564-tekenaar>

<sup>2</sup> Santagiustina Poniz 1981, S. 64-65.

<sup>3</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7100-Paysage-avec-une-femme-a-genoux-devant-un-veil-homme-pres-dun-village>

Die stilistisch nahe Zeichnung Inv. Nr. 4783 führten Tietze und Tietze-Conrat mit anderen Blättern aus dem Louvre in einer Sammelposition an, die sie ohne weitere Differenzierung als „late shop“ oder „copies“ bezeichneten. Die vollständige Aufzählung lautete: Inv. Nr. 4737, 4740, 4741, 4742, 4744, 4747, 4748, 4749, 4750, 4751, 4752, 4753, 4757, 4758, 4759, 4760, 4761, 4765, 4768, 4770, 4783. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 536.

<sup>4</sup> Vgl. dazu die unpublizierte Landschaft in ovaler Form in der königlichen Sammlung von Windsor Castle (Royal Library, Inv. Nr. RL 4771, **Kat. Nr. 167**). Eine recht ähnliche Auffassung illustriert die Waldfläche, die sich links am Festland nahe der „Stadt am Wasser“ befindet (Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 284, **Kat. Nr. 243**).

## 167

### Landschaft mit Fluss, der über ein Wehr strömt

Windsor Castle, The Royal Library, Print Room, Inv. Nr. RL 4771.

**Technik:** Feder in Braun auf ehemals weißem Papier, Einfassungslinien mit Feder in Braun; einige Löcher und Fehlstellen, restauriert und ergänzt, links vertikale Faltenspur, montiert.

**Maße:** 248 x 370 mm (oval, aber nicht im Strichbild beschnitten).

**Provenienz:** wahrscheinlich erworben von King George III. (1738-1820).

**Literatur:** Popham und Wilde 1949, S. 202, Nr. 155.

Popham und Wilde (1949) katalogisierten das Blatt aus der Royal Library von Windsor mit 31 weiteren Exemplaren unter Domenico Campagnola und merkten positiv an: „A good drawing of its type. If by Domenico Campagnola, certainly late.“<sup>1</sup> Seitdem geriet es in der Forschung in Vergessenheit.<sup>2</sup>

Eingeschrieben in eine ovale Einfassungslinie sieht man eine Landschaft vor bewaldeten Bergen, durch die sich ein mäandrierender Fluss zieht. Das Gewässer taucht rechts hinter einem Hügel im distanzierten Mittelgrund auf und fließt zwischen ausgewaschenen Uferböschungen in den Vordergrund, wo es durch ein hölzernes Wehr aufgestaut wird. Das Wasser strömt durch und über die Konstruktion und bildet dabei etliche Wirbel und Kräusel, die sich flussabwärts wieder auflösen. Tiefenräumlich verbindet der sich verjüngende Fluss die wenigen Geländeabschnitte, die im oberen Bereich abrupt in einen Bergwald mit verstreuten Gebäuden übergehen; zarte Gebirgskonturen runden schließlich die Weitläufigkeit am hohen Horizont ab. An die menschliche Existenz erinnert nur die Wehrkonstruktion in der Landschaft, als Hauptsujet dient die malerische sprudelnde Kaskade.

Das Motiv des strömenden Baches oder der Kaskade findet sich bei Domenicos Darstellungen verbreitet im Mittelgrund; das Gewässer wird variantenreich dargestellt, verklammert die tiefenräumlichen Distanzen und erstreckt sich dafür oft bis in den Vordergrund. Dort verschwindet es manchmal unvermittelt hinter einem Terrainstück. Nachdem in Campagnolas frühen giorgionesken Landschaften verstärkt der stille Wasserspiegel zum Einsatz kam, entwickelte er gegen Ende des dritten Jahrzehnts das Motiv des Wildbachs.<sup>3</sup> In den reifen Holzschnitten und einigen Zeichnungen wird er ab dem späten vierten Jahrzehnt überwiegend

als entferntes Landschaftselement verwendet. Nur in wenigen Blättern ist er prominenter in Szene gesetzt (vgl. New York, Mia N. Weiner, Herbst 1988, Nr. 5 (Kat. Nr. 103); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4757 (Kat. Nr. 138); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 758 (269), Kat. Nr. 154). Die vorliegende Darstellung mit einem Wehr bleibt jedoch ein Einzelfall. In Gesamtauffassung und zeichnerischen Details besteht zumindest eine Verbindung mit der Flusslandschaft aus Lyon (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-387, Kat. Nr. 216). Denn in diesem Vergleichswerk lassen sich im oberen Bereich sehr ähnliche schroffe Uferabbrüche finden wie auf der linken Seite vor dem Wehr im Windsor-Blatt; sie werden mit geschwungenen und gekreuzten Strichlagen in Schatten gehüllt. Dieses dichte Strichsystem setzt sich im Werk aus Lyon noch in den dunkleren Innenseiten der Brückenbögen fort. Darüber hinaus bietet auch die Wasseroberfläche vergleichbare Strukturen, die strömende, wellige, etwas verwirbelnde und ruhigere Bereiche suggerieren. – Wenngleich das Wasser im Windsor-Blatt flüchtig gezeichnet ist, lässt sich das Strichbild noch ergänzend mit den Meeresflächen in bestimmten Szenen der Apokalypse-Serie (Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 7765, 7764, 7783)<sup>4</sup> assoziieren, wo die bewegte See lebendiger strukturiert wurde.

Ein weiteres Ausführungsdetail lässt ebenfalls auf Domenicos Handschrift schließen: die zügigen zarten Schraffierungen, die wie Schatten über den summarischen Waldteppich gelegt werden, finden sich auch als unscheinbares flottes Gestaltungsmittel in landschaftlicher Ferne in zwei Blättern aus Turin (Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962, Kat. Nr. 95) und Grenoble (Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG 370, Kat. Nr. 172).

In der Zeichnung aus Windsor Castle dominiert die zügig geführte Feder, die ein routiniertes Strichsystem erzeugt und in den meisten Partien Sorgfalt vermissen lässt. Diesen Charakter hat auch die „Landschaft mit dem Propheten Elias und der Witwe vor der Stadt Zarpāt“ aus Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 119, Kat. Nr. 166), die eine eng verwandte Vegetation zeigt und vermutlich um 1550/55 entstand. Auch wenn die Zuschreibung an Campagnola aufgrund der angeführten Aspekte befürwortet werden kann, ist die Frage nach der Funktion des Blattes nur schwer zu beantworten. Vermutlich war die ungewöhnliche Darstellung einer Wehranlage in der Landschaft als Sammlerstück gedacht. Als Entwurf für eine Druckgraphik scheint sie dagegen nicht geeignet. Eher könnte die Zeichnung auch als Kompositionsidee für eine Kartusche dienen, die man auf eine Wand freskierte. Interesse an einem solchen Flussmäander – mit und ohne strömend-wirbelnder Struktur – hatte auch der junge Girolamo Muziano (1532-1592). Seine früheren Darstellungen vor circa 1550, die Campagnolas Bilderfindungen verpflichtet sind, dokumentieren die kompositionellen Varianten dieses Motivs (Abb. 233 u. Kat. Nr. X-40), bis sich schließlich Muziano naturalistischen Ansichten der schlängelnden Bäche inmitten der Waldwildnis zuwandte (Abb. 246).

Das ovale Format des Windsor-Blattes findet sich bei den heute bekannten Campagnola-Zeichnungen nur noch ein weiteres Mal, nämlich in der „Landschaft mit zwei Eremiten“ (Privatsammlung, Kat. Nr. 230);<sup>5</sup> auch dort dürfte die Einfassungslinie authentisch sein. Dennoch wirkt die Komposition nicht vollständig auf den „Ausschnitt“ abgestimmt wie im vorliegenden Fall. Das liegende Oval war bei den italienischen Künstlern im (frühen und mittleren) 16. Jahrhundert nicht sonderlich stark verbreitet; möglicherweise weil es sich mehr für Freskoentwürfe eignete. Das eigenwillige Format trifft man noch am ehesten bei figürlichen Szenen in der Druckgraphik an. Außerhalb Italiens ist es vor allem Etienne Delaune (ca. 1518-1583), der häufig das hochgestellte und flache Oval für seine Stiche nützte.<sup>6</sup> Allerdings erreichten seine Darstellungen nicht die Größe wie die beiden Werken aus Windsor und der Privatsammlung. In Kenntnis des heute bekannten Materials ist zu vermuten, dass sich Campagnola selten mit einem solchen Experiment befasste; denn als Landschaftszeichner entsprach ihm verständlicherweise mehr das Querformat, um horizontal betonte Kompositionen in der Überschau und als Panorama zu entwerfen.

<sup>1</sup> Die Zeichnung befindet sich in der Datenbank des Royal Collection Trust: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/904771/a-landscape-with-a-stream>

<sup>2</sup> Angesichts des umfangreichen Bestands in der Royal Library erstaunt es, dass Tietze und Tietze-Conrat in ihrem Verzeichnis nur zwei Blätter (Inv. Nr. RL 4773, 4774, **Kat. Nr. 115, 229**) unter Campagnola anführten. – Tietze und

Tietze-Conrat 1944, S. 132, Nr. 571, 572.

<sup>3</sup> Vgl. die beschnittene Darstellung in Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 3, **Kat. Nr. 67**; in Kombination mit **Kat. Nr. X-110**).

<sup>4</sup> Clayton 2004, S. 319, Szene 1, Abb. 3; S. 322, Szene 11, Abb. 12; S. 324, Szene 16, Abb. 15:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/907765/the-apocalypse-st-john-eating-the-book> ;

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/907764/the-apocalypse-the-vision-of-the-son-of-man-with-the-seven-candlesticks> ;

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/907783/the-apocalypse-the-seventh-trumpet>

<sup>5</sup> Diese Zeichnung in altem Privatbesitz ist unveröffentlicht und wird im vorliegenden Verzeichnis erstmals als Campagnola-Zuschreibung besprochen.

<sup>6</sup> Für Delaunes Stiche siehe einige Exemplare in der Datenbank des British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx?searchText=Etienne+Delaune](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=Etienne+Delaune)

## 168

### Landschaft mit Pilger (hl. Rochus?) an einer Quelle

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4783.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, etwas fleckig, ein kleines schmales Stück in der linken oberen Ecke ausgeschnitten und ergänzt (aber ohne Zeichnung), Strichbild von den Blatträndern ca. 0,5 cm abgesetzt, montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 175 x 238 mm.

**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.), Paris (Lugt 2953); Jean-Charles Garnier d'Isle (1697-1752), Paris (Lugt 2961); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

#### Reproduktionen:

1.) Jean Pesne (1623-1700), Radierung, vor 1700 / 1754, 290 x 410 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Campagnole. delin. – 37.E. – Pene. Sculp Cum priuil Regis.*“, (Kat. Nr. 168a).

2.) Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, um 1730, 181 x 244 mm, nummeriert und bezeichnet in der Platte: „189“ (links oben) – „*Titianus In. – Cab. du Roy – C\* Sculp.*“, (Kat. Nr. 168b).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 93; Inventaire DAG 1852, S. 24; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, unter Nr. 536.

Everhard Jabach inventarisierte die sehr gut erhaltene Zeichnung bereits im 17. Jahrhundert als Werk Campagnolas, was auch durch den Stich von Pesne dokumentiert ist (Kat. Nr. 168a).<sup>1</sup> Nachdem man sie als „*dessin d'ordonnance*“ an die königliche Sammlung verkauft hatte, änderte sich jedoch die Zuschreibung zugunsten Tizians, wie das die Reproduktion von Caylus belegt. Auch im Musée Napoleon blieb diese Einordnung bestehen und wurde erst im 20. Jahrhundert von Tietze und Tietze-Conrat (1944) angezweifelt. Die beiden Autoren hielten das Exemplar mit einer Gruppe von anderen Louvre-Blättern für Werke der „späten Werkstatt“ oder für Kopien.<sup>2</sup> Aktuell wird die Zeichnung im Louvre Campagnola zugeschrieben.<sup>3</sup>

Links im Landschaftsvordergrund sieht man einen Pilger mit Hut, weitem Gewand und Pilgerstab an einer Quelle rasten. Er sitzt auf dem Boden und beugt sich mit einer Schale zum sprudelnden Wasser, um seinen Durst zu stillen. Das Gelände setzt sich schräg nach links fort und beschreibt eine markante diagonale Terrainkante bis in die untere rechte Ecke. Dadurch wird der Mittelgrund tiefenräumlich abgesetzt, der rechts mit dem weiteren Wegverlauf eingefasst ist und zentral in eine Stadtkulisse mit Kirchenbau übergeht. Dieser Bereich wirkt in seinem Größenmaßstab relativ nah, lässt dabei seitlich nur wenig Platz für Ausblicke und vermittelt in seiner szenischen Verbindung mit dem Rastenden eine erzählerisch-genrehafte Stimmung.

Dieses Kompositionsschema mit einer prominenten Vordergrundfigur passt zum verkleinerten Format, bei dem der horizontale Landschaftsprospekt weniger zur Geltung kommt und lässt sich auch bei der Szene mit dem Propheten Elias und der Witwe von Zarpas (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4782, Kat. Nr. 165)<sup>4</sup> ähnlich beobachten.

Für die Zuschreibung und die zeitliche Einordnung sind besonders Figurentypus und Gewandstil aussagekräftig: der Typus des Mannes mit Hut, weitem Gewand und Umhang wird bereits in einer früheren Zeichnung aus dem Louvre (Inv. Nr. RF 55, Kat. Nr. 76)<sup>5</sup>, im Holzschnitt mit dem Drehleier-Spieler (Abb. 167)<sup>6</sup> oder auch in den Zeichnungen aus der ETH Zürich (Graphische Sammlung, Inv. Nr. Z 174, Kat. Nr. 81) und dem Art Institute of Chicago (Inv. Nr. 1922.3092, Kat. Nr. 99)<sup>7</sup> variantenreich verwendet. Diese Entwicklungsstufen sind wahrscheinlich für die Gewandmodellierung des Pilgers vorauszusetzen: sie besticht durch dicht geschwungene Strich- und Kreuzlagen, kontrastreiche Lichtverteilung und kompakte Faltenstrukturen. Insgesamt liefert diese Ausführung ein augenfälliges Merkmal, das klar für die Eigenhändigkeit spricht und Campagnolas Entwicklung ab den mittleren vierziger Jahren charakterisiert. Am schlüssigsten passt der Figurenstil des Pilgers zu den Zeichnungen aus dem frühen sechsten Jahrzehnt, die in zeitlicher Nähe zur Orgelverkleidung von 1552 (Abb. 108-110)<sup>8</sup> und der Apokalypse-Serie entstanden sind.<sup>9</sup> Aber auch die ungewöhnlich detaillierte Architekturkulisse fügt sich gut in die späteren Landschaften ein.<sup>10</sup>

Bemerkenswert ist an der vorliegenden Darstellung schließlich noch ein technisches Detail: Die unterschiedlich strukturierten Federstriche wurden nicht bis an die Blattränder geführt, sondern circa 0,5 cm von diesen abgesetzt – als ob das Papier beim Zeichnen mit überlappenden Streifen auf einer Unterlage fixiert gewesen wäre. Der optische Effekt ist mit einer Druckgraphik vergleichbar, die bis zum Plattenrand einen weißen Bereich zeigt und unterstreicht den hohen Ausführungsgrad und die besondere Qualität des Blattes. Dieser technische Aspekt ist auch noch bei anderen Blätter zu entdecken – wenngleich nicht so klar an allen vier Seiten – und ist ein klarer Beweis für die Unversehrtheit der Zeichnung.<sup>11</sup>

Zu den spiegelverkehrten Reproduktionsstichen ist anzumerken, dass Caylus wieder recht genau nach dem Original radierte und dafür auch das Format seiner Druckplatte (181 x 244 mm) der Vorlage (175 x 238 mm) anpasste (Kat. Nr. 168b). Allerdings gerieten ihm die Schattierungen des nahen Terrainstücks sehr dunkel, während das Hinterland vom Weiß des Papiers stärker durchleuchtet wirkt als in der Zeichnung.<sup>12</sup>

Der frühere Stich von Pesne fällt ungleich größer aus und betont stärker das Querformat (290 x 410 mm, Kat. Nr. 168a)<sup>13</sup>, das sich nach dem „Recueil Jabach“ richtete. Dabei wich Pesne besonders in den Größenverhältnissen der Stadt und der Hauptfigur deutlich von Campagnolas Zeichnung ab. Der Pilger wurde merklich verkleinert und beinahe beiläufig im Vordergrund gezeigt, wodurch er seine ursprüngliche genrehafte Präsenz einbüßt. Auch wenn im „Recueil Jabach“<sup>14</sup> öfters kleine Veränderungen der Vorlagen gegenüber den Reproduktionsstichen zu beobachten sind – vielleicht um dem Zeitgeschmack zu entsprechen – überrascht die deutliche Abweichung im vorliegenden Fall.

<sup>1</sup> Zur Sammlung Jabach und der Klassifizierung der Zeichnungen, die 1671 für das „Cabinet du Roi“ angekauft wurden, sei auf folgenden Aufsatz verwiesen: Frank – Propek 2013, S. 49-59.

<sup>2</sup> Tietze und Tietze-Conrat führten die Zeichnung mit anderen aus dem Louvre in einer Sammelposition an, die sie ohne weitere Differenzierung als „late shop“ oder „copies“ bezeichneten. Die vollständige Aufzählung lautete: Inv. Nr. 4737, 4740, 4741, 4742, 4744, 4747, 4748, 4749, 4750, 4751, 4752, 4753, 4757, 4758, 4759, 4760, 4761, 4765, 4768, 4770, 4783. – Hier behandeltes Blatt: Inv. Nr. 4783. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 536.

<sup>3</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:  
<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7101-Diverses-constructions-dans-un-paysage-et-un-pelerin-puisant-de-leau>

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist in der Datenbank des Louvre vorhanden:  
<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7100-Paysage-avec-une-femme-a-genoux-devant-un-veil-homme-pres-dun-village>

<sup>5</sup> Die Zeichnung ist in der Datenbank des Louvre vorhanden:  
<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/111582-Lange-et-Abraham-devant-la-ville-de-Sodome-en-flammes>

<sup>6</sup> Rosand–Muraro 1976, S. 164-165, Nr. 29, m. Abb. – Rosand–Muraro 1976 (2), S. 108, Nr. 37, Abb. 76.

<sup>7</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:  
[http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/85863?search\\_no=1&index=8](http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/85863?search_no=1&index=8)

<sup>8</sup> Stichting Organa Historica 2001, S. 412-413, m. Farbabb. – Kat. Ausst. Mantua 2004, S. 170-173, Nr. 37-39, m. Farbabb. und weiterer Literatur. – Zu diesem gesicherten Auftrag in Campagnolas Spätwerk siehe den Abschnitt im

Kapitel *Campagnola im Überblick*.

<sup>9</sup> Zu den Zeichnungen nach dem Freskenzyklus von Giusto de' Menabuoi (Padua, Baptisterium), die sich heute mehrheitlich in einem Album in der Royal Library von Windsor Castle befinden: Clayton 2004, S. 315-332. – Die Zeichnungen sind in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/search/site/Campagnola%20Apocalypse>

Zu weiteren Zeichnungen der apokalyptischen Folge siehe den Abschnitt im Kapitel *Campagnola im Überblick*.

<sup>10</sup> Vgl. die Architekturdarstellungen in den Landschaften von: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4782; Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 370 (**Kat. Nr. 172**); Northampton, Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3 (**Kat. Nr. 174**); Mailand, Finarte, 22.11.2000, Nr. 24 (**Kat. Nr. 177**); Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-330 (**Kat. Nr. 209**).

<sup>11</sup> Dieses technische Merkmal ist auch bei anderen Blättern – teilweise allseitig – zu beobachten: Chicago, Art Institute of Chicago, Inv. Nr. 1922.3092 (**Kat. Nr. 99**); Paris, Boquet & Marty de Cambiaire Fine Art, 2013 (**Kat. Nr. 90**); Toulouse, Musée Paul-Dupuy, Inv. Nr. 005-10-5 (**Kat. Nr. 96**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4725 (**Kat. Nr. 89**); Mailand, Finarte, 22.11.2000, Nr. 24 und besonders bei der Zeichnung aus Northampton (Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3), die noch eine Einfassungslinie erhielt, die möglicherweise eigenhändig ist.

<sup>12</sup> In den de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco befindet sich eine größere Auswahl von Stichen des Comte de Caylus, die in einer Online Datenbank zugänglich sind. Auch im British Museum haben sich einzelne Exemplare aus dem umfangreichen Konvolut erhalten – darunter auch die Reproduktion der vorliegenden Landschaft:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3070975&partId=1&searchText=Domenico+CAmpagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3070975&partId=1&searchText=Domenico+CAmpagnola&page=1)

<sup>13</sup> Raimbault 2010, S. 284.

<sup>14</sup> Zum „Recueil Jabach“ siehe den Abschnitt im Kapitel Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.

## 169

### Jahreszeitendarstellung – Herbst und Winter

**Princeton, University Art Museum, Gift of Frank Jewett Mather, Junior, Inv. Nr. x1946-82.**

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, Einfassungslinie in Schwarz, auf Karton (?) montiert, Loch in der unteren Mitte, Abreibung in der unteren linken Ecke.

**Maße:** 251 x 398 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso links unten: „Greff [-----] Fagels coll 799 P 25 n 108x“.

**Provenienz:** Fagels; William Esdaile (1758-1837), London (Lugt 2617); Thomas Thane (1782-1846), London (Lugt 2461)?; F. Abbott (2. H. 19.Jh.), Edinburgh (Lugt 970); Richard Ederheimer (geb. um 1885)?; Seligmann Galleries 1925; Geschenk von Frank Jewett Mather, Jr. (1868-1953) (ohne Marke).

**Literatur:** Kat. Ausst. New York 1925, Nr. 28; Kat. Ausst. New York 1930, Nr. 42; Walker 1941, Anhang S. 18, Nr. 116; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 132, Nr. 569; Gibbons 1977, Bd. I, S. 49-50, Nr. 136, Bd. II, Abb. 136; Giles 2014, S. 20, unter Nr. 7, Anm. 1.

Die Provenienz der Zeichnung reicht bis ins 18. Jahrhundert zurück und ist – aufgrund seiner Marke auf dem Recto rechts unten – für den englischen Sammler William Esdaile gesichert.<sup>1</sup> Spätestens im frühen 20. Jahrhundert wurde das Blatt bei zwei Ausstellungen mit Campagnola in Verbindung gebracht. Walker (1941) vermutete einen Künstler von nördlich der Alpen in der Art Campagnolas.<sup>2</sup> Tietze und Tietze-Conrat (1944) kannten das Werk bereits aus der früheren Privatsammlung F. J. Mather Jr. und merkten dazu überzeugt an: „*Typical, about 1530/40*“. In der jüngeren Forschung bevorzugte Gibbons (1977) eine Zuschreibung an die „Schule Campagnolas (?)“ um 1550 und schlug den Titel „Herbst und Winter“ zum ikonographischen Verständnis vor.<sup>3</sup> Aktuell wird die Zeichnung als Werk Campagnolas geführt.

Eine Ruine, flankiert von zwei Laubbäumen, bildet die Vordergrundkulisse, die als erhöhtes Terrain von links ins Bild gesetzt wird und mit ihrer schrägen Kante einen Tiefsprung zu den nächsten Geländezügen andeutet. In der verfallenen Arkadenarchitektur verharrt stehend eine Frau im Profil, die sich die Hände vor dem Mund zu wärmen scheint, während vor ihr ein älterer Mann auf einem Steinblock sitzt und gesammeltes Holz zum Brennen bringt. In der Nähe der beiden schlägt gerade ein zweiter Mann mit einem Stock an die Äste einer Eiche, um seine

Schweineherde mit den herunterfallenden Eicheln zu füttern. Der Blick fällt hier auch auf den eingezäunten Bauernhof mit Brunnen im Mittelgrund, an dem gerade ein Bauer seinen gepackten Esel vorbeitreibt. Der seitliche Ausblick zeigt in den näheren Hängen Bäume, die bereits ihr Laub verloren haben, während zwei Zugvögel (?) am Himmel offenbar in wärmere Gefilde aufbrechen.

Die dargestellten bäuerlichen Tätigkeiten und die Gegenüberstellung von noch belaubten Eichen mit bereits kahlen Bäumen und dem Vogelzug machen deutlich, dass es sich hier um eine Schilderung von Herbst und Winter handeln dürfte. Dieser Thematik wurde scheinbar auch in der graphischen Gesamtwirkung Rechnung getragen: dem dicht modellierten bewachsenen Vordergrund wird ein karges – vielleicht schon schneebedecktes – Hinterland gegenübergestellt, dessen Binnenzeichnung in der Ferne heller wirken soll.<sup>4</sup>

Die Ausführung entspricht einigen Blättern der späten 1540er und 1550er Jahre. Für die stilistische und zeitliche Einordnung eignet sich im Detail besonders der sitzende Mann, dessen kompakte plastische Körpermodellierung den Kallisto-Episoden oder der Apokalypse-Reihe sehr ähnlich ist.<sup>5</sup> Sein Typus lässt sich zeichnerisch auch dem hl. Josef annähern, wie ihn Campagnola für die „Heiligen Familie vor einem Stall“ (Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. RSA 134)<sup>6</sup> oder die „Landschaft mit Heiliger Familie und Johannesknaben“ aus Haarlem (Teylers Museums, Inv. Nr. D 18)<sup>7</sup> (Abb. 141) verwendete. Die verfallene Arkadenarchitektur steht in einer Entwicklungslinie mit den Ruinenlandschaften aus London (British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85, Kat. Nr. 136) und einer französischen Privatsammlung (Kat. Nr. 137). Selbst für die Schweine lassen sich motivisch-stilistische Parallelen zu Blättern ziehen, die Campagnola zuzuschreiben sind.<sup>8</sup>

Die Vorliebe des Künstlers für bäuerlich-landwirtschaftliche Szenen, die zuweilen genrehaften Charakter besitzen, ist in einigen Zeichnungen anzutreffen; allerdings gibt es bis dato keine zweite Zeichnung, die eine profane Jahreszeitschilderung zum Thema hat. Dieser Umstand wirft die Frage nach einer kompletten Serie auf sowie nach den Vorbildern, die in der Kunst nördlich der Alpen zu vermuten sind.<sup>9</sup> Die Stichfolgen beispielsweise nach Jost Amann (1539-1591)<sup>10</sup> oder von Hieronymus Cock nach Pieter Brueghel d. Ä. (1570) sowie von Hans Bol (um 1580) dokumentieren das anhaltende Interesse an den Jahreszeiten- und Monatsdarstellungen, für die sich Campagnola offenbar bereits in den 1550er Jahren begeistern ließ.<sup>11</sup> Seine konkreten Anregungen und Vorlagen – möglicherweise auch aus der Buchmalerei – müssen jedoch unbekannt bleiben.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Princeton University Art Museum zugänglich:

<http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/5894>

<sup>2</sup> Walker bezeichnete die Darstellung noch als „*Prodigal Son*“ mit abweichenden Maßen „237 x 378 mm“ und vermutete: „*Northern artist in manner of Campagnola?*“. – Walker 1941, Anhang S. 18, Nr. 116.

<sup>3</sup> Gibbons 1977, Bd. I, S. 50.

<sup>4</sup> Vgl. dazu die kahlen Bäume in den „Herbst- und Schneelandschaften“ von: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4741, 4744. – Die beiden Zeichnungen sind in der Online Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/5/7059-Travaux-champetre-et-signe-du-Belier-allegorie-du-mois-de-Mars> ;

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7062-Deux-anges-scene-dhiver-deux-cavaliers-et-deux-hommes-armes>

<sup>5</sup> Die Darstellungen der Kallisto-Serie mit vergleichbarer Figurenbildungen befinden sich heute in: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4787 (**Kat. Nr. 85**); Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911 (**Kat. Nr. 87**); Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263 (**Kat. Nr. 84**). – Für die Zeichnungen der Apokalypse, die sich mehrheitlich in einem Album in der Royal Library von Windsor Castle erhalten haben: Clayton 2004, S. 315-332.

<sup>6</sup> Kat. Ausst. Edinburgh 2004, S. 224, Nr. 89, m. Farbabb.

<sup>7</sup> Tuyl van Serooskerken 2000, S. 409, Nr. 428, m. Abb. – Das Werk ist in der Datenbank des Teylers Museum vorhanden:

<http://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/tekening/d-018-heilige-familie-met-johannes-de-doper-in-landschap-campagnola-domenico-1500-1564-tekenaar>

<sup>8</sup> Vgl. dazu die Tierdarstellungen in: „Monatsdarstellung mit Tierkreiszeichen“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4739); „Der verlorene Sohn als Schweinhirte“ (London, Christie's, 11.12.1979, Nr. 3); „Landschaft mit Schweinefütterung und Handwerkern bei einem Dorf“ (New York, Pierpont Morgan Library, Gift of János Scholz, Inv. Nr. 1993.73, **Kat. Nr. 189**).

<sup>9</sup> Siehe auch: Gibbons 1977, Bd. I, S. 50.

<sup>10</sup> Neben den vier Jahreszeiten nach Jost Amann (beispielsweise „Der Winter“, Radierung, 67 x 88 mm, British Museum, Inv. Nr. 1873,0809.685) gibt es noch eine zwölfteilige Serie (Radierung, jeweils ca. 60 x 266 mm), die Jost Amann selbst radierte – wahrscheinlich als Entwürfe für Goldschmiedearbeiten. Zwei Darstellungen der kleinen Folge und neun Monate des großen Zyklus sind in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx?searchText=Jost+Seasons](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=Jost+Seasons)

<sup>11</sup> Im Pariser Louvre befindet sich eine Serie von Monatsdarstellungen (mit Tierkreiszeichen), zu der auch eine Komposition aus der Biblioteca Reale in Turin gehören dürfte (Inv. Nr. 15927). – Santagiustina Poniz 1981, S. 65, Anm. 31-36, Abb. 4. – siehe auch die angeführten Blätter in der vorangegangenen Anm. 4.

## 170

### Die Vorbereitung zur Flucht nach Ägypten

London, The Courtauld Gallery, Inv. Nr. D.1952.RW.2099.

**Technik:** Feder in Braun über schwarzer Kreide auf cremefarbenem Papier, teilweise gebräunt und fleckig, Reste einer Einfassungslinie, aufgezogen.

**Maße:** 232 x 388 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder: „Dom. (?) Campagnola“.

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); F. Abbot (2. H. 19. Jh.), Edinburgh (Lugt 970); Sir Robert Clermont Witt (1872-1952), London (Lugt 2228b); von diesem 1952 der Courtauld Gallery geschenkt.

#### Reproduktion:

Lucas van Uden (1595-1672/73), Kupferstich und Radierung, vor ca. 1650, 232 x 369 mm, bezeichnet links unten in der Platte: „Tutianus inuentor“ – „L. V. Vden fe. Franc. vanden Wyngaerde ex.“, (Kat. Nr. 170a u. Abb. 312).

**Literatur:** Walker 1941, Anhang S. 17, Nr. 111; Kat. Ausst. Venedig 1980, S. 30-31, Nr. 14, m. Abb.; Hollstein 1986, S. 229, unter Nr. 1; Levesque 1986, S. 34, unter Nr. .054, m. Abb. (S. 35); Sievers – Muehlig – Rich 2001, S. 44, Anm. 14; Brouard 2004, S. 104, 109, Anm. 8; Kat. Ausst. Paris 2013 (2), S. 6, unter Nr. 1, Anm. 1.

Die Zeichnung aus der Courtauld Gallery befand sich ehemals im Besitz von Sir Peter Lely und wurde im 17. Jahrhundert von Lucas van Uden (1595-1672/73) als Werk Tizians reproduziert.<sup>1</sup> In neuerer Zeit ordnete sie Walker (1941) dem Spätwerk Campagnolas zu und stellte auch die Verbindung zum Stich her.<sup>2</sup> Diese Einschätzung teilte man auch bei einer der zahlreichen Sammlungsausstellungen in der Fondazione Giorgio Cini (1980), wo das Original und die druckgraphische Reproduktion gezeigt wurden. Brouard (2004) zitierte das ansprechende Blatt in seinen ikonographischen Studien.

Auf einer Anhöhe sieht man links die Heilige Familie vor der Kulisse einer gemauerten Ruine mit Bogenmotiven, die von einem größeren Baumpaare flankiert wird. Josef steht auf seinen Stab gestützt neben Maria, die das Neugeborene in den Armen hält, während hinter ihnen noch die Rückenansicht des Ochsen auszumachen ist. Der Vordergrund verjüngt sich nach rechts, wo er von einer weiteren Hügelform überschritten wird. Somit entsteht wieder die für Campagnola typische diagonale Terrainkante, hinter der das Gelände abrupt abfällt und einen effektvollen Tiefensprung zum Mittel- und Hintergrund suggeriert. Gleichzeitig lenkt die wenig durchlässige Ruinenkulisse den Blick verstärkt schräg nach rechts in eine waldige Berglandschaft, die durch Hirten belebt wird und zu einem Dorf ansteigt. Die Blickführung über den Vordergrund hinaus wird auch durch die weiblichen Figuren unmittelbar hinter der Geländekante unterstützt: eine von ihnen wäscht vermutlich Wäsche in einem – nicht sichtbaren – Bach, während sich die andere gegenläufig bewegt und sich mit einem Korb der Heiligen Familie nähert.<sup>3</sup> Insgesamt ungewöhnlich erscheint die erzählerische Qualität der Szene, die nach der Geburt Christi anzusiedeln und vermutlich als Vorbereitung zur Flucht nach Ägypten zu deuten ist.

Neben den kompositorischen Merkmalen sprechen auch die wesentlichen Landschaftsmotive für Campagnolas Ausführung. Besonders die auffällige steinerne Stallruine wird in der Darstellung des „Festes des Reichen mit Lazarus in einer Landschaft“ (New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 64, Kat. Nr. 171)<sup>4</sup> zu einer Loggia-artigen Architektur erweitert. Ebenso ist das „auseinanderschwingende“ Baumpaare – entweder einzeln oder als dichte Gruppe – ein bewährtes Vordergrundelement in einigen Darstellungen Campagnolas.<sup>5</sup> Wobei im

vorliegenden Motiv die Binnenstrukturen von betont vertikalen geschwungenen Strichlagen in einem der Stämme mit verdichteten Kreuzlagen und Parallelschwünge im anderen kontrastieren. Diese Vorliebe lässt sich auch in der Kallisto-Serie (Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263, Kat. Nr. 84)<sup>6</sup> oder der Begegnung des Propheten Elias mit der Witwe vor der Stadt Zarpas (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4782, Kat. Nr. 165) beobachten. Die eigenwillige Darstellung aus der Courtauld Gallery ist zur Kategorie der Landschaften zu zählen, obwohl überdurchschnittlich große Figuren im nahen Gelände verwendet wurden und ein betont erzählerisches oder genrehafte Moment vorherrscht. Verschiedene Szenen mit der Heiligen Familie finden sich in den späteren Werken Campagnolas immer wieder; aufgrund des Figurenstils sind sie Ende des fünften Jahrzehnts und um 1550 entstanden.<sup>7</sup> Das Londoner Blatt lässt sich aufgrund der akkuraten Ausführung mit der Londoner Hirschjagd (British Museum, Inv. Nr. 1946,713.112, Kat. Nr. 93), der Kallisto-Serie oder auch der „Versuchung Christi“ aus Truro (Royal Cornwall Museum, Inv. Nr. 1928.324, Kat. Nr. 248) und der weiten „Landschaft mit Kriegerschar“ aus Kansas City (Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12, Kat. Nr. 249) verbinden – allesamt Exemplare von besonderer Qualität, die wohl als eigenständige Blätter für den Markt angefertigt wurden.

Im 17. Jahrhundert stach Lucas van Uden die Darstellung mit der Heiligen Familie nach (Kat. Nr. 170a u. Abb. 312).<sup>8</sup> Für diese und eine weitere religiöse Szene vor einer Landschaft sowie drei „kleine Landschaften“ nennen die Bezeichnungen des Verlegers Tizian als Erfinder. In Kenntnis des Campagnola-Œuvres ist jedoch festzustellen, dass alle fünf Radierungen auf zeichnerische Bildlösungen zurückgehen, die sich teilweise bis heute erhalten haben.<sup>9</sup> Da van Uden die Vorlagen relativ präzise reproduzierte, stellt sich wie bei der Serie von Herman de Neyt (1588-1642) die Frage, ob die Originale zu dieser Zeit aus einer oder mehreren Sammlungen in Antwerpen stammten. Zumindest ist es wenig wahrscheinlich, dass das Blatt erst reproduziert wurde, als es im Besitz von Sir Peter Lely war. Aufgrund von Lelys Biographie ist eine flämische Provenienz der Courtauld-Zeichnung – und damit auch eine Entstehung des Stiches – etwas vor 1650 anzunehmen.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Courtauld Institute of Arts zugänglich:

<http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/8aae2f90.html>

<sup>2</sup> Walker bezog sich auf ein Photo aus der Witt Library und merkte an: „*Witt Lib. Note that Lucas van Uden used it in an engraving. Late Campagnola type. Compare with Mather drawing.*“ (Anm.: *Mather drawing* meint die Zeichnung, die der Sammler Frank J. Mather Jr. wenige Jahre später dem Princeton University Art Museum schenkte (Inv. Nr. x1946-82), **Kat. Nr. 169**). – Walker 1941, Anhang S. 17, Nr. 111.

<sup>3</sup> Das Variieren von Figurenmotiven an der Geländekante oder nicht weit dahinter ist auch in folgenden Landschaften zu beobachten: Holzschnitt mit der „Wandernden Familie“ (**Abb. 168**); Bloomington, Indiana University Art Museum, Inv. Nr. 57.2 (**Kat. Nr. 195**) oder Paris, Louvre, Inv. Nr. 5550 (**Kat. Nr. 233**).

<sup>4</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library zugänglich:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/141055>

<sup>5</sup> Vgl. die variantenreiche Verwendung des Baumpaars in den Darstellungen von: London, Christie's, 09.12.1982, Nr. 148 (**Kat. Nr. 142**); London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85 (**Kat. Nr. 136**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4781, 5576 (**Kat. Nr. 158, 242**); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0314 (**Kat. Nr. 176**); Mailand, Finarte, 22.11.2000, Nr. 24 (**Kat. Nr. 177**).

<sup>6</sup> Vgl. außerdem die Baumotive in einer der Pariser Landschaften zu dieser Serie (Louvre, Inv. Nr. 4787, **Kat. Nr. 85**).

<sup>7</sup> Siehe die Darstellungen mit der Heiligen Familie in: Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. CA 776 (**Kat. Nr. 89b**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4725 (**Kat. Nr. 89**); Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. RSA 134; Haarlem; Teylers Museums, Inv. Nr. D 18 (**Abb. 141**); Paris, Boquet & Marty de Cambiaire Fine Art. 2013 (**Kat. Nr. 90**). – Bisher unentdeckt blieb eine Komposition von Domenico Campagnola, die möglicherweise die Ruhe auf der Flucht als idyllische Szene mit dem Johannesknaben kombiniert und von Luca Bertelli nachgestochen wurde. – Siehe dazu den Abschnitt zum Stecher im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>8</sup> Levesque 1986, S. 34, Nr. .054 – Ein Abzug der Radierung befindet sich in der Datenbank des British Museum: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3106238&partId=1&searchText=Lucas+van+Uden&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3106238&partId=1&searchText=Lucas+van+Uden&page=1)

<sup>9</sup> Zu den Druckgraphiken von Lucas van Uden nach Zeichnungen Campagnola siehe den Abschnitt zum Stecher im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

## 171

### Das Festmahl des Reichen in einer Landschaft

New York, The Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 64.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf ehemals weißem, leicht fleckigem Papier, größerer Fleck am unteren Rand; Fragmente einer Einfassungslinie am unteren, linken und oberen Rand, sowie Einfassungslinie in Graphit am rechten und linken Rand.

**Maße:** 230 x 384 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso in Graphit: "1" (eingekreist oder D) und in Rötel (oder weißer Kreide?): "D. Campagnola f. / scholaro del Titiano".

**Provenienz:** Charles Fairfax Murray (1849-1919), London u. Florenz; von diesem gekauft durch die Galerie Alexandre Imbert, Rom; 1909 von John Pierpont Morgan (1837-1913), New York (keine Sammlermarke; siehe Lugt 1509) erworben.

#### Reproduktion:

Luca Bertelli (tätig 1564-1589?), Kupferstich und Radierung, ca. 1564-1589, 254 x 387 mm, bezeichnet am unteren Rand in der Platte: "*Erumnos? hic · Lazarus iacens ad ianuam divitis micas etian canibus obiectus de mensa Epulonis petit · Lu · 16 ·*" – „Luca Bertelli formis“, (Kat. Nr. 171a u. Abb. 258).

**Literatur:** Fairfax Murray 1905-1912, IV, s.p., Nr. 64, m. Abb.; Walker 1941, S. 209, Anm. 2, S. 210, Abb. 39 u. Anhang S. 9, Nr. 56; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 129, Nr. 519; Santagiustina Poniz 1981, S. 64, Anm. 20; Sievers – Muehlig – Rich 2001, S. 40, unter Nr. 6, Anm. 10.

Traditionell wird die Zeichnung aus der Pierpont Morgan Library der späten Schaffenszeit Campagnolas zugeordnet.<sup>1</sup> Bereits Walker (1941) bezeichnete sie als „late Campagnola“, lediglich Tietze und Tietze-Conrat (1944) hielten sie für ein spätes Produkt der Werkstatt.<sup>2</sup>

Vor einer weiten Flusslandschaft wird man Zeuge eines Banketts in einer großen Loggia links im Vordergrund; an den Stufen der Terrasse steht gerade ein Mann, auf einen Stock gestützt, umgeben von drei Hunden. Die bühnenhafte und figurenreiche Szene illustriert den Beginn der Parabel vom Reichen und dem armen Lazarus, wie sie im Lukas-Evangelium zu lesen ist: „Es war aber ein reicher Mann, der kleidete sich mit Purpur und köstlicher Leinwand und lebte alle Tage herrlich und in Freuden. Es war aber ein armer Mann mit Namen Lazarus, der lag vor seiner Tür voller Schwären und begehrte sich zu sättigen von den Brosamen, die von des Reichen Tische fielen; doch kamen die Hunde und leckten ihm seine Schwären.“ (Lk 16, 20-21).

Kompositorisch ist das seitliche Einschleichen einer Architekturkulisse auffällig, die von einem Baumpaar flankiert wird und die linke Bildhälfte im vorderen Gelände abdeckt. Ihre perspektivische Konstruktion kontrastiert reizvoll mit der Landschaft und lenkt den Blick auf die Stadt am Fluss im Hintergrund, deren Weitläufigkeit mit summarischen Waldteppichen und Bergkämmen am Horizont gesteigert wird.

Eine vergleichbare Bildanlage charakterisiert zwei andere späte Blätter (Princeton, University Art Museum, Inv. Nr. x1946-82 (Kat. Nr. 169), London, Courtauld Gallery, Inv. Nr. D.1952.RW.2099 (Kat. Nr. 170). Vor allem die Differenzierung der wuchtigen Steinarchitektur verhält sich analog zur Londoner „Vorbereitung auf die Flucht nach Ägypten“ oder auch zu recht ähnlichen Details in der aufwendigen Stallkulisse der großen „Anbetung“ von Dijon (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. CA 776, Kat. Nr. 89b).<sup>3</sup> Die Ausführung der Landschaftsabschnitte ist insgesamt mit den sorgfältigen Darstellungen ab den mittleren vierziger Jahren vergleichbar und bei der Kallisto-Serie anzusiedeln. Präzisieren lässt sich diese stilistische Einordnung schließlich noch durch die Bankettszene. Sie ist – trotz des kleineren Maßstabs – in ihrer Schilderung und Figurenbildung wahrscheinlich von den beiden Herodesmahl-Darstellungen aus Kopenhagen (Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 6716, Abb. 106)<sup>4</sup> und Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 1779 F, Abb. 123)<sup>5</sup> abzuleiten. Nachdem die Kopenhagener Zeichnung als Kontrakt für die Orgeltüren von 1552 (ehemals Padua, San Giovanni da Verdara, Abb. 108-110) fungierte und die Version aus den Uffizien vermutlich in zeitlicher Nähe zur gemalten Fassung entstand, würde sich damit ein *terminus post quem* für die Datierung des vorliegenden Blattes ergeben.

Luca Bertelli (tätig 1564-1589?) stach die Zeichnung aus der Pierpont Morgan Library nach und

fügte der Darstellung eine längere lateinische Bezeichnung hinzu, die auf die Szene der Parabel verweist und das Lukas-Evangelium als Quelle zitiert (Kat. Nr. 171a u. Abb. 258).<sup>6</sup> Diese für Bertelli ungewöhnliche Textverwendung ist nur mit dem von Campagnola gezeichneten „Zinsgroschen“ (New York, Sotheby's, 21.01.2003, Nr. 38)<sup>7</sup> vergleichbar, der auch erst im Stich (Abb. 256) bezeichnet wurde. Offenbar hatten diese christologischen Szenen als Druckgraphiken eine erzählerisch-didaktische Funktion und wurden daher mit lateinischem Wortlaut versehen, der die moralisierenden Kommentare der flämischen Serie von Herman de Neyt aus dem 17. Jahrhundert gleichsam vorwegnimmt. Bei der graphischen Umsetzung orientierte sich Bertelli relativ genau an der Zeichnung und wich kaum von deren Maßen ab. Lediglich das Baumpaar wird im Stich mehr von der Steinarchitektur verdeckt und die drei Staffagefiguren im zentralen Mittelgrund werden abgewandelt. In Bertellis trockenen Ausdruckswerten fallen einige Schraffuren für die dunkel gehaltenen Geländeformen dichter und stereotyper aus als bei Campagnola, da der Stecher insgesamt die Kontraste der einzelnen Formen und Modellierungen betont.

Im Kontext des vorliegenden Katalogs lassen sich bei Luca Bertelli insgesamt sechs Druckgraphiken finden; in zwei davon wird Campagnola als Erfinder der Vorlage genannt.<sup>8</sup> Insgesamt zeigen – neben der vorliegenden Darstellung – noch zwei weitere Zeichnungen die wichtigsten Szenen dieser Parabel: den Tod des Reichen (Abb. 259) und sein Ende in der Hölle (Abb. 260).

Carlo Ridolfi (1648) erwähnte in der paduanischen Sammlung des Herrn Nicolò Corradino einen „ricco Epulone tra le fiamme, con Lazzaro nel seno di Abramo“... „di mano del Campagnola“.<sup>9</sup> Vielleicht zeigte dieses Gemälde (?) genau die Bildlösung, von der Campagnola noch eine – heute ebenfalls verlorene – Zeichnung anfertigte, die wiederum Bertelli mit der Bezeichnung „D · C · IN · Luca Bertelli formis“ reproduzierte (Abb. 260).<sup>10</sup> Oder Ridolfis Beschreibung meint genau diese Reproduktion, wobei Bertelli unerwähnt blieb. Zumindest finden sich in der seltenen und spektakulären Druckgraphik alle Details für die weiteren Zeilen aus dem Lukas-Evangelium: „Als nun der Arme starb, wurde er von den Engeln in Abrahams Schoß getragen. Auch der Reiche starb und wurde begraben. In der Unterwelt, wo er qualvolle Schmerzen litt, blickte er auf und sah von weitem Abraham, und Lazarus in seinem Schoß.“ (Lk 16, 22-23).

In der Sammlung des Marchese Luigi Malaspina di Sannazaro, die heute zum Kernbestand der Musei Civici del Castello Visconteo in Pavia gehört, haben sich alle drei Stiche vollständig und außergewöhnlich gut erhalten.<sup>11</sup> Malaspina lieferte selbst nicht nur eine prägnante Beschreibung der Szenen, sondern schloss auch beim Inferno – „ove sono rappresentati demonj d'ogni forma, e tormenti diversi alquanto presso le idee dantesche“ – aufgrund der oben zitierten Bezeichnung auf Domenico Campagnola als Erfinder.<sup>12</sup>

Da alle drei Reproduktionen graphisch unterschiedliche oder keine lateinischen Bezeichnungen erhielten, ist nicht unbedingt von einem zusammenhängenden Auftrag an Luca Bertelli auszugehen. Allerdings wäre es möglich, dass Campagnolas Zeichnungen ursprünglich als moralisierende Serie gedacht waren, zu der vielleicht noch eine weitere Episode (der Tod des Lazarus?) gehörte.<sup>13</sup> Die stilistischen Merkmale des New Yorker Blattes und der Druckgraphiken sprechen jedenfalls für eine Gruppe und eine gemeinsame Datierung um 1552 oder später.<sup>14</sup>

<sup>1</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library zugänglich:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/141055>

<sup>2</sup> Walker 1941, Anhang S. 9, Nr. 56. – Tietze und Tietze-Conrat merkten außerdem noch knapp „engraved“ an, ohne jedoch den Stecher zu nennen. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 129, Nr. 519. – Santagiustina Poniz war von Tietzes später Datierung überzeugt und hielt eher die Ausführung durch Campagnola für wahrscheinlich. – Santagiustina Poniz 1981, S. 64. – Sievers–Muehlig–Rich zitieren das New Yorker Blatt als Vergleichswerk für die späte Periode (ab dem fünften Jahrzehnt) und bringen es – neben anderen – mit der Landschaft aus dem Smith College Museum of Art in Northampton (Inv. Nr. 1946:13-3) in Verbindung. In ihrer Anmerkung Nr. 10 wir jedoch die Inventarnummer irrtümlich mit „IV 63“ anstatt korrekt mit IV, 64 angeführt. – Sievers–Muehlig–Rich 2001, S. 40, unter Nr. 6, Anm. 10.

<sup>3</sup> Kat. Ausst. Dijon 2004, S. 56, Nr. 72, m. Abb.

<sup>4</sup> Zu den Gemälden: Stichting Organa Historica 2001, S. 412-413, m. Farbabb. – Kat. Ausst. Mantua 2004, S. 170-173, Nr. 37-39, m. Farbabb. und weiterer Literatur. – Zu diesem gesicherten Auftrag Campagnolas von 1552 siehe den Abschnitt im Spätwerk im Rahmen des Kapitels *Campagnola im Überblick*.

<sup>5</sup> Rearick 2001, S. 146, Anm. 211.

<sup>6</sup> Zwei unterschiedlich erhaltene Abzüge der Druckgraphik haben sich im British Museum erhalten (Inv. Nr.

1868,0612.1415 u. 1949,1008.65):

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx?searchText=Luca+Bertelli](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=Luca+Bertelli)

<sup>7</sup> Die Zeichnung (Feder in Braun über Spuren schwarzer Kreide, 314 x 440 mm) von Domenico Campagnola und der Stich von Luca Bertelli wurden von mir besprochen in: Auktionskatalog Sotheby's New York, *Old Master Drawings*, 21.01.2003, S. 34-35, Nr. 38 (2), m. Farbabb.

<sup>8</sup> Zu den Druckgraphiken von Luca Bertelli nach Zeichnungen Campagnolas siehe das Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>9</sup> Die Beschreibung findet sich in: Ridolf 1648, Parte II, S. 75. – Auf diese Beschreibung verwies auch Santagiustina Poniz: Santagiustina Poniz 1979, S. 309, Anm. 27.

<sup>10</sup> Ein Abzug der sehr seltenen Radierung (260 x 384 mm) befindet sich in den Musei Civici del Castello Visconteo, Pavia (Inv. Nr. St. Mal. 1936). – Mein Dank gilt Davide Tolomelli (Musei Civici del Castello Visconteo, Pavia) für die zur Verfügung gestellten digitalen Fotos der drei Stiche aus der Sammlung Malaspinas (Februar 2016).

<sup>11</sup> Die drei Radierungen (Inv. Nr. St. Mal. 1934 (254 x 387 mm), Inv. Nr. St. Mal. 1935 (250 x 387 mm), Inv. Nr. St. Mal. 1936 (260 x 384 mm)) werden in der Sammlung aktuell unter „Anonym“ geführt. – In der Albertina (Wien) hat sich das Trio in einem Klebeband (Inv. Nr. HB 27.3, fol. 70, Nr. 422 u. fol. 71, Nr. 423, 424) ebenfalls in ausgezeichneten Abzügen erhalten.

<sup>12</sup> Malaspina 1824, Bd. 2, S. 98.

<sup>13</sup> Zani 1821, S. 248-250 u. Anm. – Santagiustina Poniz 1979, S. 309, 317, Nr. 28. – Santagiustina Poniz 1981, S. 69, Anm. 20.

<sup>14</sup> Neben das nachgestochene Hölleninfernal mit Lazarus im Schoße Abrahams und dem Reichen lässt sich noch eine ähnlich große Zeichnung (Feder in Braun auf leicht gebräuntem Papier, 249 x 410 mm) stellen, die bei Christie's London zur Auktion kam. Die Darstellung wurde dort als „Sintflut in einer ummauerten Stadt: Die große Flut“ betitelt. Kompositorisch, motivisch und zeichnerisch lassen sich Parallelen zum Stich entdecken. Allerdings fehlt es diesem Unterweltspektakel an größeren Figuren oder gar Hauptfiguren. Jedenfalls gehört das Sujet nicht zur biblischen Parabel. Nichtsdestotrotz ist es möglich, dass hier eine moralisierende Variante konzipiert war, die aufgrund der klaren Ausführung vielleicht auch für eine Reproduktion bestimmt war. Die vorgeschlagene Zuschreibung an Domenico Campagnola überzeugt in Verbindung mit Bertellis Stich als stilistische Orientierung. Allerdings ergeben sich keine griffigen Vergleichsmöglichkeiten für die überwiegenden Architektur- und Figurendetails. Zeichnerisch lassen sich der aufwendig gestalteten Stadtkulisse am besten zwei Zeichnungen aus dem Auktionshandel („Landschaft mit der Versuchung Christi“, London, Christie's, 09.12.1982, Nr. 148, **Kat. Nr. 142**) und der Pierpont Morgan Library („Apokalyptische Szene mit zusammengestürzten Gebäuden“, Thaw Collection, Inv. Nr. EVT 16, **Kat. Nr. 142d**) annähern, die mit ihren zahlreichen Architekturmotiven ebenfalls eine Ausnahmeerscheinung in Campagnolas später Periode bilden. – Auktionskatalog Christie's London, *Old Master and 19th Century Drawings*, 03.07.2007, S. 30, Nr. 18, m. Farbabb.

## 172

### Hügelige Landschaft mit Ziegenhirte und Bauernhof an einem Fluss

**Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 370.**

**Technik:** Feder in Braun auf beigem Bütten, kleiner gelblicher Fleck circa mittig in der linken Hälfte, montiert, guter Erhaltungszustand.

**Maße:** 165 x 285 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Provenienz:** Vermächtnis von Léonce Mesnard im Jahr 1890; 1902 registriert im Museum; Musée de Grenoble (Lugt 1102b).

**Literatur:** Kat. Slg. Grenoble 1909, S. 137, m. Abb.; Kat. Slg. Grenoble 1911, S. 225, Nr. 241 (?); Walker 1941, Anhang S. 5, Nr. 31.

Das vermutlich beschnittene Blatt blieb bis heute im Musée de Grenoble unbeachtet obgleich es bereits 1909 als Werk Campagnolas erkannt wurde. Lediglich Walker (1941) erwähnte es als „*Late Domenico Campagnola type*“. In jüngster Zeit wurde der (italienische) Bestand des Museums, der vor allem auf den Sammler Léonce Mesnard zurückgeht, von Eric Pagliano und Pamela Rouagdia bearbeitet. Aktuell wird die Zeichnung weiterhin dem Künstler zugeordnet.<sup>1</sup>

Die geöffnete und etwas hügelige Landschaft wird im Vordergrund von einem Baumstrunk geprägt, dem sich ein Hirte mit seinen Ziegen nähert. Der Junge taucht gerade hinter seiner Herde zwischen den miteinander verschnittenen Terrainformen auf und lenkt den Betrachterblick dabei auch in den Mittelgrund, der rechts von einem großen eingezäunten

Bauernhof auf einer Anhöhe dominiert wird.<sup>2</sup> Auf der linken Seite des Weilers fällt das Gelände zu einem leicht aufgestauten Fluss ab, an dem einige Menschen ihrer Arbeit nachgehen. Jenseits einer Mühle zeigen die Berge mit vorgelagerten Wäldern wenige markante Spitzen am tiefen Horizont wodurch sich recht stimmig der Eindruck von Weitläufigkeit einstellt.

Sehr typisch für Campagnola ist die Verwendung des dekorativen und effektiven Repoussoirmotiv im Vordergrund, das seit dem Frühwerk als wichtiger Bezugspunkt im Landschaftsraum fungiert und immer wieder szenisch erweitert wird.<sup>3</sup> Passend zur Arbeit des Hirten wird der Bauernhof in unmittelbarer Nähe gezeigt. Dieser ist in seiner ungewöhnlich ausführlichen Schilderung und im Detail des geflochtenen Zaunes nur mit wenigen anderen Blättern aus Paris (Louvre, Inv. Nr. 4781, Kat. Nr. 158)<sup>4</sup>, Northampton (Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3, Kat. Nr. 174) und Princeton (University Art Museum, Inv. Nr. x1946-82, Kat. Nr. 169) vergleichbar. Besonders auffällig ist das rechte hohe Gebäude mit seinem steilen Dach, das mehr an Dörfern nördlich der Alpen und weniger an Gebäuden der *terraferma* orientiert ist.<sup>5</sup> Die aufwendige Architekturkulisse lässt sich darüber hinaus stilistisch mit der Gebäudegruppe der Pilgerlandschaft im Louvre (Inv. Nr. 4783, Kat. Nr. 168)<sup>6</sup> verbinden.

Charakteristisch für die vorliegende Landschaft ist schließlich noch der unklare Gewässerlauf hinter den vorderen Hügeln und die unterschiedlich großen Pflanzendetails beim Baumstrunk und ihr Größenverhältnis zu den Ziegen. Auch die abgeschattierten Geländeformen hinter dem Hirten verraten eine routinierte Modellierung, die trotz dichter Kreuzlagen flächenhaft wirkt und dem Terrain keine natürliche Körperlichkeit verleiht. Im Gesamteindruck überwiegen jedoch das flüssige Strichbild und der hohe Grad der Ausführung; beides Phänomene, die den Landschaften aus den fünfziger Jahren entsprechen (Wien, Albertina, Inv. Nr. 1505, Kat. Nr. 164 und Paris, Louvre, Inv. Nr. 4783).

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Valérie Lagier (Conservateur, cabinet d'art graphique (XIV<sup>e</sup>- XXI<sup>e</sup> siècles), Musée de Grenoble) und Anne Laffont (Photothèque) für die zur Verfügung gestellten Datenblätter von Eric Pagliano, die bisher nicht in Form eines kommentierten Katalogs gedruckt wurden, wie auch für die Neuaufnahmen der beiden relevanten Zeichnung (Inv. Nr. MG D 369 und 370) des Museums (Januar 2015).

<sup>2</sup> Das kompositorische Spiel mit der größeren Figur eines Wandernden (oder eines Paares beziehungsweise einer Gruppe), die etwas beschnitten hinter der Hügelkuppe vorüberzieht, in der Landschaft geht oder sich dem vordersten Gelände nähert, ist charakteristisch für Campagnolas reife und späte Landschaftsschilderung. Es sei auf folgende Beispiele verwiesen: Landschaftsholzschnitt mit der wandernden Familie (**Abb. 168**), Oxford, Christi Church, Inv. Nr. 0313 (**Kat. Nr. 148**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 748 (913), **Kat. Nr. 180**; Bloomington, Indiana University Art Museum, Inv. Nr. 57.2 (**Kat. Nr. 195**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5550 (**Kat. Nr. 233**) oder London, Courtauld Gallery, Inv. Nr. D.1952.RW.2099 (**Kat. Nr. 170**).

<sup>3</sup> Vgl. die ähnliche Vordergrundmotivik in den Landschaften von: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4761 u. 4765 (**Kat. Nr. 145, 224**); London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6 (**Kat. Nr. 147**).

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7099-Paysage>

<sup>5</sup> Häusermotive mit hohen Dächern finden sich auch in den Landschaften von: Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 369 (**Kat. Nr. 123**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 753 (263), **Kat. Nr. 199**; Paris, Louvre, Inv. Nr. 5582 (**Kat. Nr. 203**) oder New York, Swann Auction Galleries, 03.02.2000, Nr. 11 (**Kat. Nr. 160**).

<sup>6</sup> Die Zeichnung befindet sich in der Online Datenbank des Louvre:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7101-Diverses-constructions-dans-un-paysage-et-un-pelerin-puisant-de-leau>

## 173

### Landschaft mit Hirte, Schafen und Kühen bei einem Bach

**Sammlung:** ehemals London, Christie's, 20.11.1958, Nr. 53.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier mit Einfassungslinien und Montierung von John Skippe (?), etwas fleckig, Papier an den Rändern vereinzelt eingerissen, rechts oben und unten größere Fehlstellen, teilweise ergänzt.

**Maße:** 230 x 384 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Provenienz:** John Skippe (1741-1812), The Upper Hall, Ledbury, England; dessen Schwester, Penelope Skippe, ab 1774 verheiratet mit James Martin, Overbury Court, Worcestershire; Sohn von James Martin, Old Colwall, Malvern; durch seine Mutter an Edward Holland; dessen Schwester, A.C. Rayner-Wood; deren Neffe, Edward Holland-Martin; Christie's London, 20.11.1958, Nr. 53.

**Literatur:** Skippe ca. 1800-1812, Bd. II, Nr. 49; Auk. Kat. Christie's 1958, S. 42, Nr. 53.

Die Zeichnung gehörte ursprünglich zur Sammlung von John Skippe (1741-1812), die zu einem großen Teil erst nach dem Tod seiner späteren Nachkommen im Jahr 1958 versteigert wurde.<sup>1</sup> Im Auktionskatalog führte man das Blatt als „Domenico Campagnola“; eine alte Zuschreibung von Seiten des Sammlers ist nach Pophams Katalog nicht bekannt.

Vor den Konturen einiger ferner Berge sieht man eine waldige Landschaft mit wenigen Gebäuden, durch die sich ein schmaler Bach bis zum Vordergrund erstreckt, wo das Gelände in eine steile Uferböschung übergeht. Dort rahmen Bäume eine bäuerliche Szene mit einem Hirten, der auf dem erhöhten Terrain steht. Er bewegt seinen Stab über der Schafherde, die sich unter ihm am Ufer drängt und wohl weiter durch den Bach ziehen soll; auf der gegenüberliegenden Seite befinden sich zwei trinkende Kühe, die offenbar die Schafe von der Querung abhalten.

Die Komposition im ungewöhnlichen quadratischen Format (vermutlich durch späteren Beschnitt) entspricht nicht den üblichen weitläufigen Landschaftstypen ab den 1530er Jahren. Vielmehr erinnert die Geschlossenheit noch ein wenig an giorgioneske Lösungen, mit denen die pastorale Szene stärker betont wird. Die Strichführung im Terrain entspricht Campagnolas regelmäßig-summarischem Empfinden und erscheint vor allem in der Hintergrundvegetation und der vorderen rechten Laubfläche recht zügig-routiniert, wie man sie meist ab dem fünften Jahrzehnt antrifft. Mit größerer Sorgfalt sind einzig der Hirte und seine Herde gezeichnet. Als gefälliges Hauptmotiv ohne tieferen erzählerischen Gehalt wird es in zwei Blättern aus Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 7, Kat. Nr. 163) und Grenoble (Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 370, Kat. Nr. 172) variiert, die sich stilistisch nahestehen.<sup>2</sup> Auch das Motiv der Kühe findet sich als bäuerliches Element in der Landschaft. Ihre Modellierung ist eng verwandt mit einer feineren Darstellung aus dem Smith College Museum of Art (Inv. Nr. 1946:13-3, Kat. Nr. 174) oder als entferntes Detail (im kleineren Maßstab) mit zwei Landschaften aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 16060, Kat. Nr. 192)<sup>3</sup> und dem Hammer Museum (Grunwald Center for the Graphic Arts, Inv. Nr. 1986.1.3, Kat. Nr. 212) in Los Angeles. Insgesamt sprechen diese motivischen und stilistischen Aspekte für Campagnolas Landschaftsproduktion ab dem fünften Jahrzehnt.

<sup>1</sup> Zur Biographie und Sammlung Skippes siehe das Verzeichnis von Campagnolas Landschaften in historischen Sammlungen.

<sup>2</sup> Zeichnerisch lässt sich der Hirte auch mit dem rechten Musikanten im „Herodesmahl“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1779 F, **Abb. 123**) verknüpfen. – Rearick 2001, S. 146, Anm. 211.

<sup>3</sup> Die unveröffentlichte Zeichnung aus der zweiten Garnitur des Berliner Kupferstichkabinetts wird im vorliegenden Verzeichnis unter den Campagnola-Zuschreibungen geführt.

## 174

### Hügelige Landschaft mit Bauern und Kühen vor einem Hof

**Northampton, Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3.**

**Technik:** Feder in Braun, Spuren von schwarzer Kreide auf cremefarbenem Papier, einige Flecken, Spuren eines Stylus, gezogene Einfassungslinie mit Feder in Braun.

**Maße:** 254 x 399 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto in der rechten unteren Ecke mit Feder in Braun: „J33“; auf dem Verso entlang des unteren Randes mit Graphit: „Titian. — *An extensive Landscape with Farm-house & Cattle / pen & bistre frm Sir P. Lely's collection.* —“; sowie auf dem Verso linke untere Ecke mit Graphit: „y“ (?).

**Wasserzeichen:** Krone und Stern (ähnlich Briquet 4834 und 4854, aber ohne die Gegenmarke; diese Zeichen datiert Briquet von den fünfziger bis siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts.)

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); vermutlich verkauft bei den Nachlassauktionen in London am 11.04.1688 (und den folgenden sieben Tagen) oder am 15.11.1694 (und den folgenden Tagen); unbekannter Sammler, versuchsweise von Lugt mit Hendrik Gevers (1715-1761), Rotterdam (Lugt 1121) identifiziert; vor November 1945 bei Durlacher Brothers, New York; von diesen 1946 verkauft an das Smith College Museum of Art.

**Reproduktion:**

Flämischer Künstler (17. Jh.), Radierung, circa 1630-1642, 252 x 383 mm (Platte), Inschrift und Nummerierung unten in der Platte: „*Cum preit, et sequitur coniu operando maritum, Fitres ampla domi cursim, et ditiescit uterque. – 5*“, (Kat. Nr. 174a u. Abb. 285).

**Literatur:** Kat. Ausst. Northampton 1958, s.p. Nr. 8; Gibbons 1977, Bd. I, S. 50, unter Nr. 136; Sievers – Muehlig - Rich 2001, S. 40-44, Nr. 6, m. Abb.

Das Blatt gehörte einst Sir Peter Lely, dessen Marke rechts außerhalb der Einfassungslinie zu sehen ist. Es gelangte im 20. Jahrhundert in das Smith College Museum of Art, wo es zwar in Abständen stets als Werk Campagnolas ausgestellt wurde, aber bis in jüngste Zeit unbekannt blieb.<sup>1</sup> Erst der Sammlungsüberblick zu den Altmeisterzeichnungen von Sievers (2001) machte das Blatt der Forschung zugänglich. Die Autorin widmete der Zeichnung eine umfassende Katalognummer, die eine exemplarische Kurzinformation zu Domenico Campagnola, seinen Landschaften und der Rezeption im 17. Jahrhundert liefert; sie wies ihr damit einen wichtigen Platz im späten Œuvre des Meisters zu.

Dargestellt ist eine hügelige Landschaft mit zwei Bauernhöfen – tiefenräumlich schräg versetzt gegenübergestellt – zwischen denen man über eine steinerne Flussbrücke mit Ruinen auf eine entfernte Kirche blickt, wo bewaldete Berge zum Horizont hin ansteigen. Das bäuerliche Geschehen spielt sich nah dem Betrachter, am vorderen linken Hof ab, der von wenigen Bäumen und einem geflochtenen Zaun umgeben ist. Vier Kühe bewegen sich dort frei und grasen; etwas versteckt sind noch Enten und Hähne vor dem Hauseingang und beim Flechtzaun auszumachen. Neben diesem tierischen Treiben darf auch die Bäuerin nicht fehlen. Sie holt gerade Wasser aus dem Brunnen, während der Bauer als Fassbinder unter einem Schleppepdach arbeitet und mit seinem Setzhammer die eisernen Reifen fixiert.

Wenngleich sich in der Komposition trotz Ausblick keine spektakulären Geländeabschnitte und keine Weitläufigkeit ergeben, wird dennoch eine harmonische Tiefenräumlichkeit suggeriert. Dieser Eindruck entsteht vor allem durch die Bauernhofkulisse als Abschluss eines erweiterten Vordergrunds mit Baumstrunk und eigenwilligem Erd-Felsen-Stück in der rechten unteren Ecke des Blattes; kombiniert werden diese Elemente mit wenigen gestaffelten Hügelformen und der etwas tiefer liegenden, bildparallelen Brücke, die den Übergang zu den fernen Bergwäldern überspielt. Zeichnerisch unterstützen dicht und parallel geschwungene Federstrichfolgen den undulierenden Geländecharakter bis zum Mittelgrund, in dem noch schlängelnde Linien Wegstrukturen andeuten. Einige hell belassene Flächen, variierende Binnenstrukturen und Helldunkel-Werte unterstützen insgesamt die Wirkung von Nah und Fern im Landschaftsraum.

Die für Campagnola typische ländlich-bäuerliche Szenerie lässt sich motivisch und stilistisch gut mit seinen Zeichnungen ab den späten vierziger Jahren vergleichen: der Bauernhof als bildtragendes Sujet ist zwar selten, findet sich aber in variiertes, meist untergeordneter Form noch bei anderen Darstellungen (Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 370 (Kat. Nr. 172); Princeton, University Art Museum, Inv. Nr. x1946-82, Kat. Nr. 169): Besonders in einer ähnlich sorgfältigen Landschaft im Louvre (Inv. Nr. 4781, Kat. Nr. 158) sieht man das Haus mit Brunnen ebenfalls von einem Flechtzaun umfriedet. Am linken Rand ist auch dort eine größer dargestellte Kuh zu sehen, die analog modelliert wurde – wenngleich hier der Erhaltungszustand die genauere Betrachtung einschränkt. Eng verwandt ist ebenso die Differenzierung der Kühe im näheren Gelände einer Darstellung aus dem Hammer Museum von Los Angeles (Grunwald Center for the Graphic Arts, Inv. Nr. 1986.1.3, Kat. Nr. 212).

Der Baumstumpf und die bewachsene Erd-Fels-Form sind im Northampton-Blatt als Vordergrundmotive exemplarisch vereint und Teil einer Reihe ähnlicher Details.<sup>2</sup> Zum charakteristischen Inventar gehören auch die beiden zarten gebogenen und etwas unnatürlich gewachsenen Laubbäume vor dem Haus. Abgesehen von ihrer ausschmückenden und tiefenräumlichen Funktion sind sie in einigen Blättern aus Wien (Albertina, Inv. Nr. 1505, Kat. Nr. 164), Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 753 (263), Kat. Nr. 199) und auch in bestimmten Landschaften aus dem Louvre sehr ähnlich dargestellt.<sup>3</sup>

In der Gesamtbetrachtung ist die qualitätvolle Linienführung den Ruinenlandschaften, der Kallisto-Serie und auch der großen Hafenstadtdarstellung aus dem Louvre (Inv. Nr. 5576, Kat. Nr. 242) anzunähern, womit sich die vorgeschlagene Datierung ins sechste Jahrzehnt mit einiger

Gewissheit bestätigen lässt.<sup>4</sup>

Die druckgraphische Qualität des Strichbilds der Zeichnung (254 x 399 mm) eignete sich hervorragend für die 24-teilige Landschaftsserie, die Herman de Neyt (1588-1642) in Antwerpen verlegte.<sup>5</sup> Für die Übertragung in die Radierplatte bediente sich der heute anonyme Stecher eines Stylus', um die wichtigsten Konturen der Komposition und ihren Größenmaßstab zu erfassen. Dieses unscheinbare Detail lässt sich auch bei anderen Vorlagen der Serie entdecken.<sup>6</sup> Die übrigen Landschaftsbereiche wurden in gewohnt sorgfältiger Manier reproduziert. Selbst die etwas schief gezeigte Kuh vor dem Haus übernahm man ohne Korrektur. Insgesamt kommt die Radierung (Tafel Nr. 5, 252 x 383 mm, Kat. Nr. 174a u. Abb. 285)<sup>7</sup> den zeichnerischen Mitteln des Originals sehr nahe. Der größte Unterschied liegt vor allem in der Gegenseitigkeit und in den kräftigeren Lichtkontrasten im Bereich des Hofes und der optisch angrenzenden Brückenruine.

Angesichts des großen Projektes von de Neyt stellte Sievers (2001) verständlicherweise die Frage nach der Provenienz der zahlreichen reproduzierten Vorlagen. Diese dürften für de Neyt in einer oder mehreren Antwerpener Sammlungen zugänglich gewesen sein. Bis heute gibt es allerdings keine Inventarnachweise, mit denen sich der Verbleib der Zeichnungen, die sich heute ausschließlich Campagnola zuschreiben lassen, belegen ließe. Allerdings waren zumindest zwei Kompositionen Peter Paul Rubens bekannt (New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1993.73, Kat. Nr. 189) und Stichtafel Nr. 6 nach einer heute verlorenen Zeichnung Campagnolas (Tafel 6, Abb. 286, 306).<sup>8</sup> Der flämische Maler integrierte sie teilweise in zwei seiner Gemälde aus den 1630er Jahren.<sup>9</sup> Da sich die motivischen Übernahmen gleichzeitig zu den beiden Zeichnungen verhalten, lässt sich spekulieren, ob vielleicht Rubens selbst (oder ein Künstler aus seinem Kreis) einen Großteil der Originale – oder sogar das gesamte Konvolut – besaß.<sup>10</sup>

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Aprile Gallant (Curator of Prints, Drawings, and Photographs, Smith College Museum of Art, Northampton) und Louise A. Laplante (Collections Manager/Registrar) für das zur Verfügung gestellte Foto der Zeichnung (Oktober 2015). – Die Zeichnung und der Stich von de Neyt sind in der Online Datenbank des Five College and Historic Deerfield Museum Consortium zugänglich:

<http://museums.fivecolleges.edu/info.php?s=Campagnola&type=all&museum=all&t=objects>

<sup>2</sup> Vgl. die Vordergrunddetails in den Landschaften von: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4761 (**Kat. Nr. 145**) u. 5542 (**Kat. Nr. 250**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 7 (**Kat. Nr. 163**) oder New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 2009.81, The Joseph F. McCrindle Collection (**Kat. Nr. 228**).

<sup>3</sup> Vgl. die Landschaften aus dem Pariser Louvre, Inv. Nr. 4761, 4765, 4787 (**Kat. Nr. 224, 85**).

<sup>4</sup> Die hohe Ausführungsqualität lässt sich noch mit folgenden Darstellungen vergleichen: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4753 (**Kat. Nr. 143**), 4761, 4764 (**Kat. Nr. 144**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16059 (**Kat. Nr. 146**); London, Sotheby's 07.12.1976, Nr. 6 (**Kat. Nr. 147**).

<sup>5</sup> Zur Serie siehe den Abschnitt Herman de Neyt und sein radiertes Landschaftskonvolut (ca. 1630/1642) im Kapitel Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.

<sup>6</sup> Sievers – Muehlig – Rich 2001, S. 43, Anm. 23. – Neben der Zeichnung in Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0318, **Kat. Nr. 214**) zeigen sich die Stylusspuren auch in den Landschaften von Kansas City (Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12, **Kat. Nr. 249**) und Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058, **Kat. Nr. 184**), die ebenfalls für die Serie nachgestochen wurden.

<sup>7</sup> Kat. Ausst. Rom 1976, S. 61, Nr. 114, m. Abb. – Ein Exemplar des Stichs ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249825&partId=1&searchText=Domenico+CAmpagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249825&partId=1&searchText=Domenico+CAmpagnola&page=1)

<sup>8</sup> Die Zeichnung zur Tafel Nr. 6 ist heute verloren. Die Komposition geht aufgrund der motivischen und graphischen Merkmale auf eine Vorlage von Domenico Campagnola zurück, die ab dem mittleren fünften Jahrzehnt entstand. Ein Abzug der Radierung ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249823&partId=1&searchText=Domenico+CAmpagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249823&partId=1&searchText=Domenico+CAmpagnola&page=2)

<sup>9</sup> „Landschaft mit einem Brunnen und Gebäude im Hintergrund“, um 1638?, (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 1816, Öl/Holz, 29 x 43 cm, **Kat. Nr. 189b**). – „Landschaft mit einem Regenbogen“, um 1632/35, (St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. GE-482, Öl/Leinwand, 86 x 130 cm, **Abb. 305**). – Von der erstgenannten Komposition gibt es noch eine weitere Fassung, die im belgischen Auktionshandel unter Lucas van Uden aufgetaucht ist: Lucas van Uden, *Paysage vallonné avec chevaux près d'un pont*, Öl/Platte, 29,6 x 44 cm, Auktionshaus/Galerie De Vuyst, Lokeren (Belgien), 27.10.2012, Nr. 7 (**Kat. Nr. 189d**).

<sup>10</sup> Siehe auch den Abschnitt zu Herman de Neyt im Kapitel: Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis

zum 18. Jahrhundert.

## 175

### Landschaft mit einem Dorffest

Amsterdam, Privatsammlung, ohne Inv. Nr.

**Technik:** Feder in Braun auf teilweise stockfleckigem (?) Papier, seitliche und untere Rändern mit Resten einer Einfassungslinie (?).

**Maße:** 240 x 365 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Pierre Crozat? (1665-1740), Paris; Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 2097); nicht identifizierbare Sammlermarke (Lugt 2508); Jean-Baptiste-Florentin-Gabriel de Meryan, Marquis de Lagoy (1764-1829); London, Savile Gallery, 1930, Nr. 6; New York, Durlacher Brothers, 1937.

**Weitere Fassung:**

Antoine Watteau (1684-1721), Rötél auf Papier, *contre-épreuve* (Gegendruck), um 1714-1715, 225 x 334 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-T-1948-141, (Kat. Nr. 175a u. Abb. 351).

**Literatur:** Basan 1775, S. 44, unter Nr. 257; Kat. Ausst. London 1930, Nr. 6, mit Abb.; Kat. Ausst. New York 1937, Nr. 4; Walker 1941, Anhang S. 21, Nr. 132; Kat. Ausst. Paris 1967, S. 51, unter Nr. 20; Eidelberg 1995, S. 134, Anm. 35; Rosenberg – Prat 1996, Bd. 1, S. 402-403, unter Nr. 252, Abb. 252a; Kat. Ausst. Amsterdam 2003, S. 29, Abb. 7.1 (S. 273); Kat. Ausst. Frankfurt 2016, S. 148, Abb. 62.

Die Zeichnung wurde bereits von Basan (1775) bei der Auktion der Sammlung Mariette als „*une Foire de Village*“ unter Campagnola angeführt und im Kunsthandel des frühen 20. Jahrhunderts abgebildet. Auch aufgrund der Marke ist sie Mariette zuzuweisen, auf den wahrscheinlich auch die heutige Zuschreibung zurückgeht. Einen Beleg dafür – wie beispielsweise Mariettes eigenhändige Montierung mit Namenskartusche – gibt es allerdings nicht. Im 20. Jahrhundert tauchte das Blatt noch zweimal im amerikanischen Kunsthandel (1930 und 1937) auf und wurde von Walker (1941) erstmals im Kontext der Campagnola-Zeichnungen berücksichtigt. Die neuere Forschung entdeckte das Werk wieder in Verbindung mit einem Rötélblatt von Antoine Watteau (Eidelberg 1995). Bereits seit 1967 (oder früher) dürfte die vorliegende Zeichnung zu einer Amsterdamer Privatsammlung gehören.<sup>1</sup>

Vor einem bergigen Landschaftshintergrund mit Stadtkulisse sieht man ein palazzoartiges Gebäude zwischen Bäumen links im Mittelgrund, das ein auffälliges laubgedecktes Vordach auf einer Holzkonstruktion besitzt. Eine größere Menschenmenge feiert dort ein Fest mit Musik und Tanz, während noch weitere Besucher in Kutschen mit Reitern aus verschiedenen Richtungen eintreffen. Bei der Festgesellschaft ist neben den Tanzenden, Musikern und einigen Landsknechten noch ein Mann zu beobachten, der auf einem Tisch möglicherweise Speisen anbietet.

Die Bildanlage ist durchaus vergleichbar mit der Bankett-Darstellung aus der Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. IV, 64, Kat. Nr. 171). Die vorliegende Architekturkulisse ist jedoch weniger nahsichtig gezeigt, wodurch die für Campagnola typischen Vordergrundhügel stärker betont werden und ein etwas erhöhter Betrachterstandpunkt suggeriert wird.

Für das Gebäude lässt sich kein vergleichbarer Typus finden, seine Differenzierung ist jedoch der Hausarchitektur in der Landschaft aus dem Smith College Museum of Art (Inv. Nr. 1946:13-3, Kat. Nr. 174) ähnlich. Ein motivisch wie stilistisch nützliches Detail liefern auch die mittelgroßen Staffagefiguren im Allgemeinen und die Reiter und Landsknechte im Speziellen. Sie lassen sich mit ähnlich aufgefassten Figuren in Blättern aus Lyon (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-387, Kat. Nr. 216) und dem Auktionshandel (Mailand, Finarte, 22.11.2000, Nr. 24 (Kat. Nr. 177); London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6, Kat. Nr. 147) vergleichen. In Kenntnis der bewegten Figurentypen Campagnolas fällt besonders die tanzende Frau mit dem „flatternden“ Gewand auf, die *en miniature* von der tanzenden Salome im gezeichneten Herodesmahl (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1779 F, Abb. 123)<sup>2</sup> abzuleiten ist, das höchstwahrscheinlich zeitgleich mit oder nach den gemalten Orgeltüren von 1552 entstand.

Im sechsten Jahrzehnt dürfte auch eine thematische Variation der Fest-Darstellung entstanden sein: eine große Zeichnung aus der Albertina in Wien (Inv. Nr. 14326, 372 x 642 mm!)<sup>3</sup> zeigt ein höfisches Fest vor einer villenartigen Architektur. Das ausgelassene Treiben ist hier ebenso figurenreich und bewegt festgehalten, lässt sich aber aufgrund des größeren Figurenmaßstabs im Detail besser betrachten. Die Landschaft hat trotz des riesigen Formates nur ausschmückende Funktion und ist der figurenreichen Szene untergeordnet.

Die Umsetzung des vorliegenden Blattes passt insgesamt auch gut zu Campagnolas Landschaften des späten fünften und sechsten Jahrzehnts, in denen verbreitet aufsteigende Rauchsäulen als dekoratives Spiel dynamischer Federschwünge ausgekostet wurde. Dabei vermischen sich manchmal die wellig-wirbelnden Strichlagen mit den Wolken zu einem phantastischen Himmelsbild.<sup>4</sup>

Antoine Watteaus (1684-1721) seitenverkehrter Gegendruck einer Rötelzeichnung (225 x 334 mm, Kat. Nr. 175a) dokumentiert, dass zwar die Vorlage relativ genau und etwas verkleinert übernommen wurde, dabei aber die figürlichen Details auffällig cursorisch wiedergegeben wurden.<sup>5</sup> Für Watteau schien vielmehr die Festszene in der Landschaft in ihrer Gesamtheit interessant gewesen zu sein. Da er über 100 Kopien nach Werken von Tizian und Campagnola ausführte, die sich damals in der Sammlung von Pierre Crozat befanden – und aus der Mariette nach dem Tod des Mäzens einige Blätter erwarb – wäre es naheliegend, die frühe Provenienz der vorliegenden Federzeichnung mit Crozats Namen zu erweitern.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Das Blatt wurde in einer Katalognummer zu Campagnola wie folgt kurz erwähnt: „Amsterdam, *Paysage avec une fête devant une taverne*, coll. privée“ – Kat. Ausst. Paris 1967, S. 51, unter Nr. 20. – In jüngerer Zeit dürfte die Kenntnis um diesen Aufbewahrungsort verloren gegangen sein. Siehe dazu: Kat. Ausst. Amsterdam 2003, S. S. 29, Abb. 7.1 (S. 273).

<sup>2</sup> Rearick 2001, S. 146, Anm. 211.

<sup>3</sup> Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 132, Nr. 564. – Santagiustina Poniz 1981, S. 69, Anm. 22. – Kat. Slg. Wien 1992-1997, Bd. IV, S. 2023, Inv. 14326, m. Abb. – Das Blatt läuft in der Albertina unter „Anonym, 17. Jahrhundert“ und ist in der Online Datenbank vorhanden:

[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[14326\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[14326]&showtype=record)

<sup>4</sup> Vgl. die Landschaften in: Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (**Kat. Nr. 95**); Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1 (**Kat. Nr. 88**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1669 (**Kat. Nr. 236**); New York Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (**Kat. Nr. 237**); Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176 (**Kat. Nr. 241**) und selbst Darstellungen mit christologischem Sujet („Christus und Samariterin am Brunnen vor einer Landschaft“, Feder in Braun auf Papier, 232 x 400 mm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 4784, **Abb. 142**).

<sup>5</sup> Rosenberg – Prat 1996, Bd. I, S. 402-403, Nr. 252, m. Abb. (mit weiterer Literatur zur Zeichnung Watteaus). – Kat. Ausst. Amsterdam 2003, S. 27, 29, 30, Nr. 7, m. Farbabb. u. S. 272-273 (Anm.). – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Rijksmuseum zugänglich:

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.4498>

<sup>6</sup> Rosenberg – Prat 1996, Bd. I, S. 402. – Kat. Ausst. Frankfurt 2016, S. 145, Nr. 34, m. Farbabb.

## 176

### Landschaft mit Baumpaar und einem Ochsenkarren nahe einer kleinen Stadt

Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0314.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf stockfleckigem und stark gebräuntem Papier, links oben Einriss, Gebrauchsspuren.

**Maße:** 233 x 384 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso des alten Passepartouts? (18. Jh.) mit Feder: „A.  (durchgestrichen), und in Rötel: „B “

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); General John Guise (1683-1765); nach dessen Tod 1765 Schenkung an das College von Oxford.

**Literatur:** Kat. Slg. Oxford 1914, S. 32, I. 17; Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. I, S. 197, Nr. 724, Bd. II, Tafel 423; Kat. Slg. Paris 1983, S. 239-240, Anm. 1; Saccomani 2004, S. 208, Anm. 27, 29 und Abb. 9.

Das vorliegende Blatt befand sich ursprünglich im Besitz Lelys und wurde später von General John Guise (1683-1765) erworben, der mit seinem Tod 1765 über 200 Gemälde und fast 2000 Zeichnungen seinem früheren College in Oxford hinterließ. Seine Schenkung war der Grundstein für die heutige Sammlung von Christ Church.<sup>1</sup> Das Werk gehört zu einer Reihe von Landschaften, die dort Domenico Campagnola zugeschrieben werden und bis auf ein Blatt auf Lelys Sammlung des 17. Jahrhunderts zurückgehen.<sup>2</sup> Die Forschung war sich über die Zuschreibung an Campagnola stets einig: nach der frühen Publizierung durch Bell (Kat. Slg. Oxford 1914) fand die Zeichnung bei Tietze und Tietze-Conrat (1944) keine Berücksichtigung. In jüngerer Zeit hatte Byam Shaw (Kat. Slg. Oxford 1976)<sup>3</sup> keinen Zweifel an der Eigenhändigkeit und Saccomani (2004) schlug eine Datierung um 1550 vor.<sup>4</sup>

Auffälligstes Merkmal der Komposition ist das sich verkreuzende Baumpaars, das auf einer nahen Anhöhe mit markanten Fels-Erhebungen wurzelt und über die gesamte Höhe des Blattes reicht. Seine aufragende Gestalt teilt die Darstellung links von der Mitte im Verhältnis 1:2 und wird in seiner großen Erscheinung noch durch die beschnittene Laubkrone gesteigert. Diesem nahsichtigen Motiv folgt eine weitläufige Flusslandschaft, die rechts von wenigen Hügeln und einem schlängelnden Gewässer eingeleitet wird und links zu einer entfernten Stadt führt. Ein Ochsenkarren und Wandernde bringen etwas Leben in den Mittelgrund während man von den Booten mit Staffagefiguren auf dem Gewässer kaum Notiz nimmt.

Das optisch wirkungsvolle Zusammenspiel von Vertikalen im Vordergrund und nachfolgenden Horizontalen im Gelände ist charakteristisch für einige Landschaften Campagnolas; diesen Typus beherrschte der Zeichner bereits seit dem Frühwerk (vgl. Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1404 E, Kat. Nr. 48). Meistens wird der Aufbau mit einem einzelnen Baum variiert, der als seitliches Repoussoirmotiv den Landschaftsprospekt nur geringfügig „verstellt“.<sup>5</sup> Um den Effekt von Nah und Fern durch unterschiedliche Größenmaßstäbe noch besser zum Ausdruck zu bringen, werden bei späten Werken gerne Figuren in das Gelände eingefügt, was auch eine verwandte Zeichnung aus dem Kunsthandel exemplarisch zeigt (Mailand, Finarte, 22.11.2000, Nr. 24, Kat. Nr. 177). Bei Campagnolas Schilderung bäuerlicher Tätigkeiten gehört der Ochsenkarren hingegen nur selten zum Inventar.<sup>6</sup>

Zudem ist noch die Gestaltung des vordersten Terrains mit dem Fels-Erd-Stück zu beachten, die zu den Darstellungen der späten vierziger und frühen fünfziger Jahre passt.<sup>7</sup> Routinierte Zeichenweise und Qualität verbinden das Blatt mit weiteren Exemplaren zu einer größeren Werkgruppe, zu der auch ein Teil der Bestände in Christ Church (Inv. Nr. 0318 (Kat. Nr. 214), 0317 (Kat. Nr. 182), 0316 (Kat. Nr. 210), 0315 (Kat. Nr. 181), 0313 (Kat. Nr. 148), 0312, Kat. Nr. 149) zu zählen ist.<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Zu General John Guise und seiner Sammlung venezianischer Zeichnungen: Jacqueline Thalmann, *General John Guise and his collection of venetian drawings*, in: Kat. Ausst. Oxford 2015, S. 51-59, insbesondere S. 55.

<sup>2</sup> Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. I, S. 197-198, Nr. 723, 724, 725, 726, 727, 729, 730, 731, 732.

<sup>3</sup> Byam Shaw merkte im Sammlungskatalog nur knapp an: „*Not in Tietze, but certainly original.*“ - Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. I, S. 197, Nr. 724.

<sup>4</sup> Saccomani zitierte das Blatt – zusammen mit Darstellungen aus der Collection Frits Lugt (Inv. Nr. 1052, **Kat. Nr. 245**) und dem Louvre (Inv. Nr. 5542, **Kat. Nr. 250**) – als Beispiel für den gegenseitigen Austausch zwischen Lambert Sustris und Domenico Campagnola. Dabei sah sie eine große Ähnlichkeit zwischen der Landschaft aus Oxford und den Landschaften in der Villa Godi (bei Lugo di Vicenza), die Gualtiero Padovano – ein enger Mitarbeiter von Lambert Sustris – um 1550 freskierte. Darüber hinaus zählte Saccomani – neben den Blättern im Louvre (ohne genaue Aufzählung) – zwei Gruppen in Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751-759) und Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0311-0318) zum numerischen Kern des Œuvres Campagnolas ab dem fünften Jahrzehnt und kommentierte die nachfolgende Werkauswahl in ihren Studien wie folgt: „*Nel mare magnum della produzione paesaggistica matura del Campagnola, che non è sempre facile sistemare in un percorso coerente, sia per la ripetitività delle invenzioni e dei motivi, sia per la insidiosa tendenza a soluzioni convenzionali e meccanicamente calligrafiche, cercheremo qui di isolare qualche esempio che sia rappresentativo e della su „consumata“ abilità di disegnatore e delle varie tipologie.*“ – Saccomani 2004, S. 208, Anm. 27-29.

<sup>5</sup> Vgl. das variierte Vordergrundmotiv des Baumpaars in den zeitlich verwandten Landschaften von: London, Courtauld Gallery, Inv. Nr. D.1952.RW.2099 (**Kat. Nr. 170**); London, Christie's, 09.12.1982, Nr. 148 (**Kat. Nr. 142**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4782 (**Kat. Nr. 165**); oder in einzelner Form: Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (**Kat. Nr. 95**); Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911 (**Kat. Nr. 87**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5576 (**Kat. Nr. 242**); Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1932.310 (**Kat. Nr. 239**).

<sup>6</sup> Vgl. das Motiv in den Landschaften von: Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0316 (**Kat. Nr.** ); Braunschweig, Herzog

Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1631 (**Kat. Nr. 211**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4757 (**Kat. Nr. 138**), 5527 (**Kat. Nr. 231**, dort nur beschnitten am rechten Rand). Das Motiv findet sich außerdem noch in einer mit „D. C.“ monogrammierten Radierung, die Campagnola zugeschrieben werden kann (**Abb. 173**). Zu diesem Werk siehe das Unterkapitel *Späte druckgraphische Umsetzungen*.

<sup>7</sup> Vgl. die nahen Terrainmotive in den Landschaften von: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4787, 5542; Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263 (**Kat. Nr. 84**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 82 (**Kat. Nr. 151**); New York, Roberta J.M. Olson und Alexander B.V. Johnson (**Kat. Nr. 219**).

<sup>8</sup> Neben Landschaften aus Chatsworth (Devonshire Collection, zum Beispiel Inv. Nr. 751, 753, 757, **Kat. Nr. 178, 199, 179**) oder Paris (Louvre, Inv. Nr. 4768, 4760, 5580, **Kat. Nr. 210, 200, 206**) ergänzen auch andere Exemplare diese größere Gruppe: Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 873 (**Kat. Nr. 197**); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 66 (**Kat. Nr. 215**); San Francisco, de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39 (**Kat. Nr. 190**) oder Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1637 (**Kat. Nr. 213**).

## 177

### Landschaft mit Reiterschar bei einer Steinbrücke, im Hintergrund eine Stadt mit Kirche und Turm

**Ehemals Mailand, Finarte, 22.11.2000, Nr. 24.**

**Technik:** Feder in Braun auf ehemals weißem Papier, an manchen Stellen Gebrauchsspuren und einzelne Flecken, größerer Fleck in der unteren Blattmitte, linke obere Ecke und untere Ecke teilweise ergänzt aber ohne Einfassungslinie, Strichbild allseitig vom Rand abgesetzt und daher nicht beschnitten, breitere Einfassungslinie mit Graphit und Tinte (laviert).

**Maße:** 243 x 383 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Graphit einige Zahlen: „240 / 360? / --- / 30?...“; teilweise unleserlich übereinander notiert und addiert (?).

**Provenienz:** Giuseppe Vallardi? (1784-1863), Mailand; Francesco Dubini (1848-1932), Mailand (Lugt 987a); höchstwahrscheinlich 1940/41 Ulrico Hoepli, Mailand; Finarte, Mailand, 27./28.11.1974, Nr. 50 und 22.11.2000, Nr. 24.

**Literatur:** Auktionskatalog Finarte, Mailand, *Asta di disegni dal XVI al XVIII secolo*, Asta 194, 27./28.11.1974, Nr. 50, Tafel XI; Auktionskatalog Finarte, Mailand, *Disegni, incisioni e libri antichi*, 22.11.2000, S. 28, Nr. 24, m. Farbabb.

Die Zeichnung aus dem italienischen Auktionshandel<sup>1</sup> geht ausschließlich auf Mailänder Sammlungen zurück, wo man sie vermutlich – wie in neuerer Zeit – Domenico Campagnola zuschrieb. Beim Erhaltungszustand lässt sich im Detail einmal mehr gut beobachten, dass die Federstriche nicht ganz bis zum Rand gezogen wurden und sich klar von den beiden Einfassungslinien absetzen. Dieser technische Befund ist ein Beweis für ein nicht beschnittenes Blatt und kennzeichnet auch einige andere Werke Campagnolas.<sup>2</sup>

Ein größeres Baumpaars verstrebt das Blatt auf der linken Seite mit einer seichten Vordergrundhöhe, von der man über eine sanft gewellte Landschaft auf eine Stadt am Fluss mit Kirche und mächtigem Turm blickt. Gleichzeitig fallen Soldaten und Reiter auf, die soeben rechts im Gelände eine Steinbrücke überqueren und bald hinter dem angedeuteten nahen Terrain verschwinden werden.

Die Betonung des Vordergrunds mittels Bäumen auf erhöhtem Betrachterstandpunkt ist charakteristisch für Campagnolas Landschaften und findet sich in Variation auch in anderen Darstellungen der späteren Jahrzehnte. Darüber hinaus zeigen auch bestimmte Vergleichswerke eine eng verwandte Modellierung der Stamm- und Laubflächen (Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0314 (Kat. Nr. 176); London, Courtauld Gallery, Inv. Nr. D.1952.RW.2099 (Kat. Nr. 170); London, Christie's, 09.12.1982, Nr. 148, Kat. Nr. 142). Das Kompositionsschema hat für eine längere Entwicklungsperiode Gültigkeit und geht auf die Hieronymus-Landschaft von Cleveland (Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, Kat. Nr. 70) und ein frühes Blatt der Uffizien (Inv. Nr. 1404 E, Kat. Nr. 48) zurück, wo das Motiv des Baumes mehr ins Bild gesetzt und in der Höhe beschnitten wurde, wodurch das Gebirgs Panorama rechts im Hintergrund eine Steigerung erfuhr.

Im vorliegenden Fall blickt man hingegen auf eine weitläufige Landschaft, in der die Bergketten des Horizonts durch eine Stadtkulisse überspielt werden. Dadurch hebt sich die auffällige Architektur des hohen Rundturmes mit Spitzdach und der großen Kirche eindrucksvoll vom Himmel ab. Eine solche Schilderung der Gebäude ist selten bei Campagnola zu finden, lässt sich aber motivisch und zeichnerisch mit Werken aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262), Kat. Nr. 178) und Paris (Louvre, Inv. Nr. 4783, Kat. Nr. 168)<sup>3</sup> vergleichen. Die Verwendung der vorüber ziehenden Reiter als staffageartige Hauptfiguren spricht ebenfalls für die Eigenhändigkeit und eine Entstehungszeit im sechsten Jahrzehnt: recht ähnliche Bewegungsmotive mit Soldaten und Pferden beleben in unterschiedlichen Größen einige Darstellungen aus dem Kunsthandel (London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6 (Kat. Nr. 147); Amsterdam, Privatsammlung, Kat. Nr. 175) und aus einigen Museen (Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-387 (Kat. Nr. 210); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1637, Kat. Nr. 213) und unterstreichen den profanen Landschaftscharakter.

Die routinierte Strichqualität ist typisch für Campagnolas späten Zeichenstil und kennzeichnet eine größere Werkgruppe, zu der unter anderem Exemplare aus Chatsworth, Paris oder Oxford gehören.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Das Blatt wurde bei der Auktion 1974 vermutlich aufgrund der Architekturdetails „*Paesaggio nordico con gruppo di cavalieri*“ genannt.

<sup>2</sup> Dieses technische Merkmal ist auch bei folgenden Landschaften – teilweise allseitig – zu beobachten: Chicago, Art Institute of Chicago, Inv. Nr. 1922.3092 (**Kat. Nr. 99**); Paris, Boquet & Marty de Cambiaire Fine Art, 2013 (**Kat. Nr. 90**); Toulouse, Musée Paul-Dupuy, Inv. Nr. 005-10-5 (**Kat. Nr. 96**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4725, 4783 (**Kat. Nr. 89, 168**) – und besonders bei der Zeichnung aus Northampton (Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3, **Kat. Nr. 174**), die noch eine Einfassungslinie erhielt, die möglicherweise eigenhändig ist.

<sup>3</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7101-Diverses-constructions-dans-un-paysage-et-un-pelerin-puisant-de-leau>

<sup>4</sup> Neben Landschaften aus Chatsworth (Devonshire Collection, zum Beispiel Inv. Nr. 751, 753, 757, **Kat. Nr. 178, 199, 179**) oder Paris (Louvre, Inv. Nr. 4768, 4760, 5580, **Kat. Nr. 210, 200, 206**) ergänzen auch andere Exemplare diese größere Gruppe: Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 873 (**Kat. Nr. 197**); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 66 (**Kat. Nr. 215**); San Francisco, de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39 (**Kat. Nr. 190**) oder Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1637 (**Kat. Nr. 213**).

## 178

### Hügelige Landschaft mit Hirten und Herde vor einer erhöhten befestigten Stadt

Chatsworth, The Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262).

**Technik:** Feder in Braun auf gebräuntem und stockfleckigem Papier, vollständig alt montiert für die Sammlung des 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire.

**Maße:** 206 x 390 mm (vermutlich beschnitten, vor allem in der Höhe).

**Provenienz:** William, 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire (1670/71-1729), Chatsworth.

**Literatur:** Kat. Ausst. London 1894-1895, S. 114, Nr. 865; Walker 1941, Anhang S. 14, Nr. 91; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. 437; Kat. Ausst. Tokyo 1975, Nr. 24; Jaffé 1994, S. 51, Nr. 751, m. Farbabb.; Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29; Brouard 2004, S. 109, Anm. 6.

Die beschnittene Zeichnung aus der herzoglichen Sammlung wurde schon im späten 19. Jahrhundert als Werk Campagnolas ausgestellt und publiziert. Walker (1941) führte das Blatt in seiner Dissertation an, während Tietze und Tietze-Conrat es dem „*Shop*“ zuordneten. In der neueren Forschung sprach man sich klar für die Eigenhändigkeit aus (Jaffé 1994).<sup>1</sup> Saccomani (2004) nahm eine Entstehung ab dem Ende des fünften Jahrzehnts an.<sup>2</sup> Darüber hinaus berücksichtigte Brouard (2004) das Exemplar bei seinen ikonologischen Studien.

Von einem baumbewachsenen und von Wegen durchzogenen Vordergrund blickt man hinauf zu einer imposanten Stadtanlage, die sich nahezu zentral auf einer breiten Anhöhe befindet. Ihre

Kulisse hebt sich mit Architekturdetails wie einer Kirche oder einem großen Rundturm mit spitzem Dach markant gegen den Himmel ab und überdeckt teilweise die Gebirgszüge, die sich am hohen Horizont zart andeuten. Entsprechend der untersichtigen Perspektive werden die Gebäude rechts außen diagonal verkürzt; die seitlichen Ausblicke erscheinen weniger betont. Vor den Mauern der Stadt beleben Hirten und ihre Schafherde den nahen Mittelgrund und verleihen der Ansicht einen friedlichen Charakter.<sup>3</sup>

Das Hervorheben einer Stadtanlage geht auf Campagnolas frühe Kompositionen zurück, bleibt aber in der vorliegenden abgeschwächten Form eine Ausnahme für das Spätwerk. In der architektonischen Gesamterscheinung und speziell beim Rundturm fühlt man sich stärker an Einflüsse aus dem Norden erinnert, die auch in manchen Gebäudedetails anderer Landschaften anklingen (Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267), (Kat. Nr. 179); Mailand, Finarte, 22.11.2000, Nr. 24, Kat. Nr. 177). Bei der Zeichnung von Finarte findet sich nicht nur ein nahezu analoges Turmmotiv sondern auch eine Kulisse mit abwechslungsreicher Silhouette, die den hohen Horizont teilweise überdeckt. Der rechte, leicht untersichtige Gebäudeverlauf im vorliegenden Blatt ist ungewöhnlich und noch bei einer Stadtdarstellung in den Bergen (Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2520, Kat. Nr. 162) zu beobachten. Darüber hinaus schmückt das Detail des verfallenen Torbogens sehr ähnlich den Hintergrund einer Kallisto-Episode (Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263, Kat. Nr. 84)<sup>4</sup> und belebt die phantastischen Geländeformen einer Landschaft aus dem Kunsthandel (London, Sotheby's, 28.03.1968, Nr. 65, Kat. Nr. 196).

Die dekorativ-klare Linienführung entspricht Campagnolas routiniert gestalteten Zeichnungen ab den späten vierziger Jahren. Die motivischen und stilistischen Bezüge sprechen hingegen überwiegend für eine Datierung ins sechste Jahrzehnt.

<sup>1</sup> Nach Jaffé ist der Stadtprospekt Dürers Kupferstichen (zum Beispiel dem „Meerwunder“) verpflichtet. – Jaffé 1994, S. 51, Nr. 751.

<sup>2</sup> Saccomani zählte – neben den Blättern im Louvre (ohne genaue Aufzählung) – zwei Gruppen in Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751-759) und Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0311-0318) zum numerischen Kern des Œuvres Campagnolas ab dem fünften Jahrzehnt.

<sup>3</sup> Vgl. die Variationen des pastoralen Motivs in den Landschaften von: Paris, Fondation Custodia, Collection Frist Lugt, Inv.Nr 1052 (**Kat. Nr. 245**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 7 (**Kat. Nr. 163**) oder Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1954.12.222 (**Kat. Nr. 223**).

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/320972?position=3>

## 179

### Hügelige Landschaft mit Eseltreiber vor einer Stadt

**Chatsworth, The Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267).**

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf weißem Papier, stockfleckig, vollständig alt montiert für die Sammlung des 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire.

**Maße:** 251 x 392 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); William, 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire (1670/71-1729), Chatsworth (Lugt 718).

**Literatur:** Kat. Ausst. London 1894-1895, S. 111, Nr. 838 (?); Walker 1941, Anhang S. 15, Nr. 95; Oberhuber 1976, Abb. 32 sowie S. 132, unter Nr. 78, dort als Abb. 34 (?); Jaffé 1994, S. 55, Nr. 757, m. Farbabb., sowie S. 51, unter Nr. 751; Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29; Diefenthaler 2006, S. 66, Abb. 59.

Das Blatt gehört zu einer größeren Zeichnungsgruppe in der Devonshire Collection, die Campagnola zugeschrieben wird und die sich ursprünglich im Besitz von Sir Peter Lely befand.<sup>1</sup> Da man bereits im späten 19. Jahrhundert die Eigenhändigkeit des Werks annahm, galt diese Einordnung vermutlich schon in der früheren Zeit der herzoglichen Sammlung. Die Forschung des 20. Jahrhunderts war hinsichtlich der Autorschaft einer Meinung (Walker 1941, Oberhuber 1976, Jaffé 1994, Saccomani 2004)<sup>2</sup> und schlug eine Datierung ab den späten 1540er Jahren

vor.<sup>3</sup>

Die Landschaft zeigt jenseits der – mit kleinen Bäumen und Baumstümpfen bewachsenen – Vordergründhügel ein Figurenpaar, das mit einem bepackten Esel vorüberzieht. Der Hintergrund wird mit einer größeren Stadtansicht ausgeschmückt, die ein Turm mit spitzem Dach dominiert und von einer Burg auf einem schroffen Berg ergänzt wird.

Im üblichen Format werden bei der Komposition die horizontalen Qualitäten der ineinander verschränkten Geländeschichten betont. Die Hügelformen und Binnenstrukturen des Terrains vermitteln eine Tiefenräumlichkeit, die mit Hilfe der natürlichen Repoussoirmotive optische Referenzpunkte erhält; die Landschaft besitzt mit dem eher niedrigen Horizont nur wenig Weitläufigkeit, lediglich an den Seiten wird eine gesteigerte Fernsicht angedeutet.

Dieser Aufbau kennzeichnet auch andere Zeichnungen des fünften und sechsten Jahrzehnts. Der Ursprung dürfte in den Landschaften der 1530er Jahre liegen, bei denen noch zusätzlich die Vordergrundfigur integriert wird. Für das rustikale Motiv des Eseltreibers lassen sich vergleichbare Details in späten Blättern entdecken, die sich in Paris (Louvre, Inv. Nr. 4753, Kat. Nr. 143)<sup>4</sup>, Dresden (Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384, Kat. Nr. 222), Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-330, Kat. Nr. 209) oder New York (Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 65, Kat. Nr. 234)<sup>5</sup> befinden.

Die technisch komplette Durchgestaltung entspricht dem Stil einiger Landschaften, die überwiegend ab den späten vierziger Jahren entstanden sein dürften.<sup>6</sup> Auffällig ist in der Gesamtdarstellung der schief erscheinende Turm innerhalb der Stadtkulisse: diese zeichnerische Nachlässigkeit ist für Campagnola durchaus typisch und lässt sich auch mit anderen, nach rechts geneigten Architekturdetails in ansonsten sorgfältigen Werken belegen (Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (Kat. Nr. 95); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4764 (Kat. Nr. 144); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16059, Kat. Nr. 146).

<sup>1</sup> Zu dieser Gruppe gehören nach Jaffé (1994) folgende Landschaftszeichnungen: Inv. Nr. 748, 750, 752, 753, 754, 757, 758 sowie die figürlichen Darstellungen: Inv. Nr. 763, 765, 768, 769, 770, 771, 775, 777, 778. – Hier behandeltes Blatt: Inv. Nr. 757. – Die Zeichnung Inv. Nr. 778 gehört mittlerweile zur Sammlung von Jean und Steven Goldman (Chicago).

<sup>2</sup> Walker merkte nur knapp an: „late type“. – Walker 1941, Anhang S. 15, Nr. 95. – Oberhuber zitierte das Blatt als Vergleichswerk für die Kallisto-Episode aus Edinburgh (National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911, **Kat. Nr. 87**). – Oberhuber 1976, S. 132, unter Nr. 78, dort irrtümlicherweise Abb. 34 anstatt Abb. 32! – Jaffé sah hingegen eine Ähnlichkeit mit dem Holzschnitt „Landschaft mit der wandernden Familie“ (**Abb. 168**). – Jaffé 1994, S. S. 55, Nr. 757.

<sup>3</sup> Saccomani zählte – neben den Blättern im Louvre (ohne genaue Aufzählung) – zwei Gruppen in Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751-759) und Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0311-0318) zum numerischen Kern des Œuvres Campagnolas ab dem fünften Jahrzehnt.

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/7071-Paysage-avec-une-ruines-antiques>

<sup>5</sup> Das Blatt ist in der Datenbank der Pierpont Morgan Library zugänglich:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/141060>

<sup>6</sup> Vgl. die Ausführungsqualität der Landschaften in: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262) (**Kat. Nr. 178**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16059 (**Kat. Nr. 146**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4783 (**Kat. Nr. 168**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1637 (**Kat. Nr. 213**); Wien, Albertina, Inv. Nr. 1505 (**Kat. Nr. 164**); Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911 (**Kat. Nr. 87**); San Francisco, de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39 (**Kat. Nr. 190**).

## 180

### Hügelige Landschaft mit Wandernden

**Chatsworth, The Devonshire Collection, Inv. Nr. 748 (913).**

**Technik:** Feder in Braun auf weißem, leicht stockfleckigem Papier, guter Erhaltungszustand, Einfassungslinie mit Feder, vollständig alt montiert für die Sammlung des 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire.

**Maße:** 189 x 295 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); William, 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire (1670/71-1729), Chatsworth (Lugt 718).

**Literatur:** Kat. Ausst. London 1894-1895, S. 114, Nr. 858; Walker 1941, Anhang S. 16, Nr. 102; Jaffé 1994, S. 49, Nr. 748, m. Farbbabb.; Dethloff 2003, S. 125-126, Abb. 8.4; Diefenthaler 2006, S. 39, Abb. 26.

Das Blatt gehörte ursprünglich zur großen Sammlung Lely, aus der etliche Campagnola zugeschriebene Landschafts- und Figurenzeichnungen in die herzogliche Sammlung von Chatsworth gelangten.<sup>1</sup> Im späten 19. Jahrhundert wurde die Zeichnung schon als Werk Campagnolas ausgestellt. Die neuere Forschung war von der Eigenhändigkeit überzeugt (Jaffé 1994, Dethloff 2003) und schlug eine Datierung um 1540 vor.<sup>2</sup>

Während die Bildanlage insgesamt einfach und unspektakulär erscheint, sind einige Motive aufschlussreicher: Die Betonung der geschichteten Vordergrundhügel, zwischen denen sich ein Figurenpaar in Richtung Dorf bewegt, spricht für Campagnola und findet sich variiert auch in anderen Zeichnungen (Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0313 (Kat. Nr. 148); Bloomington, Indiana University Art Museum, Inv. Nr. 57.2, Kat. Nr. 195).<sup>3</sup> Das bekannteste Beispiel für das bewegte Motiv der Wandernden, das in die Landschaft einführt, ist der große Holzschnitt nach Campagnolas Entwurf (Abb. 168)<sup>4</sup>, der gegen Ende des vierten Jahrzehnts oder etwas später entstanden sein dürfte.

Die gleichmäßigen Differenzierungen der verschiedenen Bereiche, wie Terrain, Baum, Häuser<sup>5</sup> oder bewegter Wolkenhimmel<sup>6</sup> sprechen für Campagnolas späten Stil und sind mit der Ausführung verschiedener Blätter vergleichbar, die eine Entstehung ab dem Ende der 1540er Jahren vermuten lassen.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Zu dieser Gruppe gehören nach Jaffé (1994) folgende Landschaftszeichnungen: Inv. Nr. 748, 750, 752, 753, 754, 757, 758 sowie die figürlichen Darstellungen: Inv. Nr. 763, 765, 768, 769, 770, 771, 775, 777, 778. – Hier behandeltes Blatt: Inv. Nr. 748. – Die Zeichnung Inv. Nr. 778 gehört mittlerweile zur Sammlung von Jean und Steven Goldman (Chicago). – In jüngerer Zeit wurde das vorliegende Blatt in einem Aufsatz zur graphischen Sammlung von Sir Peter Lely abgebildet. – Dethloff 2003, S. 125-126, Abb. 8.4.

<sup>2</sup> Der Datierungsvorschlag findet sich bei: Jaffé 1994, S. 49, Nr. 748.

<sup>3</sup> Eine kleine Abbildung findet sich auf der Internetseite des Museums:

<https://www.indiana.edu/~iuam/provenance/view.php?id=459> - Eine größere Abbildung des Werks befindet sich in der Fotothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.

<sup>4</sup> Dreyer 1971, S. 57, Nr. 33. – Rosand–Muraro 1976, S. 162-163, Nr. 28, m. Abb. – Rosand–Muraro 1976 (2), S. 107, Nr. 36, Abb. 75.

<sup>5</sup> Die Auffassung der Architekturkulisse lässt sich mit dem Hintergrund in der „Landschaft mit Pilger bei einer Quelle“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4783, **Kat. Nr. 168**) vergleichen.

<sup>6</sup> Vgl. das bei Campagnola beliebte Motiv in den Landschaften von: London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6 (**Kat. Nr. 147**) oder New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (**Kat. Nr. 237**).

<sup>7</sup> Vgl. die Ausführung in den Darstellungen von: Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 82 (**Kat. Nr. 151**); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0317 (**Kat. Nr. 182**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1637 (**Kat. Nr. 213**); Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (**Kat. Nr. 95**); San Francisco, de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39 (**Kat. Nr. 190**).

## 181

### Landschaft mit Kaskade, im Hintergrund kleine Stadt mit Kirche

Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0315.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf vergilbtem, kaum stockfleckigem Papier, Loch (Wurmfraß) am unteren Rand, links von der Mitte; Zeichnung von den Rändern (seitlich und unten) abgesetzt, aufgezogen.

**Maße:** 242 x 387 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso des alten Passepartouts? (18. Jh.) mit Feder: „A.    “    “

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); General John Guise (1683-1765). Nach dessen Tod 1765 Schenkung an das College von Oxford.

#### Weitere Fassungen:

1.) Anonymer Künstler (Cresenzio Onofri (1632?-nach 1712) ?), Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, 230 x 405 mm, Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VIII 30 (Kat. Nr. 181a).

2.) Anonymer Künstler (17. Jh.?), Feder in Braun auf Papier, 251 x 384 mm, Bournemouth, Alistair Mathews, Herbst 1971 (Kat. Nr. 181b).

**Reproduktion:**

Flämischer Künstler (17. Jh.), Radierung, circa 1630-1642, 255 x 385 mm (Platte), Inschrift und Nummerierung unten in der Platte: „*Ponte licet firmo gradiamur, fuste tenemur; Cur? bene; sic dubium vitat prudentia casum. – 11*“, (Kat. Nr. 181c u. Abb. 291).

**Literatur:** Kat. Slg. Oxford 1914, S. 32, I. 18; Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. I, S. 197, Nr. 725, Bd. II, Tafel 426; Kat. Ausst. Paris 1976, S. 36-37, unter Nr. 22, Anm. 4; Kat. Slg. Paris 1983, S. 239-240, Anm. 1; Kat. Ausst. Wien 1998, S. 64, unter Nr. 29, Anm. 1; Tuyl van Serooskerken 2000, S. 418, unter Nr. 444; Sievers – Muehlig – Rich 2001, S. 42, Anm. 13; Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29.

Das Werk gehört zu einer Landschaftsgruppe, die in Christ Church Domenico Campagnola zugeschrieben wird und bis auf Lelys Sammlung des 17. Jahrhunderts zurückgeht.<sup>1</sup> Über die Zuschreibung war man sich in der bisherigen Forschung stets einig: nach der frühen Publizierung durch Bell (Kat. Slg. Oxford 1914) wurde das Blatt von Tietze und Tietze-Conrat (1944) nicht berücksichtigt.<sup>2</sup> In jüngerer Zeit sprach sich Byam Shaw (Kat. Slg. Oxford 1976)<sup>3</sup> ohne Zweifel für die Eigenhändigkeit aus und Saccomani (2004) schlug eine Datierung ab dem Ende des fünften Jahrzehnts vor.<sup>4</sup>

Eine hügelige Landschaft staffelt sich bis zu einem Dorf mit Kirche; diese liegt idyllisch zwischen waldigen Berghängen und wirkt als entfernter Fixpunkt der Komposition. Auffälligstes Detail in den näheren Gründen ist eine Kaskade, die von rechts breit in den Vordergrund strömt, danach auf die linke Seite fließt, wo gerade eine Frau mit geschulterten Körben<sup>5</sup> das Gewässer an einer schmalen Stelle auf einer Holzbrücke überquert.

Der dynamische Wasserfall an einer markanten Geländestufe wurde von Campagnola öfters verwendet (London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85 (Kat. Nr. 136); Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 09.1SDR43-d1 (Kat. Nr. 157); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4781, Kat. Nr. 158) und findet sich auch in druckgraphischer Form in der „Landschaft mit der wandernden Familie“ (Abb. 168).<sup>6</sup> Das Gelände ist insgesamt typisch geformt und zeigt Verschränkungen, die zur räumlichen Wirkung beitragen. Vegetationsmotive wie ein noch teilweise belaubter Baumstrunk rechts vorne und unterschiedliche Baumgruppen, Büsche und summarische Waldteppiche, die sich naturalistisch über die Hügel verteilen, tragen zu einem gelungenen Gesamteindruck bei.<sup>7</sup> Dieser wird einzig durch den Vordergrundstreifen geschmälert, der nicht weiter ausgeschmückt ist und wenig interessant erscheint. Ebenso charakteristisch ist auch die gesamte Ausführung, bei der sich Helldunkel-Werte ausgeglichen im Landschaftsraum verteilen und sich Binnenstrukturen bei Gelände und Vegetation abwechslungsreich ergänzen. Die meisten stilistischen und motivischen Parallelen finden sich dazu in Darstellungen Campagnolas, die ab den späten vierziger Jahren entstanden sein dürften.

Die Zeichnung aus Christ Church wurde mit dreiundzwanzig anderen Landschaften nachgestochen und von Herman de Neyt (1588-1642) in Antwerpen zwischen 1630 und 1642 verlegt (Kat. Nr. 181c u. Abb. 291).<sup>8</sup> Als Tafel 11 (255 x 385 mm) zeigt die Graphik eine sorgfältige aber gegenseitige Übernahme der originalen Komposition (242 x 387 mm), bei der die zeichnerische Qualität in etwas kräftigere druckgraphische Helldunkel-Werte verwandelt wurde – was auch die meisten der anderen Reproduktionen kennzeichnet.

In der Folgezeit entstanden noch zwei Zeichnungen nach der flämischen Radierung, deren Maße nur ein bis zwei Zentimeter differieren: ein ordentliches Blatt aus dem Teylers Museum (Inv. Nr. K VIII 30, Kat. Nr. 181a)<sup>9</sup>, das sich eindeutig an der Reproduktion orientiert, dabei allerdings die weibliche Figur auf der Brücke vernachlässigt. Tuyl van Serooskerken gab die Kopie dem römischen Landschaftsmaler Cresenzio Onofri (1632?-nach 1712).<sup>10</sup>

Die zweite Nachahmung (Bournemouth, Alistair Mathews, Herbst 1971, Kat. Nr. 181b)<sup>11</sup> wird durch ein überwiegend flüchtiges Strichbild gekennzeichnet, was zu einer Vereinfachung des Formgefüges und der Binnenstrukturen der Landschaft führte. Offenbar diente diese Zeichnung nur dem skizzenhaften Festhalten der Gesamtkomposition.

<sup>1</sup> Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. I, S. 197-198, Nr. 723, 724, 725, 726, 727, 729, 730, 731, 732.

<sup>2</sup> Tietze und Tietze-Conrat führten nur folgende vier Blätter in Oxford an: Inv. Nr. 0311, 0312, 0313, 0318 – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 524-527. – Bei Walker (1941) fehlt die Sammlung von Christ Church sogar gänzlich.

<sup>3</sup> Byam Shaw merkte knapp an: „*Not included in Tietze, but surely original.*“ – Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. I, S. 197, Nr. 725.

<sup>4</sup> Saccomani zählte – neben den Blättern im Louvre (ohne genaue Aufzählung) – zwei Gruppen in Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751-759) und Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0311-0318) zum numerischen Kern des Œuvres Campagnolas ab dem fünften Jahrzehnt.

<sup>5</sup> Dieses Figurenmotiv findet sich auch bei anderen Landschaften in unterschiedlichem Größenmaßstab: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4753 (**Kat. Nr. 143**), 5572 (winzig, **Kat. Nr. 139**); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0317 (**Kat. Nr. 182**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1637 (ebenso winzig, **Kat. Nr. 213**) sowie im Holzschnitt mit dem Drehleier-Spieler (**Abb. 167**) und in der Radierung von Girolamo Porro nach Domenico Campagnola (**Abb. 272**).

<sup>6</sup> Dreyer 1971, S. 57, Nr. 33. – Rosand-Muraro 1976, S. 162-163, Nr. 28, m. Abb. – Rosand-Muraro 1976 (2), S. 107, Nr. 36, m. Abb.

<sup>7</sup> Vgl. das zahlreich variierte Baumstumpf-Motiv in den Landschaften von: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267) (**Kat. Nr. 179**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1631 (**Kat. Nr. 211**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058, 16059 (**Kat. Nr. 184, 146**) oder London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6 (**Kat. Nr. 147**).

<sup>8</sup> Zur Serie des Verlegers Herman de Neyt und zum vorliegenden Stich siehe den Abschnitt Herman de Neyt und sein radiertes Landschaftskonvolut (ca. 1630/1642) im Kapitel Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. – Ein Abzug der Radierung ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249805&partId=1&searchText=Domenico+CAMPagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249805&partId=1&searchText=Domenico+CAMPagnola&page=1)

<sup>9</sup> Tuyll van Serooskerken 2000, S. 418, Nr. 444, m. Abb. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Teylers Museum zugänglich:

<http://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/tekening/k-viii-030-berglanschap-met-dorp-en-bruggetje-campagnola-domenico-1500-1564-kopie-naar-tekenaer>

<sup>10</sup> Tuyll van Serooskerken 2000, S. 418, Nr. 444.

<sup>11</sup> Die Zeichnung kam kurz davor zweimal bei Christie's in London zur Auktion: 30.03.1971, Nr. 305 sowie 29.6.1971, Nr. 258 (dort mit den abweichenden Maßangaben 263 x 393 mm)). Bei Alistair Mathews (Herbst 1971) lief sie im Galeriekatalog (Abb. 20) als „*Venetian, 16th century, Circle of Domenico Campagnola*“, (Kartei der Witt Library, London, 1972 gestempelt).

## 182

### Bergige Landschaft mit Wandernden, Hirten und Herde vor einem Dorf

Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0317.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun, Spuren von Graphit (?) auf ehemals vergilbtem, in den Randstreifen teilweise hellerem Papier mit einigen Flecken und Gebrauchsspuren.

**Maße:** 247 x 397 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso des alten Passepartouts? (18. Jh.) mit Feder: „A.  (durchgestrichen), und mit Röteln: „B .“

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); General John Guise (1683-1765). Nach dessen Tod 1765 Schenkung an das College von Oxford.

**Literatur:** Kat. Slg. Oxford 1914, S. 32, I. 20; Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. I, S. 197, Nr. 726, Bd. II, Tafel 424; Kat. Slg. Paris 1983, S. 239-240, Anm. 1; Kat. Ausst. Budapest 2003, S. 28; Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29.

Das Blatt bildet mit anderen Zeichnungen aus Christ Church eine Landschaftsreihe (mit Figurenstaffagen), deren Provenienz bis zu Sir Peter Lely zurückreicht.<sup>1</sup> In der Zuschreibung an Campagnola war man sich stets einig (Kat. Slg. Oxford 1914; Kat. Slg. Oxford 1976) und so bemerkte Byam Shaw in jüngerer Zeit: „*Not in Tietze, but surely by the master.*“<sup>2</sup> Saccomani (2004) schlug für dieses Exemplar – und einige andere verwandte Zeichnungen – eine Entstehungszeit ab dem Ende des fünften Jahrzehnts vor.<sup>3</sup>

An einem Berghang wandert ein bäuerliches Paar, von links kommend, gleichsam ins Bild: der Mann mit Wanderstock und gefülltem Korb, die Frau schultert Federvieh in zwei weiteren

Körben, die an beiden Enden einer Stange hängen. Ihr Weg scheint sie hinauf zu einem Dorf zu führen, vorbei an einigen Hirten, die rechts in einem schattigen Hain mit ihrer Herde rasten. Durch das ansteigende Gelände winden sich breitere Wege bis in die Mitte der Darstellung und führen tiefenräumlich zur erhöhten Häusergruppe. Drei schlanke Bäume, deren dichtes Laub sich kontrastreich vom „weiß“ belassenen Himmel abhebt, markieren in der linken Hälfte ein Felsterrain, das den Blick in ein entferntes Flusstal lenkt. Den kaum differenzierten Himmel belebt eine Rauchsäule, die über dem Dorf aufsteigt und sich zu einer bewegten Wolkenform entwickelt (vgl. das Detail bei: New York, Christie's, 09.06.1981, Nr. 6 (Kat. Nr. 187); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1637 (Kat. Nr. 213)<sup>4</sup>; New York, Roberta J.M. Olson und Alexander B.V. Johnson, Kat. Nr. 219).

Im Gesamteindruck besticht die Komposition durch eine aufwendige Ausführung, in der die Terrainflächen durch dekorative und dichtere Strichlagen gebildet werden und bis in den Mittelgrund kontrastreiche Helldunkel-Werte vermitteln. Diese für Campagnola typische Umsetzung ist mit einigen qualitätvollen Zeichnungen ab den späten vierziger Jahren eng verwandt (Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0314, 0315 (Kat. Nr. 176, 181); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267), (Kat. Nr. 179).<sup>5</sup> Die Motive des bäuerlichen Paares (vgl. Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 873 (Kat. Nr. 197); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4753 (Kat. Nr. 143)<sup>6</sup>; Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384, Kat. Nr. 222) und der rastenden Hirten<sup>7</sup> lassen sich zudem stilistisch mit späten Werken verbinden, die vermutlich in das sechste Jahrzehnt einzuordnen sind.

<sup>1</sup> Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. I, S. 197-198, Nr. 723, 724, 725, 726, 727, 729, 730, 731, 732.

<sup>2</sup> Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. I, S. 197, Nr. 726. – Tietze und Tietze-Conrat führten nur folgende vier Blätter in Oxford an: Inv. Nr. 0311, 0312, 0313, 0318. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 524-527. – Bei Walker (1941) fehlte die Sammlung von Christ Church sogar gänzlich.

<sup>3</sup> Saccomani zählte – neben den Blättern im Louvre (ohne genaue Aufzählung) – zwei Gruppen in Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751-759) und Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0311-0318) zum Kern des Œuvres Campagnolas ab dem fünften Jahrzehnt.

<sup>4</sup> Kat. Slg. Braunschweig 1997, Bd. 1, S. 317, unter Tafel 175b.

<sup>5</sup> Die Modellierung der Bäume und der Geländestrukturen lässt sich mit den Darstellungen der Kallisto-Reihe oder der Londoner Hirschjagd verbinden (**Kat. Nr. 84-88, 93**). Weitere Vergleichsmöglichkeiten bieten: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4725, 4753, 4764 (**Kat. Nr. 89, 143, 144**); San Francisco, de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39 oder London, Sotheby's, 28.03.1968, Nr. 65 (**Kat. Nr. 190**).

<sup>6</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/7071-Paysage-avec-une-ruines-antiques>

<sup>7</sup> Das klassische pastorale Detail der hütenden oder rastenden Hirten findet sich bei Campagnola sowohl im Holzschnitt mit der wandernden Familie (**Abb. 168**) als auch in einigen Zeichnungen: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262) (**Kat. Nr. 178**); New York, Roberta J.M. Olson und Alexander B.V. Johnson (**Kat. Nr. 219**); Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1052 (**Kat. Nr. 245**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16057 (**Kat. Nr. 194**) oder in größerer Form in der „Arkadischen Landschaft“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5550, **Kat. Nr. 233**).

## 183

### Landschaft mit Häusern und Rinderherde an einem Fluss

**Ehemals New York, Sotheby's, 27.01.2016, Nr. 18.**

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, im oberen Bereich vereinzelte feine Stockflecken, Einfassungslinie mit Feder in Schwarz, guter Erhaltungszustand.

**Maße:** 243 x 373 mm.

**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris; unbekannte Sammlermarke (Lugt 2179a); Jacques Tardieu (1857-1944), Marseille (Lugt 1541a); Dr. Michel Gaud (geb. 1940), Saint-Tropez; Sotheby's Monaco, 20.06.1987, Nr. 73; bei dieser Auktion von Adolph Alfred Taubman (1924-2015) erworben.

**Weitere Fassung:**

Anonymer Künstler (17. Jh.?), Feder in Braun auf Papier, 231 x 366 mm, New Haven, Yale University Art Gallery, Egmont Collection, Yale Library Transfer, Inv. Nr. 1961.62.91, (Kat. Nr. 183a).

**Reproduktionen:**

1.) Flämischer Künstler (17. Jh.), Radierung, circa 1630-1642, 261 x 383 mm (Platte), Inschrift und Nummerierung unten in der Platte: „*Scit pecus in pingui requiesere gramine pastor, Cur remanet presens: aliqua est spectare voluptas. – 14*“, (Kat. Nr. 183b u. Abb. 294).

2.) Jean Pesne (1623-1700), Radierung, vor 1700 / 1754, 286 x 392 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Titianus. delin. – .14.A. – Pene. Sculp Cum priuil Regis.*“, (Kat. Nr. 183c).

**Literatur:** Auktionskatalog Sotheby's Monaco S.A., *Tableaux anciens, tableaux et dessins du XIXe siècle*, 20.06.1987, Nr. 73, m. Farbabb.; Auktionskatalog Sotheby's New York, *Old Masters. The Collection of A. Alfred Taubman*, 27.01.2016, S. 96-97, Nr. 18, m. Farbabb.

Nachdem das gut erhaltene Blatt bereits vor 1642 in Antwerpen (bei dem Verleger Herman de Neyt) als Werk Tizians reproduziert und später auch für den „Recueil Jabach“ nachgestochen wurde, gelangte es nicht in die königliche Sammlung des Louvre, sondern tauchte ab dem 19. Jahrhundert in französischen Privatsammlungen auf. Bei einer Sotheby's Auktion 1987 in Monaco wurde das Werk erstmals als Campagnola veröffentlicht und von A. Alfred Taubmann erworben. Jüngst stand die Landschaftszeichnung erneut zur Auktion, wo man sie im zugehörigen Katalog mit bestimmten Blättern aus Chatsworth und Oxford verglich.<sup>1</sup>

Unentdeckt blieb bisher die Verbindung zu den beiden Reproduktionsstichen. Einzig Chiari (1982) wies früher darauf hin, dass es sich bei der – ihr unbekannt – Stichvorlage um ein Werk der Sammlung Jabach handle, deren Tizian-Zuschreibung wie bei anderen Exemplaren zu bezweifeln sei.<sup>2</sup>

Hirten mit ihrer Rinderherde bevölkern eine Landschaftsebene links im Mittelgrund vor einem höher gelegenen Dorf, das teilweise von einem Fluss umgeben ist. Dieser ergießt sich neben größeren Felsformen als Kaskade in das tiefer liegende Gelände und stammt offenbar von dem Gewässer, das jenseits der zentralen Baumgruppe in der Ferne angedeutet wird. Dort ist ein Schiff auf einem Wasserspiegel skizziert, der an einen See oder eine Meeresbucht denken lässt. Der verdeckte Ausblick markiert ein relativ hohes Horizontniveau, dem die Bergkämme in der linken Bildhälfte angepasst wurden. Somit suggeriert die tiefenräumliche Erstreckung eine ansteigende Hügellandschaft, in die ein kleines Vordergrundsegment mit einem Wurzel-Baumstumpf-Motiv von rechts einführt, dabei aber perspektivisch etwas unklar bleibt.

Nicht nur die Anordnung und die verdeckten Übergänge der Geländeformen und das Motivvokabular sondern auch ihre zeichnerische Umsetzung sprechen für eine eigenhändige Komposition: Im Detail fällt neben dem Dorf vor allem die Kaskade auf. Das herabströmende Gewässer ist für sich ein beliebtes Motiv bei Campagnola, mit dem die Landschaftszüge natürlich belebt und tiefenräumlich verschliffen werden. Der Holzschnitt mit der „wandernden Familie“ (Abb. 168) und auch die Zeichnungen ab dem fünften Jahrzehnt zeigen eine variantenreiche Verwendung dieser Komposition (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5572 (Kat. Nr. 139); Chicago, Art Institute of Chicago, Inv. Nr. 1922.3092 (Kat. Nr. 99); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0315, Kat. Nr. 181).<sup>3</sup>

Neben der relativ dicht gestalteten Baumgruppe, dem verkümmerten Repoussoirmotiv in der rechten unteren Ecke und den summarischen Waldflächen jenseits des Dorf liefern vor allem die Kühe einen guten stilistischen Anhaltspunkt für den Künstler. Die Modellierungen der Tiere sind – trotz ihrer mittleren Größe – sehr ähnlich in Landschaften aus dem Louvre (Inv. Nr. 5526 (Kat. Nr. 232), 5527 (Kat. Nr. 231), 5550, Kat. Nr. 233) und anderen Museen (Northampton, Smith College Museum of Art, Inv. Nr. SC 1946:13-3 (Kat. Nr. 174); Los Angeles, Hammer Museum, Grunwald Center for the Graphic Arts, Inv. Nr. 1986.1.3, Kat. Nr. 212) zu beobachten. In diesem pastoral-bäuerlichen Detail und seinem allgemeinen Strichbild besteht schließlich noch eine engere Verwandtschaft zu einem Blatt aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 16060, Kat. Nr. 192).<sup>4</sup> – Insgesamt ist aufgrund der routiniert-zügigen Ausführung und der motivisch-kompositorischen Vorlieben von der Eigenhändigkeit Campagnolas auszugehen und die Entstehungszeit höchstwahrscheinlich nach 1550 anzusetzen.

Wie bereits einleitend angemerkt, existieren zu dem vorliegenden Blatt zwei Reproduktionsstiche: bei der Radierung (Nr. 14) aus der vierundzwanzigteiligen Folge des Antwerpener

Verlegers Herman de Neyt (1588-1642) lässt sich eine recht getreue und etwas vergrößerte Übertragung in das druckgraphische Medium feststellen (Kat. Nr. 183b u. Abb. 294).<sup>5</sup> Lediglich die Helldunkel-Werte in einigen Geländepartien sind wieder stärker betont als im Original.

Unerklärlicherweise ist Jean Pesnes spätere Stichtafel 14A im „Recueil Jabach“ (Kat. Nr. 183c)<sup>6</sup> – im Gegensatz zu den anderen Exemplaren – nicht seitenverkehrt, besitzt aber ein von der Vorlage deutlich abweichendes Strichsystem, wie es vor allem die Licht-Schatten-Modellierung veranschaulicht. Zudem ergänzte der Stecher Campagnolas Komposition mit Landschaftsdetails beispielsweise mit einem bewachsenen Felsen links unten oder fliegenden Vögeln am Himmel. Gleichzeitig wird die Herde auf zwei nebeneinander liegende Kühe und ein davorstehendes Figurenpaar reduziert. Diese „Verfälschungen“ des Originals sind vermutlich mit dem Zeitgeschmack während der Entstehung des „Recueils“ zu erklären; sie lassen sich auch – in unterschiedlicher Anzahl – in anderen Stichen des Konvoluts beobachten.

Als dritte Fassung findet sich noch eine Federzeichnung in der Yale University Art Gallery (Inv. Nr. 1961.62.91, Kat. Nr. 183a)<sup>7</sup>, die etwa um einen Zentimeter kleiner ist als das Original und die Campagnola-Landschaft gleichseitig wiedergibt; allerdings fehlt die Rinderherde und der Hintergrundbereich mit dem winzigen Figurenpaar am rechten Rand. Außerdem ist die Baumgruppe im Verhältnis zu den Bergkämmen und der Blatthöhe größer gehalten. Dennoch beweist die auf einen Stock gestützte Hirtenfigur in der Ebene, dass sich der Zeichner am Original orientierte und seine Ausführung dem 17. Jahrhundert entsprechen dürfte.

Das etwas fahrig-strichbild im Gelände und die ungleich feineren Differenzierungen in den Laubflächen könnten von der gleichen Hand stammen wie die Nachahmung (Bournemouth, Alistair Mathews, Herbst 1971, Kat. Nr. 181b)<sup>8</sup> der bereits angeführten Zeichnung aus Christ Church (Inv. Nr. 0315). Die Bezeichnung „*Campagniola(?)*“ am unteren Rand stammt vielleicht vom Zeichner selbst und dokumentiert, dass bereits früh Tizian nicht mehr als Erfinder dieser Landschaft angesehen wurde.

<sup>1</sup> Im Sotheby's Auktionskatalog von 2016 wurden folgende Werkvergleiche angestellt: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 754 (264), 758 (269) (**Kat. Nr. 150, 154**) und Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0315 (**Kat. Nr. 181**).

<sup>2</sup> Chiari 1981, S. 132-133, Nr. 138, m. Abb. – Auch Raimbault war die Stichvorlage nicht bekannt. – Raimbault 2010, S. 274.

<sup>3</sup> Vgl. außerdem die Landschaften in: London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85 (**Kat. Nr. 136**); Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 09.1SDR43-d1 (**Kat. Nr. 157**).

<sup>4</sup> Die Zeichnung aus dem Berliner Kupferstichkabinett blieb bisher unveröffentlicht und gehört zu den Campagnola-Zuschreibungen im vorliegenden Verzeichnis.

<sup>5</sup> Zur Serie und zum vorliegenden Stich siehe den Abschnitt Herman de Neyt und sein radiertes Landschaftskonvolut (ca. 1630/1642) im Kapitel Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. – Ein Abzug der Radierung befindet sich in der Online Datenbank des British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249799&partId=1&searchText=Domenico+CAmpagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249799&partId=1&searchText=Domenico+CAmpagnola&page=1)

<sup>6</sup> Chiari 1981, S. 132-133, Nr. 138, m. Abb. – Raimbault 2010, S. 274.

<sup>7</sup> Mein Dank gilt Suzanne Boorsch (The Robert L. Solley Curator of Prints and Drawings, Yale University Art Gallery, New Haven) für die digitale Neuaufnahme der Zeichnung (Februar 2016). Das Werk befindet sich in der Datenbank des Museums: <http://artgallery.yale.edu/collections/objects/58755>

<sup>8</sup> Feder in Braun auf Papier, 251 x 384 mm. – Die Zeichnung kam kurz davor zweimal bei Christie's, London zur Auktion: 30.03.1971, Nr. 305 sowie 29.6.1971, Nr. 258 (dort mit den abweichenden Maßangaben 263 x 393 mm). Bei Alistair Mathews (Herbst 1971) lief sie im Galeriekatalog (?) (Abb. 20) als „*Venetian, 16th century, Circle of Domenico Campagnola*“. (Kartei der Witt Library, London, 1972 gestempelt).

## 184

### Landschaft mit kleiner Stadt an einem Fluss mit Booten, links eine Reiterschar

Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058.

**Technik:** Feder in Braun (und Dunkelbraun?) auf ehemals weißem Papier, Einfassungslinie in Graphit, Spuren eines Stylus, rötlicher Fleck links unten, montiert.

**Maße:** 230 x 374 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Adolf von Beckerath (1834-1915), Berlin; 1902 vom Berliner Kupferstichkabinett erworben.

**Weitere Fassung:**

Anonymer Künstler (16. Jh.), Feder in Braun auf festem Papier, 235 x 365 mm, London, Alfred Brod Gallery, 28.01.–20.02.1965, Nr. 19, (Kat. Nr. 184a u. Kat. Nr. X-94).

**Reproduktion:**

Flämischer Künstler (17. Jh.), Radierung, circa 1630-1642, 245 x 370 mm (Platte), Inschrift und Nummerierung unten in der Platte: „*Fit senio natura minor, radice sed ipsa Vis heret generare potens quâ ramulus exit. – H. de Neyt excudit. – 1*“, (Kat. Nr. 184b u. Abb. 281).

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung gehört zu jenem Bestand des Berliner Kupferstichkabinetts, der in der Art einer zweiten Garnitur in Mappen aufbewahrt und in der Regel nicht ausgestellt wird. Somit blieb das Blatt einem breiteren Publikum verborgen und in der Forschung ohne Erwähnung. Unter diesen Umständen erkannte man auch nicht, dass die Landschaftsdarstellung als erste Tafel für das Konvolut von Herman de Neyt (1588-1642) reproduziert wurde, dessen Vorlagen man gänzlich Tizian zuschrieb.<sup>1</sup> Vor diesem Hintergrund ist zu vermuten, dass das Blatt zu dieser Zeit einem Sammler in Antwerpen gehörte. Die konkrete Provenienz ist jedoch sehr lückenhaft und lässt keine konkreten Rückschlüsse zu.

Im tiefenräumlichen Aufbau der Flusslandschaft dominiert die Diagonale des Gewässers, die von rechts hinter dem – mit einem großen Baumstumpf betonten – Vordergrund ins Bild und bis zum hohen Horizont geführt wird. Die Architektur am rechten Ufer suggeriert durch ihre perspektivisch verkürzte Seitenansicht eine zusätzliche Fluchtlinie, die ihrer gedachten Verlängerung entsprechend jedoch nicht an der fernen Horizontlinie endet. In der linken Hälfte erhebt sich ein baumbewachsenes Gelände, das zum Wasser hin schroff abbricht und eine galoppierende Reiterschar auf einem kurvigen Weg zeigt, aber wieder zwischen den Hügeln verschwindet. Neben diesen kleinen Bewegungsmotiven bringen noch weitere Staffagefiguren in Booten und am Ufer Leben in die distanzierte Szenerie, die noch im rechten Himmelsbereich mit einer mächtigen Rauch- oder Wolkenschwade dramatisch ausgeschmückt wird.<sup>2</sup>

Die Anordnung des Terrains, die gewisse weitläufige Überschau, von einem betonten Vordergrund ausgehend und die damit verbundenen abrupten Übergänge sprechen für eine von Campagnola geschaffene Landschaft. Motivisch ergeben sich für das Stumpf-Wurzel-Motiv und die betonten Architekturverkürzungen Vergleiche mit Zeichnungen, die ab den späten vierziger und in den fünfziger Jahren entstanden sein dürften.<sup>3</sup> Besonders die dahinsprengenden Reiter sind eine charakteristische Staffage, die Campagnola meistens mit einigen dynamischen Haltungen nach Bedarf variierte, aber manchmal etwas sorglos und ungeschickt ins Gelände zeichnete. Sehr ähnlich verhält es sich bei stilistisch verwandten Reitergruppen in Darstellungen ab dem fünften Jahrzehnt (Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0313, Kat. Nr. 148; Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 2902, Kat. Nr. 97; Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12, Kat. Nr. 249).<sup>4</sup>

Der Federstrich ist recht zügig, wirkt routiniert und nicht allzu dominant, lässt aber die letzte Sorgfalt vermissen. Dieses mittelmäßige Niveau verrät eine schnell produzierte Handelsware für den Kunstmarkt und kommt auch in Blättern aus Oxford, Chatsworth und New York in ähnlicher Weise zum Ausdruck.<sup>5</sup>

Es steht außer Zweifel, dass die Berliner Zeichnung (230 x 374 mm) gleichsam als Titelseite der

flämischen Serie seitenverkehrt und sorgfältig nachgestochen wurde (Kat. Nr. 184b u. Abb. 281).<sup>6</sup> Es handelt sich um jene Radierung (Nr. 1, 245 x 370 mm), die neben der moralisierenden Beischrift mit der Bezeichnung „*H. de Neyt excudit*“ den Antwerpener Maler, Verleger und Kunsthändler Herman de Neyt (1588-1642) als Herausgeber nennt. Aufgrund der Übertragung ins druckgraphische Medium finden sich daher auch unscheinbare Stylusspuren in der Papieroberfläche der Zeichnung, die sich auch bei anderen erhaltenen Vorlagen der Serie beobachten lassen.<sup>7</sup> Für die Entstehungszeit des Stichkonvoluts liefert de Neyts Sterbejahr 1642 einen *terminus ante quem* und führt zu der Schlussfolgerung, dass sich alle zeichnerischen Originale zur Zeit des druckgraphischen Projekts in einer oder zumindest wenigen Antwerpener Sammlungen befanden.<sup>8</sup> Auf der zweiten Tafel der „Publikation“ führte man zudem Tizian als Erfinder („*Tutianus invenit*“) der reproduzierten Landschaftsdarstellungen an. Diese Zuschreibung ist heute nicht mehr haltbar und wurde bereits in der Vergangenheit mehrfach abgelehnt.<sup>9</sup>

Eine Zeichnung aus der Sammlung von Dr. Victor Bloch (235 x 365 mm, Kat. Nr. 184a u. Kat. Nr. X-94), die man ehemals Tizian zuschrieb, stellte die Alfred Brod Gallery (London) 1965 als „*Venetian School, 16th Century*“ aus. Sie zeigt ebenfalls Campagnolas Flusslandschaft, allerdings nur in skizzenhafter Form, bei der beispielsweise der Baumstumpf im Vordergrund seine Gestalt verlor. In der Gesamtwirkung lässt das unausgewogene grobe Strichbild bei der Modellierung und Erfassung der Komposition aber durchaus an einen Nachahmer des 16. Jahrhunderts denken.

---

<sup>1</sup> Zur Stichserie siehe das Unterkapitel Herman de Neyt und sein radiertes Landschaftskonvolut (ca. 1630/1642) im Kapitel Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.

<sup>2</sup> Vgl. dieses bei Campagnola beliebte dekorative Detail in den Himmelsfeldern der Landschaften in: Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1 (**Kat. Nr. 88**); Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (**Kat. Nr. 95**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1669 (**Kat. Nr. 236**); London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6 (**Kat. Nr. 147**); New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (**Kat. Nr. 237**).

<sup>3</sup> Für die architektonischen Details: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4768 (**Kat. Nr. 201**), 4770 (**Kat. Nr. 141**), 5572 (**Kat. Nr. 139**); für das Repousoirmotiv: Chicago, Art Institute of Chicago, Inv. Nr. 1922.3092 (**Kat. Nr. 99**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267), **Kat. Nr. 179**; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1637 (**Kat. Nr. 213**).

<sup>4</sup> Vgl. weitere Reiterdetails in den Landschaften von: Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1; Paris, Louvre, Inv. Nr. 4760 (**Kat. Nr. 200**, ausradiert), 5576, (**Kat. Nr. 242**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1669.

<sup>5</sup> Christ Church, Inv. Nr. 0312, 0313, 0316 (**Kat. Nr. 149, 148, 210**); Devonshire Collection, Inv. Nr. 758 (269), **Kat. Nr. 154**; Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1993.73 (**Kat. Nr. 189**).

<sup>6</sup> Chiari 1982, S. 130, Nr. 130, m. Abb. – Ein Abzug der Radierung befindet sich in der Online Datenbank des British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249853&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249853&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>7</sup> Die Stylusspuren finden sich auch bei den Blättern aus: Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12 (**Kat. Nr. 249**); Northampton, Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3 (**Kat. Nr. 174**); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0318 (**Kat. Nr. 214**).

<sup>8</sup> Sievers – Muehlig – Rich 2001, S. 42-43.

<sup>9</sup> Chiari 1981, S. 131. – Sievers-Muehlig-Rich 2001, S. 42. – Siehe dazu auch das Kapitel zur *Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

## 185

### Landschaft mit befestigter Stadt und zwei Figuren an einem Fluss sitzend

Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 4017.

**Technik:** Feder in Braun, braun laviert (unterschiedlich abgetönt) auf Papier, Einfassungslinie in schwarzer Kreide.  
**Maße:** 148 x 275 mm (allseitig, vor allem rechts, links und unten beschnitten).

**Provenienz:** Pierre Crozat? (1661-1740), Paris; alter Bestand des Städel Museums, vor 1862 erworben (Verso mit Stempel).

**Weitere Fassung:**

Antoine Watteau (1684-1721), Rötel auf cremefarbenem Papier, um 1715/16, 224 x 338 mm, Chicago, The Art Institute of Chicago, Restricted gift of the Joseph and Helen Regenstien Foundation, Inv. Nr. 1964.194, (Kat. Nr. 185a u. Abb. 355).

**Literatur:** Hadeln 1911, S. 450; Walker 1941, Anhang S. 5, Nr. 29.

Die Zeichnung gehört zum alten Bestand des Städel Museums und wurde vor 1862 erworben. Weitere Angaben zur Provenienz sind leider nicht bekannt. Aus dem handschriftlichen Inventar geht zumindest hervor, dass sie bereits als Werk Campagnolas geführt wurde. Der Forschung blieb das Blatt im Wesentlichen unbekannt.<sup>1</sup> Interessanterweise nannte es Hadeln (1911) bereits unter den „*Spezimina*“ in der kurzen Werkbiographie, was später nur noch von Walker (1941) zitiert wurde.

Dargestellt ist eine hügelige Landschaft, die mit Wäldern und verschiedenen Gebäuden durchsetzt ist. Das vordere Gelände zeigt wenige markante schattierte Erhebungen; die höchste von ihnen ist mit einer Baumreihe bewachsen und verdeckt zum Teil ein Haus mit hohem, steilem Dach im Mittelgrund. Besonders auffällig ist eine erhöht liegende und offenbar befestigte Stadt am linken Rand. Sie besteht aus einem großen Turm, Zinnenmauern und Schrägdachanbauten, die man als nahe, teilweise perspektivisch verkürzte Architekturkulisse sieht und eine Beschneidung des Blattes vermuten lässt. Den zentralen Vordergrund belebt ein kürzelhaft gezeichnetes Figurenpaar, das an einem Flussufer sitzt. Das Gelände bricht dort abrupt zu einem Fluss ab, der den Blick des Betrachters in einer weiten Biegung in den geöffneten Tiefenraum der rechten Bildhälfte führt. Dabei fließt das Gewässer gleichsam aus dem Bild, an einem Weiler mit Mühle vorbei, und fällt als Kaskade in einer breiten Stufe in die rechte untere Ecke, wo es sich zu einem Teich zu weiten scheint. Beim Weiler verbindet eine Holzbrücke beide Uferseiten miteinander.

Technisch fallen sofort die umfangreichen bräunlichen Lavierungen ins Auge, die vor allem die Schattenbereiche in den näheren Gelände- und Gebäudeformen verstärken und wahrscheinlich von einer späteren Hand hinzugefügt wurden. Sie verdecken nämlich die ursprüngliche Qualität des Strichbilds, das fein und aufgehellt wirkt und nur im Geländeverlauf bis zum Mittelgrund Lichtkontraste vermittelt. Dennoch dürften die Modellierungen aus Parallel- und Kreuzlagen ohne Lavierungen intendiert gewesen sein.

Obwohl die Komposition nicht vollständig zu sein scheint, lassen sich der Charakter der Landschaft, ihre Motive und die Tendenz zu einer Öffnung des Raumes in leichter Überschau (in der rechten Hälfte) mit Campagnolas Flusslandschaften ab dem fünften Jahrzehnt verbinden. Auch die Stadtarchitektur spricht für den Zeichner und seine Vorliebe für solche perspektivischen Details und Effekte. Gleichzeitig bemerkt man auch, dass das niederländisch wirkende Haus (im Mittelgrund) schief im Gelände steht. Es ist das Ergebnis einer zeichnerischen Sorglosigkeit, die für Campagnolas Routine bezeichnend ist.<sup>2</sup> Neben diesen Merkmalen ist auch die Strichführung mit zwei Darstellungen aus dem Auktionshandel (New York, Sotheby's, 27.01.2016, Nr. 18, Kat. Nr. 183) und dem Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 16058, Kat. Nr. 184) verwandt. Sie zeigen nicht nur eine ähnlich aufgefasste Terrainoberfläche und Vegetation sondern auch die perspektivischen Gebäudedetails und das Kaskadenmotiv. Das Linienbild des rastenden Paares im Frankfurter Blatt ist, ob der dunklen Lavierung, zweifellos schwer erkennbar. Die kürzelhafte Figurenbildung in diesem Detail spricht aber durchaus für Campagnolas Handschrift.

Die Eigenhändigkeit lässt sich schließlich noch durch eine Rötelzeichnung von Antoine Watteau (Chicago, Art Institute of Chicago, The Helen Regenstein Collection, Inv. Nr. 1964.194, Kat. Nr. 185a u. Abb. 355)<sup>3</sup> stilistisch untermauern, für die man bisher die Vorlage von Campagnola nur vermutete.<sup>4</sup>

Erstmals kann an dieser Stelle die Frankfurter Zeichnung als Original bestimmt werden, nach dem Watteau um 1715/1716 kopierte. Das Rötelblatt dokumentiert in erhellender Weise, dass die vorliegende Landschaft tatsächlich beschnitten wurde. Vor allem am linken und unteren Rand hielt Watteau den weiteren Geländeverlauf, eine seitlich rahmende Vegetation und die vollständige Stadtanlage fest. Dabei korrigierte er sogar das schiefe hohe Haus mit seinen zeichnerischen Mitteln. Nachdem Watteaus Kopien in der Regel Campagnolas Darstellungen in der Größe nicht genau entsprechen, lassen sich hier nur Näherungswerte erschließen. Angesichts der Maße von Watteaus Fassung (224 x 338 mm) und der vollständigen Komposition dürften dem Werk aus Frankfurt (148 x 275 mm) links vermutlich mindestens zehn und im Bereich des leeren Vordergrunds bis zu sechs Zentimeter fehlen. Der Bereich des Himmels dürfte weniger beschnitten sein, am rechten Rand ist der Verlust eher unwesentlich (Kat. Nr. 185b).

Pierre-Jean Mariette (1694-1774) berichtete in seinem *Abecedario*<sup>5</sup>, dass Antoine Watteau alle (Landschafts)-Zeichnungen Campagnolas in der Sammlung von Pierre Crozat kopierte. Ergänzend ist in diesem Kontext noch durch Caylus' Lebensbeschreibung Watteaus überliefert, dass dem genialen Zeichner offenbar „die schönen Gebäude, anmutigen Szenen und das geschmackvolle, belebte Laubwerk von Tizian und Campagnola (...)“ gefielen.<sup>6</sup> Leider gibt es von Mariette keine näheren Hinweise zu den einzelnen Blättern bei Crozat, die man 1741 versteigerte. Auch im Auktionskatalog listete Mariette (Nr. 670 bis 679) die relevanten Federzeichnungen nur summarisch auf, weshalb sie sich heute meistens nicht mit Sicherheit identifizieren lassen. Lediglich die typischen Bezeichnungen des Sammlers Crozat auf den Originalen geben heute noch Aufschluss über eine solche Provenienz.<sup>7</sup>

Im vorliegenden Fall gilt die Rötelzeichnung als Watteaus eigenhändiges Werk, womit sehr wahrscheinlich ist, dass Campagnolas Zeichnung eben aus diesem „Fundus“ von Kopiervorlagen der Sammlung Crozat stammt. Der Frankfurter Zeichnung fehlen – wie bereits festgestellt – die ursprünglichen Randbereiche des Blattes, die heute wohlmöglich noch Hinweise auf den prominenten früheren Besitzer zeigen würden. Stattdessen liefert Watteaus Kopie das stärkste Argument für diese Annahme. Vor diesem Hintergrund erstaunt es allerdings, dass es – trotz Wertschätzung der Federzeichnung – offenbar im 18. Jahrhundert zu einer so starken Verkleinerung und zur Lavierung kam.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Martin Sonnabend (Leiter Graphische Sammlung bis 1750, Städel Museum, Frankfurt) für das zur Verfügung gestellte digitale Foto und die zusätzlichen Angaben zur Zeichnung (Oktober 2015).

<sup>2</sup> Vgl. Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (Kat. Nr. 95); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16059 (Kat. Nr. 146); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267), Kat. Nr. 179; Paris, Louvre, Inv. Nr. 4764 (Kat. Nr. 144).

<sup>3</sup> Die Rötelzeichnung befindet sich in der Online Datenbank des Art Institute:

[http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/20523?search\\_no=3&index=1](http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/20523?search_no=3&index=1)

Das Blatt wurde mehrmals in der Watteau-Literatur verwendet; an dieser Stelle sei verwiesen auf: Rosenberg – Prat 1996, Bd. II, S. 720, Nr. 433, m. Abb. – Kat. Ausst. Frankfurt 2016, S. 58. Abb. 34.

<sup>4</sup> Im Rahmen der Ausstellung „Places of Delight“ (1988) merkte Cafritz an: „presumably a copy after a lost work by Domenico Campagnola“ – Kat. Ausst. Washington 1988, S. 162, Abb. 149, Anm. 63. – Rosenberg–Prat 1996, Bd. II, S. 720, Nr. 433, m. Abb. (mit weiterer Literatur). Die beiden Autoren vermuteten: „Ce dessin est considéré comme la copie probable d'un dessin perdu de Domenico Campagnola (...)“ – Ebenso Eidelberg, der als Erster die motivischen Übernahmen aus der Rötelzeichnung in das Gemälde „La Leçon d'amour“ (Stockholm, Nationalmuseum, Inv. Nr. NM 5015, Öl/Holz, 43,8 x 60,9 cm) erkannte, stellte jüngst wieder fest: „Watteau s'est visiblement appuyé sur un autre dessin de Campagnola qui n'existe plus, mais qu'il a retranscrit à l'identique dans une sanguine conservée à l'Art Institute of Chicago.“ – Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 85-86, Anm. 93, Abb. 88 (Gemälde), Abb. 89 (Zeichnung). – Eidelberg 1995, S. 124, Abb. 21. – Eidelberg 1977, S. 67-68, Anm. 36, Abb. 31, 32. – Watteaus Gemälde wurde noch zeitgenössisch von Charles Dupuis (1685-1742) für den „Recueil Jullienne“ um 1734 nachgestochen (Detail, Abb. 358). Ein Abzug der Druckgraphik ist in der Online Datenbank der National Gallery of Art von Washington D.C. zugänglich:

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.2461.html> - Zum Gemälde „Leçon d'amour“ und zur Rötelzeichnung Watteaus siehe außerdem: Kat. Ausst. Paris 2014, S. 50, 208, Nr. 6, m. Abb. u. S. 92, unter Nr. 25.

<sup>5</sup> Chennevières – Montaignon 1851-1860, Bd. 1, S. 294.

<sup>6</sup> Rosenberg 1984, S. 74-75.

<sup>7</sup> Siehe auch: Rosenberg-Prat 1996, Bd. II, S. 720, Nr. 433. – Eidelberg in: Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 73, 75, Anm. 83, 84.

## 186

### Landschaft mit Gebäuden auf einem felsigen Hügel

Ehemals New York, Swann Auction Galleries, 29.01.2007, Nr. 8.

**Technik:** Feder in Braun auf gebräuntem Papier, an den Rändern vereinzelt Wurmfraßlöcher und Risse, aufgezo-

**Maße:** 170 x 325 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto links oben mit Feder: „470“.

**Provenienz:** Luigi Calamatta (1801/1802-1869), (Lugt 1717); Stenman Collection, Stockholm; Christie's London, 11.-13.12.1985, Nr. 410; Swann Auction Galleries, New York, 29.01.2004, Nr. 16; Swann Auction Galleries, New York, 29.01.2007, Nr. 8.

**Literatur:** Auktionskatalog Christie's London, *Important old master drawings architectural and decorative drawings including the Stenman Collection, Stockholm...*, 11.-13.12.1985, S. 240, Nr. 410; Auktionskatalog Swann Auction Galleries, New York, *Old Master Drawings*, 29.01.2004, s.p., Nr. 16, m. Abb.; Auktionskatalog Swann Auction Galleries, New York, *Old Master Drawings*, 29.01.2007, s.p., Nr. 8, m Abb.

Das mäßig erhaltene Blatt befand sich früher in der schwedischen Sammlung Stenman und wurde von Christie's London 1985 und den Swann Auction Galleries (New York) 2004 und 2007 unter Domenico Campagnola versteigert.<sup>1</sup>

Die Komposition zeigt jenseits des angedeuteten Vordergrunds ein phantastisch zusammengesetztes Gelände, in dem zwischen steil abbrechenden und teilweise überhängenden Terrainerhebungen ein höherer, schroffer Felsen aufragt, auf dem eine kleine befestigte Stadt mit Ruinen und einzelnen Bäumen zu sehen ist. Das eigenwillige Gelände auf der rechten Seite reicht in den Mittelgrund hinein und gewährt nur links einen Ausblick auf eine weit entfernte Berglandschaft. Als typisch für eine Bildanlage Campagnolas darf hinter dem leeren Vordergrund das eigenwillig geformte Gelände gelten, dessen Oberfläche einige Ausnehmungen und Abbrüche vermittelt (London, Sotheby's, 28.3.1968, Nr. 65 (Kat. Nr. 196); New York, Christie's, 09.06.1981, Nr. 6 (Kat. Nr. 187); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4757, 5572 (Kat. Nr. 138, 231); Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2520, Kat. Nr. 162). Gleichzeitig bleiben die Übergänge und das plastische Aussehen um den dunkel schraffierten „Höhleneingang“ (?) unklar ausgearbeitet. Eine motivische Vorliebe lässt sich auch für die überhängende Terrainseite nachweisen. Campagnola baut dieses phantastische Detail variantenreich in seine Landschaften ein und dürfte von niederländischen Darstellungen in der Patinir-Nachfolge inspiriert worden sein.<sup>2</sup> Eher unscheinbar im Vokabular aber durchaus verbreitet sind die büschelartigen Bäume, mit denen der oberste Bereich des schroffen Felsens „verziert“ wurde (vgl. Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267) (Kat. Nr. 179); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5536 (Kat. Nr. 77); Bloomington, Indiana University Art Museum, Inv. Nr. 57.2, Kat. Nr. 195).

Während die sichtbaren Teile der Komposition und die Motive für ein Werk des Meisters ab dem fünften Jahrzehnt sprechen, lässt sich die Ausführung ob des mäßigen Erhaltungszustands nur eingeschränkt beurteilen. Das Strichbild fällt ab dem vordersten Terrain bis zum linken seitlichen Ausblick etwas spärlich aus; allerdings wirken dort die vorhandenen geschwungenen Parallellagen und die summarischen Kräusel und Schlaufen frei und schnell gezogen. Die besten stilistischen Anhaltspunkte ergeben sich noch in der Differenzierung des phantastischen Geländes, der kleinen Stadt und des Wäldchens am rechten Rand. Die zeichnerische Originalität dieser Partien dürfte letztlich auch für die Eigenhändigkeit sprechen; gleichwohl glänzt das Blatt nicht mit künstlerischer Sorgfalt. Zusammen mit anderen Zeichnungen des vorliegenden Werkverzeichnisses zeigt diese Landschaft eher ein niedriges Qualitätsniveau, das von Routine

und einer gewissen Mechanik geprägt ist. Hinsichtlich der kompositorischen und motivischen Merkmale (wie beispielsweise auch der Ruinen) ist von einer Entstehungszeit ab den mittleren 1540er Jahren auszugehen.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Jess Feldman (Administrator, Prints & Drawings Department, Swann Auction Galleries) für das zur Verfügung gestellte digitale Foto der Zeichnung (Februar 2016).

<sup>2</sup> Das phantastisch wirkende Detail ist auch in anderen Landschaften auszumachen: Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16057 (**Kat. Nr. 194**); Bloomington, Indiana University Art Museum, Inv. Nr. 57.2 (**Kat. Nr. 195**); Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-387 (**Kat. Nr. 216**) oder Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 7 (**Kat. Nr. 163**). – Bei einer Kopie nach Campagnola (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1634, **Kat. Nr. X-15**) findet ebenfalls ein überhängendes Terrainstück Verwendung für die Komposition. Das Werk ist in der Online Datenbank Kulturerbe Niedersachsen zugänglich:

[http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=jsil\\_DE-MUS-026819\\_2702](http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=jsil_DE-MUS-026819_2702)

Die vorliegende Darstellung der Swann Auction Galleries lässt sich zudem mit einer recht ähnlich aufgebauten Landschaft verbinden, die nicht von Campagnola ausgeführt wurde, aber vermutlich auf eine seiner Zeichnungen zurückgeht (Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 4768, **Kat. Nr. X-189**). Die Kopie (oder Nachahmung) befindet sich in der Online Datenbank des Royal Collection Trust:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/904768/a-landscape-with-houses-and-ruins>

## 187

### Landschaft mit Hirten, Herde und Eseltreiber bei einem Dorf sowie weitem Ausblick

**Ehemals New York, Christie's, 09.06.1981, Nr. 6.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, Fleck links oben und rechts oben sowie am unteren Rand.

**Maße:** 245 x 380 mm (vermutlich am oberen und unteren Rand sowie rechts geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso: „Lamberto Sustis“, „Campagnola“ und „Titian“.

**Wasserzeichen:** Kleine Krone mit Stern.

**Provenienz:** Germain Seligman, Paris u. New York; Therese Kuhn Straus (1884-1977); Leihgabe im Fogg Art Museum, Harvard vom 09.11.1955 bis 01.11.1956; deren Nachlass (in Teilen) versteigert bei Christie's New York, 09.06.1981, Nr. 6.

**Literatur:** Auktionskatalog Christie's New York, *Old Master and Nineteenth Century Drawings and Watercolours ... the properties of the collection of the late Mrs. W. Murray Crane and from various sources*, 09.06.1981, S. 8, Nr. 6, m. Abb.

Die bisher unbeachtete Zeichnung stammt aus der amerikanischen Privatsammlung von Therese Kuhn Straus und befand sich 1955 für kurze Zeit als Leihgabe im Fogg Art Museum in Harvard.<sup>1</sup> Nach dem Tod der Sammlerin kam das Werk (mit Teilen ihres Nachlasses) bei Christie's New York 1981 zur Auktion. Der aktuelle Aufbewahrungsort ist seitdem unbekannt.

An dieser Landschaftskomposition fällt auf, dass der Vordergrund mit einem der typischen Felsbrocken und etwas Vegetation „verziert“ wurde und gemeinsam mit dem Mittelgrund einen größeren Geländeabschnitt bildet. Dabei verlaufen die begrenzenden Konturen von links unten nach rechts oben, wo eine Baumgruppe die gedachte Achse ergänzt. Dazu wird die Häusersiedlung erhöht auf den etwas phantastischen Terrainformen dargestellt und setzt sich in ihrer oberen Silhouette klar gegen den Himmel ab.<sup>2</sup> In der linken Bildhälfte ergibt sich hingegen ein freier Blick auf eine Flussebene, die tiefenräumlich deutlich abgesetzt ist und mit dem mittleren Horizontniveau ferne Weitläufigkeit suggeriert. Die gesamte Landschaft wird nahezu menschenleer geschildert. Lediglich wenige bäuerlich-pastorale Staffagefiguren auf einem Weg zum Dorf beleben die Ansicht.<sup>3</sup>

Neben den kompositorisch-motivischen Merkmalen spricht auch das Strichbild in wesentlichen Bereichen wie dem felsigen und wenig bewachsenen Vordergrund, der Siedlung oder dem Hinterland für Campagnolas Autorschaft. Die Ausführung erscheint zügig und gleichmäßig, entwickelt nur wenige Kontraste im näheren Bereich der Komposition und lässt die letzte Sorgfalt vermissen. In dieser qualitativen Wirkung ist das vorliegende Blatt mit bestimmten Zeichnungen aus Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0316, 0312, Kat. Nr. 210, 149)<sup>4</sup>, New York (Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1993.73, Kat. Nr. 189) oder Bloomington (Indiana University

Art Museum, Inv. Nr. 57.2, Kat. Nr. 195) verwandt.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Casey Kane Monahan (Cunningham Curatorial Assistant for the Collection, Division of European and American Art, Harvard Art Museums) für die Überprüfung der Angaben zur Leihgabe (Februar 2016). – Im Auktionskatalog Christie's New York (1981) wurde die Leihgabe im Fogg Art Museum nur für das Jahr 1955 zitiert.

<sup>2</sup> Das Dorfmotiv auf einem phantastisch erhabenen Terrain findet sich schon im Frühwerk Campagnolas (New York, H. Shickman Gallery, 1968, Nr. 11 (**Kat. Nr. 29**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 437, **Kat. Nr. 30**). In späteren Jahrzehnten setzen sich diese vermutlich niederländisch inspirierten Landschaftselemente fort: London, Sotheby's, 28.03.1968, Nr. 65 (**Kat. Nr. 196**). Eine verwandte Komposition findet sich bei einer Zeichnung aus Windsor Castle (Royal Library, Inv. Nr. RL 4768, **Kat. Nr. X-189**), bei der es sich um eine Kopie nach Domenico Campagnola handeln dürfte.

<sup>3</sup> Für das bei Campagnola zahlreich verwendete Esel- oder Pferdmotiv sei hier nur auf das zeichnerisch verwandte Detail in der wenig bekannten Landschaft mit Bauernpaar und anderen Wandernden aus Edinburgh (National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 873, **Kat. Nr. 197**) verwiesen.

<sup>4</sup> Bei der Landschaft Inv. Nr. 0316 aus Oxford ist – neben der Staffage, der Behandlung des Geländes und dem nahen Felsmotiv – vor allem das entfernte Waldstück auf der linken Seite nahezu identisch aufgefasst. – Zu den beiden Blättern aus Christ Church: Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. I, S. 198, Nr. 729, 730. – Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29.

## 188

### Landschaft mit Dorf und waschenden Frauen vor einem fernen Gewässer

Moskau, Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin, Inv. Nr. R-6485.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem, leicht fleckigem Papier, bräunliche Flecken links unten, kleinere Löcher und Fehlstellen rechts unten, alt montiert auf violetterem Karton mit Einfassungslinie mit Feder in Schwarz und Etikett mit Rocaille-Kartusche von Graf Cobenzl (Lugt 2858b).

**Maße:** 226 x 375 mm (allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto der Montierung alte Inventarnummer (Eremitage, Anfang 19. Jh.) in den unteren Ecken mit Feder in Schwarz (in der Abb. beschnitten und nicht leserlich) sowie nachträglich in die Kartusche des Etiketts mit Graphit: „Campagnola“.

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); Johann Karl Philipp Graf Cobenzl (1712-1770), Wien u. Brüssel (Lugt 2858b); St. Petersburg, Eremitage, Graphische Sammlung, 1797 (Lugt 2061).

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung geht auf die großen Bestände von Sir Peter Lely zurück und gelangte über die Sammlung des Grafen Cobenzl in die Eremitage von St. Petersburg; mittlerweile befindet sie sich im Puschkin Museum. Mit der alten Montierung von Cobenzl hat sich zwar die Rocaille-Kartusche, allerdings ohne seine Zuschreibung in brauner Feder erhalten.<sup>1</sup> Erst nachträglich ergänzte man an dieser Stelle den Namenszug. Bisher blieb das Blatt im Kontext der Campagnola-Zeichnungen unentdeckt.<sup>2</sup>

Die Komposition setzt sich aus der üblichen nahen bewachsenen Hügelkuppe, einem forcierten Blick über ein fernes Gewässer und einer Dorfsiedlung recht im Mittelgrund zusammen. In deren Nähe spielt sich im Detail das ländliche Leben ab: entfernt ziehen ein Reiter und das Fußvolk mit einem Lastentier vorüber; bei den bäuerlichen Häusern, die teilweise mit einem Flechtzaun umgeben sind, waschen zwei Frauen an einem Bach; in ihrer Nähe verscheuchen zwei weitere Frauen einen Schwarm (kleiner Vögel oder Insekten), der bereits hoch am Himmel das Weite sucht.

Sowohl der tiefenräumliche Aufbau in niederländischer Art als auch die dörfliche Motivik verweisen auf Campagnolas Landschaftsdarstellungen ab dem fünften Jahrzehnt. Hervorheben lässt sich das präzise Zaunmotiv, das Campagnola mehrmals für seine Dorfansichten verwendete.<sup>3</sup> Auch für die waschenden Frauen findet sich eine Verbindung zu einem seiner Blätter dieser Zeit.<sup>4</sup> Außergewöhnlich ist die Szene mit dem Vertreiben des Schwarms; in analoger Auffassung aber vergrößert findet sich dieses Motiv auch in einer der Monatsdarstellungen auf bläulichem Papier.<sup>5</sup>

Die Linienführung vermittelt Routine, die für Campagnolas produktive späte Periode typisch ist und seine unmittelbaren Parallelen in zwei Zeichnungen aus dem Auktionshandel (New York,

Christie's, 09.06.1981, Nr. 6, Kat. Nr. 187) und New York (Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1993.73, Kat. Nr. 189) hat.

Aufgrund dieser motivischen Aspekte und der zeichnerischen Umsetzung ist das Werk aus dem Puschkin Museum eine interessante Ergänzung zu Campagnolas später Periode um 1550.

<sup>1</sup> Zur Sammlung des Grafen Cobenzl und zum Ankauf 1770 für die Eremitage siehe: Phillips 2010, S. 111-124, Farbtafel XI, XII. – sowie die Einträge in der Lugt-Datenbank der Fondation Custodia:

<http://82.95.108.205:91/cleanmark/detail.cfm/marque/10139/total/1> ;

<http://82.95.108.205:91/cleanmark/detail.cfm/marque/8855>

<sup>2</sup> Mein Dank gilt Marina Maiskaja (Curator of Italian Drawings, Department of Prints and Drawings, The Pushkin State Museum of Fine Arts) für die zur Verfügung gestellten digitalen Abbildungen und die Eckdaten zu den Blättern (März 2016). – Das Museum führt noch ein zweites unbekanntes Blatt unter Domenico Campagnola, das Jesus zeigt, dem vom Tod des Lazarus berichtet wird (Inv. Nr. R-6186, Feder in Braun, 200 x 374 mm).

<sup>3</sup> Vgl. das auffallende Zaunmotiv in folgenden Landschaften: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4781 (**Kat. Nr. 158**); Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 370 (**Kat. Nr. 172**); Northampton, Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3 (**Kat. Nr. 174**).

<sup>4</sup> Vgl. die Landschaft Inv. Nr. 5572 aus dem Louvre (**Kat. Nr. 139**). – Das Blatt befindet sich in der Online Datenbank des Museums:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/9/7937-Paysage-avec-pont-fabrique-et-deux-femmes-occupees-a-laver-dans-la-riviere>

<sup>5</sup> Vgl. die fragmentierte Darstellung Inv. Nr. 4738 im Louvre, die inhaltlich wie folgt beschrieben wird: „*Quatre femmes et un homme autour d'un arbre où vole un essain d'abeilles*“. Corneille reproduzierte die vollständige Szene für den „Recueil Jabach“ (Tafel 12E). – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/49/7056-Quatre-femmes-et-un-homme-autour-dun-arbre-ou-vole-un-essain-dabeilles-max>

## 189

### Landschaft mit Schweinefütterung bei einem Dorf

New York, The Pierpont Morgan Library, Gift of János Scholz, Inv. Nr. 1993.73.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem, leicht fleckigem Papier, bräunliche Flecken links unten, Einfassungslinie mit Feder in Dunkelbraun.

**Maße:** 232 x 379 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso im oberen linken Viertel mit Kreide in Schwarz: „*Dom. Campagnola*“, und links unten mit Feder und Tinte (abgeschnitten durch den Papierrand): „...*mat*“.

**Provenienz:** Henry Stephen Olivier (1796-1866), Potterne Manor (Lugt S. 1373); Spencers, London; von diesem erworben im Jahr 1937 von János Scholz (1903-1993), New York (Lugt S. 2933b); 1993 Geschenk von János Scholz an die Pierpont Morgan Library.

#### Reproduktion:

Flämischer Künstler (17. Jh.), Radierung, circa 1630-1642, 257 x 375 mm (Platte), Inschrift und Nummerierung unten in der Platte: „*Sus pecus indomitum socias ubi pascere glandes, Cernit, eò, invise rapitur spe protinus esce. – 7*“, (Kat. Nr. 189a u. Abb. 287).

**Literatur:** Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 187, Nr. 785; Kat. Ausst. Durham 1965, Nr. 18, m. Abb.; Kat. Ausst. Washington 1973, S. 115, 117, Nr. 94, m. Abb.; Vergara 1982, S. 57, Anm. 96; Kat. Ausst. Washington 1988, S. 128, Anm. 13; Sievers – Muehlig – Rich 2001, S. 42, Anm. 13.

Die Zeichnung wurde bereits bei Herman de Neyt (1588-1642) als Tizian reproduziert und vermutlich auch noch im 18. und 19. Jahrhundert dem großen Meister zugeordnet. Tietze und Tietze-Conrat (1944) hielten sie – zusammen mit fünf anderen Exemplaren – für ein Werk Constantino Malombas, da nach ihrer Ansicht Ähnlichkeit mit dessen extrem seltenen Radierungen bestehe.<sup>1</sup> Diesen Vorschlag lehnte die spätere Forschung ab und bevorzugte im Wesentlichen eine Zuschreibung an Domenico Campagnola.<sup>2</sup> Die Pierpont Morgan Library führt das Blatt aus der ehemaligen Sammlung János Scholz aktuell im „Circle of Domenico Campagnola“.

Eine Häusersiedlung liegt im leicht erhöhten Mittelgrund einer hügeligen Landschaft, wo einige Menschen (Handwerker?) unter einem loggia-artigen Vordach ihrer Arbeit nachgehen. Zwischen

ihnen und dem mit Felsen und Pflanzen durchzogenen Vordergrund befindet sich rechts ein Brunnen, aus dem gerade eine Frau einen Eimer Wasser schöpft, während eine Schweineherde an einem Trog gefüttert wird. Bäuerlich und lebensnah wirkt die Szenerie mit den Staffagefiguren und kontrastiert reizvoll mit dem Ausblick in eine weite Berglandschaft, die sich bis zum nach links abfallenden Horizont erstreckt.

Bei den Modellierungen von Gebäudegruppe, Geländeformen, Bäumen und wenigen Waldflächen sowie den abgeschwächten Helldunkel-Werten wird ersichtlich, dass die Linienführung für Campagnola spricht. Motivisch und zeichnerisch liefern die Schweine einen nützlichen Anhaltspunkt: eine Fütterung der Tiere zeigt die herbstlich-winterliche Darstellung aus Princeton (University Art Museum, Inv. Nr. x1946-82, Kat. Nr. 169)<sup>3</sup> und eine vermutlich eigenhändige Zeichnung mit dem verlorenen Sohn aus dem Auktionshandel (London, Christie's, 11.12.1979, Nr. 3).<sup>4</sup> Noch am besten zu vergleichen ist jedoch eine dritte Schweinegruppe, die zur Serie mit den Monats- und Jahreszeitendarstellungen gehört (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4739).<sup>5</sup> Trotz unterschiedlichem Größenmaßstab darf man auch hier Campagnola als Zeichner annehmen. Angesichts des Figurenstils in der mehrteiligen Reihe aus dem Louvre und der stilistischen Nähe zu anderen Landschaftszeichnungen bietet sich eine Datierung ins späte fünfte und sechste Jahrzehnt an.

Wie bereits einleitend erwähnt, hat Herman de Neyt (1588-1642) in Antwerpen auch die vorliegende Zeichnung für sein Landschaftskonvolut reproduzieren lassen (Tafel 7, Kat. Nr. 189a u. Abb. 287)<sup>6</sup>, wobei man annehmen darf, dass die Vorlagen allesamt oder zumindest auf wenige Sammlungen verteilt, vor Ort verfügbar waren. Interessanterweise hat Peter Paul Rubens (1577-1640) bei einem Gemälde aus dem vierten Jahrzehnt auf Campagnolas Komposition zurückgegriffen. Das Bild befindet sich heute im Pariser Louvre (um 1638?, Kat. Nr. 189b)<sup>7</sup> und wurde von Schelte Admasz. Bolswert 1638 nachgestochen (Kat. Nr. 189c)<sup>8</sup> und vermutlich von Lucas van Uden getreu kopiert (Kat. Nr. 189d).<sup>9</sup> Rubens entwarf eine Landschaft, für die in der rechten Hälfte Campagnolas Gebäude mit dem Brunnen für Vorder- und Mittelgrund adaptiert und mit einer vorgelagerten steinernen Brücke kombiniert wurde. Dabei fällt auf, dass die von Rubens übernommenen Elemente im Wesentlichen der perspektivischen Ausrichtung in der Zeichnung entsprechen. Sie lassen sich also offenbar nicht von der gegenseitigen Radierung sondern vom Original ableiten.<sup>10</sup> So ist man verleitet, zu vermuten, dass die vorliegende Zeichnung Rubens bekannt gewesen sein muss und vielleicht sogar die gesamten Vorlagen in seinem Besitz waren, weshalb sie vielleicht auch von de Neyt als Ganzes noch zu Lebzeiten des Künstlers – also vor 1640 – publiziert wurden.

<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat versuchten eine kleine Werkgruppe von sechs Zeichnungen dem Künstler Constantino Malombra zuzuschreiben. Als Hauptargument führten sie stilistische Ähnlichkeiten mit dessen überaus seltenen Stichen an. Die Werke waren – zusammen mit dem vorliegenden Werk aus New York – im Einzelnen: Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384 (**Kat. Nr. 222**); Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-330 (**Kat. Nr. 209**); Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1052 (**Kat. Nr. 245**); Breslau, Ossolinski-Nationalbibliothek, Inv. Nr. 3777 (**Kat. Nr. 202**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 7 (**Kat. Nr. 163**). – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 187, Nr. 780-786, Tafel LXXXI,4. – Tietze-Conrat 1958, S. 349.

Der Versuch der beiden überzeugte die Forschung nicht. Sämtliche Blätter findet man heute unter Domenico Campagnola. – Zu Constantino Malombra siehe den entsprechenden Abschnitt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>2</sup> Oberhuber stellte im Vergleich zum teilweise datierten Frühwerk Campagnolas fest: „(...) we have no idea how his later style developed. His mature drawings are often close to those of Netherlandish artists, and the direction of influence is not entirely clear. In sheets such as this one, Domenico relies on Titian's drawings from the 1520s without achieving the strong differentiation of light in the different planes or creating the greater depth of Titian's work. Rather, Campagnola works from formulae, which other artists could easily imitate. This drawing with its vigorous, unified composition explains why his work was greatly admired.“ – Kat. Ausst. Washington 1973, S. 115, Nr. 94.

<sup>3</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Princeton University Art Museum zugänglich:

<http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/5894>

<sup>4</sup> Man gab die Zeichnung (Feder in Braun, braun laviert, 115 x 203 mm; Provenienz: Sir Thomas Lawrence (Lugt 2455); William Esdaile (Lugt 2617); Dr. Wellesley) zwar dem „Kreis Tizians“; sie lässt sich aber – neben den bereits oben angeführten Merkmalen – auch den etwas offener ausgeführten (und teilweise lavierten) Blättern aus den späten Perioden Campagnolas um 1550 annähern. – Auktionskatalog Christie's London, *Important Italian and French Drawings*, 11.12.1979, Nr. 3, Tafel 2.

<sup>5</sup> Die Zeichnung gehört zu einer Reihe von Monats- oder Jahreszeitendarstellungen (mit Tierkreiszeichen) aus dem Pariser Louvre, zu der auch eine Komposition aus der Biblioteca Reale in Turin gehört (Inv. Nr. 15927, **Abb. 130**). – Santagiustina Poniz 1981, S. 65, Anm. 31-36, Abb. 4.

<sup>6</sup> Zur Serie siehe das Unterkapitel Herman de Neyt und sein radiertes Landschaftskonvolut (ca. 1630/1642) im Kapitel Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. – Ein Abzug der Radierung befindet sich in der Online Datenbank des British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249816&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249816&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>7</sup> Inv. Nr. 1816, Öl/Holz, 29 x 43 cm. – Rubens kannte offenbar noch eine weitere Zeichnung im Original: Die „Landschaft mit einem Regenbogen“ (St. Petersburg, Eremitage, um 1632/3, Inv. Nr. GE-482, Öl/Lw., 86 x 130 cm, **Abb. 305**) zeigt die Stadtkulisse mit der vorgelagerten Brücke in gleicher Ausrichtung wie die Vorlage (heute verloren) für die Tafel 6 des radierten Konvoluts von de Neyt (**Abb. 286, 306**). – Siehe u.a. Anm. 9.

<sup>8</sup> Die Radierung gehört zu einer Serie von 20 kleinen Landschaften, die Bolswert nach Rubens ausführte, und ist von diesen Reproduktionen die einzige datierte. Ein Abzug ist in der Online Datenbank des British Museum vorhanden:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1436410&partId=1&searchText=Bolswert+landscape+1638&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1436410&partId=1&searchText=Bolswert+landscape+1638&page=1)

<sup>9</sup> Die zweite Fassung der Rubens-Landschaft versteigerte das Auktionshaus/Galerie De Vuyst, Lokeren (Belgien), 27.10.2012, Nr. 7: Lucas van Uden, *Paysage vallonné avec chevaux près d'un pont*, Öl/Platte, 29,6 x 44 cm, rückseitig: Der Brand der Stadt Antwerpen; mit Zertifikat von Prof. Dr. Justus Müller-Hofstede. – Mein Dank gilt Thierry Lacroix (Galerie De Vuyst) für das zur Verfügung gestellte digitale Foto des Gemäldes (Februar 2016).

<sup>10</sup> Auf die Verbindung zwischen der flämischen Radierung (Tafel 7) und dem Gemälde von Rubens wurde erstmals Lisa Vergara aufmerksam. – Vergara 1982, S. 57, Anm. 96. – Ebenso zählte sie das bereits erwähnte Werk „Landschaft mit einem Regenbogen“ aus St. Petersburg dazu – sowie die möglicherweise spätere zweite Fassung von Rubens aus dem Louvre (Inv. Nr. 1801, Öl/Lw., 122 x 172 cm) – und die damit korrespondierende Darstellung von Campagnola, von der es heute nur noch die Radierung (Tafel 6, **Abb. 286, 306**) aus der Serie gibt. – Vergara 1982, S. 57-63, Abb. 30-34. – Die Autorin hielt einen gegenseitigen Abzug (?) der de Neyt-Reproduktion für die Vorlage. Diese gegenseitige Druckgraphik wurde ursprünglich von Emil Kieser (1931) zitiert und befand sich in der Münchner Staatlichen Graphischen Sammlung. Heute gilt das Exemplar als verschollen. – Kieser 1931, S. 282-284, Abb. 31. – Vergara 1982, S. 57, Anm. 96.

In der späteren Ausstellung „Places of Delight“ (Washington D.C.) besprach man die Verbindung zwischen der Radierung (Tafel 7) und dem Gemälde von Rubens (Paris, Louvre, Inv. Nr. 1816, **Abb. 189b**) mit Abbildungen. Dabei wurde auch der zweite Fall von Rubens' motivischen Übernahmen in seine Malerei berücksichtigt. – Kat. Ausst. Washington 1988, S. 116-117, Abb. 106-109, 120, 121. – Zu der Frage, ob Rubens zumindest die zwei zitierten Kompositionen Campagnolas im Original kannte oder die Blätter vielleicht selbst besaß, siehe ergänzend: Sievers – Muehlig – Rich 2001, S. 42-43.

## 190

### Hügelige Landschaft mit Eseltreiberin

**San Francisco, de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco, Achenbach Foundation for Graphic Arts, Inv. Nr. 1984.2.39.**

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem, an den Ränder teilweise etwas abgegriffenem (?) Papier, kaum fleckig, Einfassungslinie mit Feder in Braun, guter Erhaltungszustand.

**Maße:** 246 x 383 mm (allseitig geringfügig beschnitten?).

**Bezeichnung:** auf dem Verso: „*motfias*“.

**Wasserzeichen:** sechszackiger Stern über einer Krone.

**Provenienz:** F. Abbott (2. H. 19. Jh.), Edinburgh (Lugt 970?); Sotheby's London, 01.07.1965; Aldo Caselli, 1968; Esther S. Bick (1914-2012) und Malcolm W. Bick (1916-2011); Sotheby's, London, 02.07.1984, Nr. 14; 1984 Ankauf durch die Achenbach Foundation for Graphic Arts.

**Literatur:** Auktionskatalog Sotheby & Co. London, *Old Master Drawings*, 01.07.1965, S. 38, Nr. 92; Auktionskatalog Sotheby Parke Bernet & Co. London, *Old Master Drawings*, 02.07.1984, S. 77, Nr. 14, m. Abb.; Kat. Ausst. Hanover 1971, s.p., Nr. 3, m. Abb.; Johnson – Goldyne 1985, S. 32-33, 219, Nr. 8, m. Abb.; Brouard 2010, S. 437, Anm. 1634, Abb. 255.

Nach den Angaben des Museums beginnt die Provenienz mit Aldo Caselli 1968. Im Zuge der Recherchen fand sich das Werk jedoch bereits in einer Sotheby's Auktion (London) von 1965.<sup>1</sup> Bei dieser wurde es mit zwei anderen Landschaften unter Domenico Campagnola versteigert. Aus der Losbeschreibung geht außerdem hervor, dass die Zeichnung früher F. Abbott gehörte, der sie auf seiner (offenbar damals noch erhaltenen) Montierung „*Tiziano Vecelli, da Cadore*“

zuschrieb und auch seinen Trockenstempel (Lugt 970) hinterließ. Abgesehen von diesen Spuren des ältesten Besitzers scheint sonst nichts mehr vorhanden zu sein.

Das Blatt kam 1984 nochmals bei Sotheby's zur Auktion und ist seitdem im Besitz der Fine Arts Museums von San Francisco. In den beiden Ausstellungskatalogen (1971 und 1985) veröffentlichte man es als Werk Campagnolas, die Forschung nahm es bisher jedoch nicht näher zur Kenntnis.<sup>2</sup>

Das Blatt zeigt links im Vordergrund eine Frau, die gerade im Begriff ist, mit ihrem Esel eine hügelige Landschaft zu durchwandern. Die beiden sind mit gesammeltem Holz auf dem Weg zur bäuerlichen Siedlung im zentralen Mittelgrund. Das beladene Tier ist scheinbar etwas störrisch oder langsam, weshalb es die Frau mit einem Stock vorantreibt.

Das große Vordergrunds-dreieck mit seinem diagonalen Konturverlauf über die gesamte Blattbreite ist der kompositionelle Auftakt für eine ineinander verschränkte Terrainabfolge. Dabei sind im Wesentlichen zwei effektvolle Tiefensprünge bis zur Baumreihe auf der linken Seite und bis zum Hintergrund zu beobachten. Gleichzeitig flankiert rechts ein bewaldeter Berg die Geländezüge, deren Verlauf sich bis in das linke obere Viertel absenkt und auf die zarten Konturen des Horizonts stößt. Die schlängelnden Wegstrukturen der näheren Hügel vereinheitlichen den Tiefenraum und leiten zum Ausblick in die weite Ferne über, die unter dem Wolkenhimmel enorm gesteigert ist.

Neben den Merkmalen des Landschaftsaufbaus spricht auch die überdurchschnittlich große Figurenstaffage für Campagnolas Autorschaft. Dieses Motiv vermittelt einen Zeichenstil, der grundsätzlich mit der Periode der neutestamentarischen Szenen (z.B. „Jesus vertreibt die Händler aus dem Tempel“, Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1782 F) vergleichbar ist und sich hinsichtlich des Esels besonders mit der „Flucht nach Ägypten“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4725, Kat. Nr. 89)<sup>3</sup> und einer freier gezeichneten Variante desselben christologischen Themas (Paris, Boquet & Marty de Cambiaire Fine Art, 2013, Kat. Nr. 90) verbinden lässt.<sup>4</sup> Das monumentale Louvre-Blatt vermittelt zudem eine recht ähnliche Behandlung der Landschaftselemente. In der Zeichnung aus San Francisco erinnert die Modellierung der verkleinerten Hauptfigur auch an die Auffassung der Jesusfigur in der „Versuchung“ aus Truro (Royal Cornwall Museum, Inv. Nr. 1928.324, Kat. Nr. 248). Eine Entstehungszeit um oder nach 1550 ist aufgrund der meist sorgfältigen Ausführung naheliegend. Die zeichnerische Qualität ist in der Nachfolge von Blättern wie der Londoner Hirschjagd denkbar und passt gut zur Kallisto-Reihe oder zur großen Hafenslandschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 5576, Kat. Nr. 242).

<sup>1</sup> Im Auktionskatalog von Sotheby's London (01.07.1965) lauten die Angaben zum Blatt: „D. Campagnola, Landscape. A peasant woman leading a donkey laden with firewood to a farmhouse, pen and ink, 244 x 382 mm / From the Collection of F. Abbott (Lugt 970), with his attribution on the original mount: Tiziano Vecelli, da Cadore“.

<sup>2</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco zugänglich:

<http://art.famsf.org/domenico-campagnola/hilly-landscape-woman-and-donkey-1984239>

<sup>3</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich :

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7043-Paysage-avec-la-Fuite-en-Egypte>

<sup>4</sup> Das Motiv des gepackten Esels oder Maultiers, das angetrieben wird, findet sich auch in einer weiteren großen Landschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 4753, **Kat. Nr. 143**) oder in der Radierung von Girolamo Porro nach Domenico Campagnola (**Abb. 272**).

## 191

### Landschaft mit Häusergruppe und zwei Staffagefiguren

Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16062.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf ehemals weißem Papier, einzelne größere Flecken, Gebrauchsspuren, rechte untere Ecke ergänzt, Einfassungslinie mit Feder in Braun.

**Maße:** 145 x 241 mm (am linken und unteren Rand geringfügig beschnitten?).

**Provenienz:** unbekannte Sammlung (Marke nicht in Lugt); David Bernhard Hausmann (1784-1874), Hannover (Lugt 378); alter Bestand (vor 1878 vom Museum erworben).

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung gehört zu den Beständen des Berliner Kupferstichkabinetts, ist Teil der zweiten Garnitur und wird in der Regel nicht ausgestellt. Somit blieb sie bisher einem breiteren Publikum verborgen und in der Forschung ohne Erwähnung.

Dargestellt ist eine Landschaft, die sich nach einer angedeuteten Hügelkuppe zu einem schroffen, etwas bewaldeten Terrain auf der rechten Seite erhebt. Eine bäuerliche Häusergruppe schmiegt sich in den abschüssigen Mittelgrund, den zwei Staffagefiguren am unteren linken Rand beleben. Dort wird der Blick des Betrachters zu einem breiteren Ausblick gelenkt, der sich in zarten Gebirgsketten am weiten Horizont verliert.

Kompositionell spricht für Campagnola das „Verstellen“ einer Bildhälfte durch Landschaftselemente und die leichte Überschau entlang einer diagonalen Raumachse bis hin zu einem seitlich geöffneten Hintergrund. Dieser Aufbau findet sich bei Darstellungen mit größeren Vordergrundfiguren (Toulouse, Musée Paul-Dupuy, Inv. Nr. 005-10-5, Kat. Nr. 96) oder auch bei nahezu reinen Landschaften (New York, Christies, 09.06.1981, Nr. 6, Kat. Nr. 187), zu denen man auch das vorliegende Blatt zählen kann. Eine tiefenräumlich verwandte Struktur besitzt vor allem die „Landschaft mit Eseltreiberin“ aus den de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco (Achenbach Foundation for Graphic Arts, Inv. Nr. 1984.2.39, Kat. Nr. 190), die auch – wie ein weiteres Blatt aus Berlin (Inv. Nr. KdZ 16060, Kat. Nr. 192)<sup>1</sup> – einen recht ähnlich aufgefassten Ausblick vermittelt.

Zu berücksichtigen ist im vorliegenden Fall das relativ offene Strichbild der meisten Geländepartien, das im Bereich der Häuser und des Waldes noch am ehesten feine Strukturen besitzt. Dieser hauptsächlich großzügige Duktus neben wenigen dichteren Strichlagen lässt sich einer Ruinenlandschaft auf blauem Papier annähern, die sich heute im Louvre (Inv. Nr. 4779, Kat. Nr. 125)<sup>2</sup> befindet und Campagnola zuzuschreiben ist. Die gemeinsame Qualität könnte darauf hindeuten, dass die Idee einer Komposition oder Variante nur teilweise festgehalten werden sollte. Die flüchtige Umsetzung findet sich bei Campagnolas Landschaftsblättern aber nur vereinzelt. Vor dem Hintergrund dieser kompositionellen und zeichnerischen Aspekte sollte das Berliner Blatt als eigenhändiges Werk in das fortgeschrittene fünfte oder frühe sechste Jahrzehnt datiert werden.

---

<sup>1</sup> Auch diese unpublizierte Zeichnung gehört zur zweiten Garnitur, wird aber im vorliegenden Katalog als Werk Campagnolas geführt.

<sup>2</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/5/7097-Edifice-ruine-dans-un-paysage>

## 192

### Landschaft mit Bauer und Rinderherde in der Nähe eines Dorfes

**Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16060.**

**Technik:** Feder in Braun und Dunkelbraun auf ehemals weißem Papier, Einfassungslinie mit Graphit, oben links Gebrauchsspuren.

**Maße:** 240 x 380 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Adolf von Beckerath (1834-1915), Berlin; 1902 vom Berliner Kupferstichkabinett (Lugt 1612) erworben.

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung gehört zu den Beständen des Berliner Kupferstichkabinetts, wird als zweite Garnitur lose in Mappen aufbewahrt und blieb daher weitgehend unbekannt.

Von einer Anhöhe, die seitlich mit einem für Campagnola typischen Fels-Erdbrocken markiert wird, sieht man hinab in eine Hügellandschaft, durch die ein Bauer mit seiner Rinderherde zu einem nahen Dorf zieht. Wälder umgeben die Häuserkulisse und schließen mit einem Berg am

linken Rand den Mittelgrund ab; dabei bleibt ein Ausblick ins Hinterland frei, das mit einem Gewässer durchzogen ist und sich unter einem bewegten Wolkenhimmel entlang von Bergketten nach rechts erstreckt.

Charakteristisch für die Komposition ist die Staffelung der Landschaft mit einigen tiefenräumlichen Sprüngen. Dabei steigert sich die dynamische Blickführung zwischen erhabenem Vordergrund und höherem Horizont zu einer Überschaullandschaft, in der Ferne und Weite voll zum Ausdruck kommen. Die Berliner Darstellung erinnert in manchen Elementen an das Blatt mit der Eseltreiberin aus San Francisco (de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39, Kat. Nr. 190).<sup>1</sup> Die beiden Darstellungen haben ähnliche Horizontniveaus, durch die man die Landschaft besser überschauen kann. Im Vergleichsbeispiel scheint der Blick nicht so unvermittelt in das hügelige Gelände „hinabzugleiten“ wie im vorliegenden Exemplar.

Motive wie der Fels-Erdbrocken als Repousoirmotiv, die Dorfkulisse zwischen Bäumen oder die Staffagegruppe zeigen Campagnolas gestalterische Vorlieben. Besonders die drei Kühe sind stilistisch mit ähnlichen Motiven in späteren Zeichnungen aus Los Angeles (Hammer Museum, Grunwald Center for the Graphic Arts, Inv. Nr. 1986.1.3, Kat. Nr. 212), Northampton (Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3, Kat. Nr. 174) oder aus einer Auktion (New York, Sotheby's, 27.01.2016, Nr. 18, Kat. Nr. 183) vergleichbar.

Neben diesen Verbindungen wirkt die Linienführung (mit zwei unterschiedlichen Brauntönen) in den wichtigsten Motiven etwas flotter und weniger präzise als im Werk aus San Francisco. Die zeichnerischen Merkmale sind eher mit bestimmten Blättern aus Grenoble (Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 370, Kat. Nr. 172), Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058, Kat. Nr. 184), New York (Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1993.73, Kat. Nr. 189) oder mit der bereits erwähnten Sotheby's-Landschaft (New York, 27.01.2016, Nr. 18) verwandt und lassen eine Entstehung um 1550 oder später plausibel erscheinen.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco zugänglich:

<http://art.famsf.org/domenico-campagnola/hilly-landscape-woman-and-donkey-1984239>

## 193

### Landschaft mit drei Figuren in einem Unterstand unter nächtlichem Himmel mit Mond

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4778.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, kaum fleckig, zeichenhafter Fleck (oder Abdruck?) in der linken Hälfte, Einfassungslinie mit Feder in Schwarz, guter Erhaltungszustand, montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 207 x 300 mm.

**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean-Charles Garnier d'Isle (1697-1752), Paris (Lugt 2961); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

#### Reproduktionen:

1.) Jean Pesne (1623-1700), Radierung, vor 1700 / 1754, 280 x 408 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Titianus. delin. – .15.C. – Pene. Sculp Cum privil Regis.*“, (Kat. Nr. 193a).

2.) Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, um 1730, 212 x 284 mm, nummeriert und bezeichnet in der Platte: „185“ (links oben) – „*Titianus In. – Cab. du Roy – C\* Scu.*“, (Kat. Nr. 193b).

**Literatur:** Jabach 1671, I, Nr. 507; Inventaire DAG 1852, S. 23; Chiari 1982, S. 135, unter Nr. 142; Raimbault 2010, S. 274.

Die relativ unbekanntere Zeichnung befand sich in der Sammlung Jabach, wo man sie unter keinem konkreten Künstler führte und wurde 1671 in der Gruppe der „*dessins d'ordonnance*“ an das

„Cabinet du Roi“ verkauft.<sup>1</sup> Spätestens mit der Reproduktion für den „Recueil Jabach“ in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erhielt auch diese Landschaftsdarstellung die verbreitete Tizian-Zuschreibung, die bis ins 19. Jahrhundert gültig blieb. In der Folgezeit wechselte man zu Domenico Campagnola; aktuell wird sie auf den Umkreis des Künstlers eingeschränkt. Einzig Chiari (1982) stellte bereits die Verbindung zwischen der Zeichnung aus dem Louvre und dem Stich von Jean Pesne her, was jüngst auch von Raimbault (2010) vermerkt wurde.

Die Komposition zeigt eine Befestigungsanlage mit Türmen in leichter Untersicht auf einem zentralen Hügel im Mittelgrund.<sup>2</sup> Die typische Vordergrundschwelle ist recht seicht und wird unten links mit einer einfach gedeckten Holzarchitektur betont, wo sich gerade drei Figuren unterstellen. Offenbar schon weitergezogen ist hingegen das Paar mit dem Esel, das sich bei einer Wegbiegung zwischen den beiden Gebäudekulissen befindet.

An der allgemein dichten Schraffierung des Vordergrunds fällt auf, dass der überdachte Unterstand im Inneren mit Licht erfüllt ist, wodurch die Figuren unterschiedlich beleuchtet werden. Die dunklen Modellierungen setzen sich im Mittelgrund fort. Ein Blick auf die bewegten Wolkenformen macht augenfällig, dass der Mond leicht verdeckt an einem nächtlichen Himmel über der Landschaft steht. Die Architekturkulisse befindet sich daher – wie auch der Unterstand – im Gegenlicht des Mondes, während das Gelände unterschiedlich beleuchtet oder verschattet gezeigt wird.

Die zeichnerischen Mittel für diese außergewöhnliche Nachtstimmung sind in den Bereichen des welligen Terrains, der Gebäudeformen und des Wolkenhimmels typisch für Campagnolas späten Stil. Das flüssig-routinierte Erscheinungsbild der oft längeren und geschwungenen Strichlagen ist mit Blättern des späten fünften und sechsten Jahrzehnts gut vergleichbar. Außergewöhnlich stimmig wirkt der bewölkte Himmel durch seine dekorativen Strukturen, die mit den Modellierungen in einigen zeitlich nahen Landschaftszeichnungen verwandt sein dürften.<sup>3</sup>

Die nächtliche Ansicht mit Staffagefiguren ist von größter Seltenheit und lässt sich nur vage mit Tizians Gemälde des hl. Hieronymus (Paris, Louvre, Inv. Nr. 750) in Verbindung bringen. Umso bemerkenswerter ist zum einen die Tatsache, dass sich noch eine weitere Nachtdarstellung mit Mond im erhaltenen Zeichnungsmaterial findet (Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16057, Kat. Nr. 194).<sup>4</sup> Zum anderen existiert eine Radierung von Mario Cartaro (verlegt von Luca Bertelli, Abb. 270), die ebenfalls einen schlafenden Hirten in einer nächtlichen Landschaft zeigt.<sup>5</sup> Die Darstellung wird zwar durch einen mächtigen Baum im Vordergrund und eine weite Überschau nach rechts unterschiedlich aufgebaut, doch auch hier erscheint der Mond über einer motivisch verwandten Befestigungsanlage. Überraschenderweise geht gleichzeitig am Horizont die Sonne auf, sodass mit der eigenwilligen Lichtstimmung ein Moment zwischen dunkler Nacht und strahlendem Morgen suggeriert wird.<sup>6</sup> Die originale Vorlage für den seltenen Reproduktionsstich ist zwar verloren, die Merkmale sprechen jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit für Campagnola als Zeichner und Erfinder. Subtil hat der Stecher das nächtliche Helldunkel der Landschaft wiedergeben, dessen graphische Qualitäten mit Campagnolas Strichbild ab dem späten fünften Jahrzehnt vereinbar sind und darüber hinaus mit den beiden Zeichnungen aus Paris und Berlin in Verbindung stehen dürften.

Beide Reproduktionen dokumentieren die verbreitete Tizian-Zuschreibung bei italienischen Landschaftszeichnungen. Pesnes gegenseitige Radierung (Tafel 15C, 280 x 408 mm, Kat. Nr. 193a)<sup>7</sup> passt sich dem Querformat des Konvoluts an und vergrößert damit Campagnolas Komposition (207 x 300 mm) um einige Zentimeter. Er arbeitete dabei die Staffagefiguren gegenüber der Vorlage etwas genauer aus. Die eher zarte Gesamterscheinung des Blattes zeigt, wie gut es ihm gelang, die zeichnerischen Qualitäten der nächtlichen Landschaft zu kopieren.

Caylus hielt sich in seiner ebenfalls gegenseitigen Druckgraphik im Format (212 x 284 mm, Kat. Nr. 193b)<sup>8</sup> wie gewöhnlich an das Original; überraschenderweise beschnitt er aber einen schmalen Randbereich der Landschaft und des Unterstands. Sein Strichbild passte er hingegen einmal mehr Campagnolas Schilderung gut an.

<sup>1</sup> Zur Sammlung Jabach und der Klassifizierung der Zeichnungen, die 1671 für das „Cabinet du Roi“ angekauft wurden, sei auf folgenden Aufsatz verwiesen: Frank – Propek 2013, S. 49-59.

Die Zeichnung befindet sich in der Online Datenbank des Museums:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/5/7096-Paysage-avec-trois-figures-dans-une-cabane-devant-une-ville-fortifiee>

<sup>2</sup> Die befestigte Stadtanlage mit dominierendem Turm ist eher selten im Motivschatz Campagnolas vorhanden: Turin, Biblioteca Reale, Inv.Nr 15962 (**Kat. Nr. 95**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262), **Kat. Nr. 178**.

<sup>3</sup> Vgl. andere späte Landschaften in: Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16057, 16058, 16060 (**Kat. Nr. 194, 184, 192**); Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 1805 (**Kat. Nr. 140**); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1993.73 (**Kat. Nr. 189**); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0316 (**Kat. Nr. 210**); San Francisco, de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39 (**Kat. Nr. 190**) oder New York, Christie's, 09.06.1981, Nr. 6 (**Kat. Nr. 187**).

<sup>4</sup> Die Zeichnung blieb bisher unveröffentlicht und gehört zu den Campagnola-Zuschreibungen im vorliegenden Verzeichnis.

<sup>5</sup> Kat. Ausst. Rom 1976, S. 35, Nr. 15, m. Abb. – Weitere Abzüge der seltenen Radierung von Mario Cartaro befinden sich in München (Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 65950) oder Amsterdam (Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-H-1402). – Zu der Druckgraphik von Mario Cartaro siehe ergänzend den Abschnitt im Kapitel *Luca Bertelli und weitere italienische Stecher*.

<sup>6</sup> Das Motiv des schlafenden Hirten wird von Campagnola nochmals recht ähnlich in einer anderen Landschaft ohne nächtliche Stimmung aufgegriffen: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5582 (**Kat. Nr. 203**). – Eine Kopie dieser Darstellung befindet sich in Cambridge (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 15.1986, **Kat. Nr. X-26**).

<sup>7</sup> Chiari 1982, S. 135, Nr. 142, m. Abb. – Raimbault 2010, S. 274.

<sup>8</sup> Im British Museum befinden sich einzelne Exemplare aus dem umfangreichen Konvolut von Caylus – darunter auch die Reproduktion (mit der Nummerierung „185“) der vorliegenden Landschaft:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3071292&partId=1&searchText=Comte+de+Caylus+Titian&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3071292&partId=1&searchText=Comte+de+Caylus+Titian&page=1)

Die de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco besitzt ebenfalls eine größere Auswahl von Stichen des Comte de Caylus, die in einer Online Datenbank zugänglich sind. Das vorliegende Exemplar (ohne die Nummerierung) ist ebenfalls vorhanden:

<http://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/landscape-rustic-shelter-cabinet-du-roi-19633032288>

## 194

### Landschaft mit Stadt auf einem Berg, unter nächtlichem Himmel mit Mondsichel

Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16057

**Technik:** Feder in Braun und Dunkelbraun auf ehemals weißem Papier, vereinzelte Flecken, Reste einer Einfassung mit Graphit.

**Maße:** 186 x 286 mm (vermutlich allseitig beschnitten)

**Provenienz:** Adolf von Beckerath (1834-1915), Berlin; 1902 vom Berliner Kupferstichkabinett (Lugt 1612) erworben.

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung befand sich ehemals in der Privatsammlung von Adolf von Beckerath, die insgesamt 3456 Werke umfasste – davon 1292 von italienischen Künstlern. Sie wurde 1902 vom Kupferstichkabinett erworben und trägt wesentlich zum heutigen Ruf der Institution bei.

Im zentralen Hintergrund der Landschaft liegt eine kleine Stadt auf einem bizarr aufragenden Berg, den eine Flussschlinge umfasst.<sup>1</sup> Die phantastisch anmutende Kulisse kontrastiert zum bewegten Wolkenhimmel, an dem eine Mondsichel hell erstrahlt. Die nächtliche Szenerie wird zudem von einem Wäldchen und schmalen Ausblicken flankiert, während eine pastorale Szene die näheren Geländezüge belebt.<sup>2</sup> Zusammen mit dem Baumstumpf als Repoussoirmotiv führen die Figuren den Blick in die Landschaft und machen gleichzeitig die Größenverhältnisse zur hoch aufragenden Stadt deutlich. Die Strichlagen und Helldunkel-Modellierungen vermitteln vor allem im Himmelsbereich eine nächtliche Stimmung; allerdings wurde die übrige Verteilung von Licht- und Schatten nicht konsequent durchgehalten.

Die Ausführung erscheint insgesamt flüssig und routiniert und deutet auf eine schnell produzierte Verkaufsware hin. Das qualitative Niveau kommt auch in anderen Zeichnungen aus

dem Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 16058, 16060, Kat. Nr. 184, 192) sowie aus dem Metropolitan Museum of Art (Inv. Nr. 07.283.15, Kat. Nr. 237), dem Auktionshandel (New York, Sotheby's, 27.01.2016, Nr. 18, Kat. Nr. 183) oder aus der Privatsammlung Olson und Johnson (New York, Kat. Nr. 219) ähnlich zum Ausdruck. Eine stilistische Verwandtschaft besteht auch mit der zweiten erhaltenen Nachtdarstellung (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4778, Kat. Nr. 193)<sup>3</sup>, die gelungener wirkt und mit Campagnolas Personalstil ab 1550 vereinbar ist.<sup>4</sup> Besonders interessant ist die motivische Nähe des aufragenden Berges samt Stadt zur Radierung von Mario Cartaro, die eine weitere nächtliche Landschaft Campagnolas wiedergibt (Abb. 270).<sup>5</sup> Auch in dieser Version wird das bewachsene, phantastische Terrain eingesetzt, um die Gebäudeformen gleichsam ins Mondlicht zu tauchen.

Diese Form der Landschaftsschilderung ist überaus selten und ihr Vorbild kaum bestimmbar. Das Trio aus Zeichnungen (Berlin, Paris) und Reproduktionsstich veranschaulicht zumindest, dass Campagnola offenbar Varianten schuf, in denen der nächtliche Himmel und das Mondlicht eingefangen werden sollten. Am nützlichsten erweisen sich für diesen Effekt die dicht bewegten Wolkenformen und die verschiedenen Architekturkulissen, die im Gegenlicht erscheinen. Schwieriger ist es hingegen, die nächtliche Lichtsituation in den Bereichen des Geländes und der Vegetation wiederzugeben. Schlussendlich eignet sich der tiefenräumliche Aufbau auch nicht für Weitläufigkeit; es werden seitliche Ausblicke integriert, die im Stich von Cartaro sogar einen fernen Horizont mit strahlender Sonne zeigen.

<sup>1</sup> Ein vergleichbar phantastisch aufragendes Terrain (mit Gebäuden) wird auch in zwei Landschaften aus dem Handel (Bloomington, Indiana University Art Museum, Inv. Nr. 57.2 (**Kat. Nr. 195**); London, Sotheby's, 28.03.1968, Nr. 65, **Kat. Nr. 196**) kombiniert.

<sup>2</sup> Vgl. das pastorale Motiv des Hirten mit seiner Herde mit Varianten in den Landschaften von: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262), **Kat. Nr. 178**; Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0317 (**Kat. Nr. 182**); London, Courtauld Gallery, Inv. Nr. D.1952.RW.2099 (**Kat. Nr. 170**) oder Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1052 (**Kat. Nr. 245**).

<sup>3</sup> Die Zeichnung befindet sich in der Online Datenbank des Museums:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/5/7096-Paysage-avec-trois-figures-dans-une-cabane-devant-une-ville-fortifiee>

<sup>4</sup> Im Detail lässt sich noch das linke Wäldchen mit ähnlichen Details in folgenden Blättern vergleichen: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (**Kat. Nr. 237**); New York, Swann Auction Galleries, 03.02.2000, Nr. 11 (**Kat. Nr. 160**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5576 (**Kat. Nr. 242**).

<sup>5</sup> Zu dieser Druckgraphik von Mario Cartaro siehe den Abschnitt im Kapitel *Luca Bertelli und weitere italienische Stecher*.

## 195

### Landschaft mit wandernder Familie vor Stadt- und Ruinenarchitektur

**Bloomington, Indiana University Art Museum, William Lowe Bryan Memorial, Inv. Nr. 57.2.**

**Technik:** Feder in Braun auf leicht gebräuntem Papier, teilweise stockfleckig.

**Maße:** 232 x 365 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso mittig mit Graphit: „17 50“; daneben hochgestellt (?): „10“; unterhalb davon und der unbekanntes Sammlermarken ebenfalls mit Graphit zwei konzentrische Kreise (wie ein eingekreistes „o“); mit Graphit in der rechten unteren Ecke: „A. 19514“ sowie in der unteren linken und rechten oberen Ecke: „57.2“.

**Wasserzeichen:** Leiter (?) in einem Kreis, eine horizontale Linie durch die Leiter und in Verbindung (?) mit einem sechszackigen Stern, rechts außerhalb des Kreises.

**Provenienz:** unbekanntes Sammlermarken (Verso; Stempel in Schwarz: vierblättrige *fleur de lis* oder Kleeblatt), nicht bei Lugt; Stephen Higgins (Master Drawings), Paris; von diesem am 09.06.1953 an Colnaghi, London verkauft; von Colnaghi am 25.06.1956 an Charles Slatkin (New York) verkauft; Schaeffer Galleries, New York; von diesen vom Museum im Mai 1957 erworben.

**Weitere Fassungen:**

1.) Anonymer Künstler (16./17. Jh.), Feder in Braun und Spuren schwarzer Kreide auf Papier, 248 x 352 mm, Mailand, Galleria Grassi Bernardi, 1981, (Kat. Nr. 195a u. Kat. Nr. X-107).

2.) Anonymer Künstler (16./17. Jh.), Feder in Braun auf Papier, 238 x 379 mm, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 4060/3700, (Kat. Nr. 195b u. Kat. Nr. X-19).

**Literatur:** Kat. Ausst. Bloomington 1984, S. 32, Nr. 10.

Die Zeichnung befand sich in den Jahren 1953 bis 1956 bei Colnaghi in London, wo man sie Domenico Campagnola zuschrieb.<sup>1</sup> Colnaghi verkaufte das Blatt 1956 an den amerikanischen Händler Charles Slatkin, der es offenbar seinerseits an die Schaeffer Galleries (New York) vermittelte, über die es schließlich als Campagnola 1957 in das Indiana University Art Museum gelangte. Dort stellte man die Zeichnung 1984 aus und publizierte sie als „*Circle of Titian?, c. 1530*“ (ohne Abbildung). Das Werk wird nach wie vor unter „Kreis des Tizian“ geführt, die Forschung nahm es bisher nicht näher zur Kenntnis.<sup>2</sup>

Das Blatt zeigt eine bäuerliche Familie, die am unteren linken Rand – verdeckt von einer Geländekuppe im Vordergrund – durch eine besiedelte Hügellandschaft wandert. Etwas entfernt von den Hauptfiguren bestellen im Mittelgrund einige Bauern das Feld.<sup>3</sup> Vom nahen rechten Terrain ausgehend, windet sich ein Weg zu einer Stadtkulisse, die den Hintergrund der Komposition dominiert. Ein etwas bizarr-phantastisches Gelände erhebt sich hinter den dicht gedrängten Gebäuden und wird mit einer Ruinenarchitektur am Gipfel bekrönt.<sup>4</sup> Die Ränder des Berges sind mit Büschen bewachsen, die sich in die Tiefe neigen.

Die diagonale Terrainstaffelung zwischen dem betonten Hügelvordergrund und der linken Baumgruppe ist tiefenräumlich wirkungsvoll, während der rechte Weg sehr unmittelbar in das entfernte Gelände führt und dabei die Zäsuren überspielt. Der aufragende Berg mit den Ruinen wirkt dagegen im Maßstab etwas unstimmig.<sup>5</sup> Einzelne Aus- und Durchblicke sind nur angedeutet und suggerieren keinen besonders weitläufigen Landschaftsraum. Dafür erscheint der Himmel mit einigen dynamisch-wirbelnden Wolkenformen stärker bewegt.

Überaus typisch für Campagnola ist das Motiv vorüber ziehender Figuren hinter einer nahen Geländeschwelle. Die Szene führt den Blick in die Landschaft und verleiht dieser ein narratives Moment. Ähnlich verwendete Repoussoirfiguren größeren Maßstabs finden sich im Holzschnitt der „wandernden Familie“ (Abb. 168) und in zeitlich näheren Zeichnungen (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5550 (Kat. Nr. 233); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0313 (Kat. Nr. 148); London, Courtauld Gallery, Inv. Nr. D.1952.RW.2009, Kat. Nr. 170).

Das wandernde Trio liefert somit einen wichtigen Anhaltspunkt für den Figurenstil, der ab den späten vierziger Jahren einzuordnen wäre.<sup>6</sup> Berücksichtigt man dazu noch die Gestaltung der Landschaftselemente und die zeichnerische Gesamterscheinung, so ist eine Entstehung des qualitativollen Blattes auch erst im frühen sechsten Jahrzehnt denkbar.

Von der ehemaligen Colnaghi-Zeichnung existiert eine Kopie, die 1981 im Mailänder Kunsthandel (Galleria Grassi Bernardi) zum letzten Mal auftauchte und fälschlich Domenico Campagnola zugeschrieben wurde (Kat. Nr. 195a u. Kat. Nr. X-107). Der Zeichner des Blattes (260 x 370 mm) hielt sich recht genau an die Vorlage, vermittelt aber nicht dessen flüssig-dekoratives Strichbild. Das nahe Terrain lässt beispielsweise in der rechten Felsen-Erd-Form die typischen Modellierungen mit einzelnen Ausnehmungen vermissen. Wie gut das Original kopiert wurde, zeigt auch der hell belassene Streifen am unteren Rand, der durch die zeichnerische Übertragung des Landschaftsvordergrundes auf ein etwas größeres Blatt entstand. – Nachdem die bedeutende Sammlermarke (Lugt 2090) von Prosper Henry Lankrink (1628-1692) rechts unten auszumachen ist, kann man die Entstehungszeit der Kopie zumindest auf die Zeit zwischen dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert einschränken.<sup>7</sup>

Von Campagnolas Komposition hat sich sogar noch eine zweite Fassung (Inv. Nr. 4060/3700, Kat. Nr. 195b u. Kat. Nr. X-19) erhalten, die sich im Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique in Brüssel befindet. Auch in diesem Fall wurde die Vorlage genau wiedergegeben; die Konturen sind jedoch betonter und die sonstigen Differenzierungen sind Campagnolas Modellierungen näher als in der Mailänder Kopie. Hinsichtlich der Gesamtausführung könnte auch die Brüsseler Fassung im späten 16. oder frühen 17. Jahrhundert entstanden sein.

<sup>1</sup> Zur früheren Provenienz des Blattes ließen sich sonst keine weiteren Angaben ausfindig machen. Es wurde von Colnaghi nicht publiziert. Eine gute Fotoabbildung des Werks befindet sich jedoch in der Fotothek des

Kunsthistorischen Instituts in Florenz.

<sup>2</sup> Mein Dank gilt Nanette Esbeck Brewer (The Lucienne M. Glaubinger Curator of Works on Paper, Indiana University Art Museum, Bloomington) und Heather A. Hales (Associate Registrar) für das digitale Foto und die umfangreichen Angaben zur Zeichnung (Februar/März 2016).

<sup>3</sup> Die kürzelhaften pastoral-bäuerlichen Figuren zusammen mit Tieren in entfernten Geländezügen zeigen verbreitet die späteren Darstellungen: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 755 (912), **Kat. Nr. 251**; Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1 (**Kat. Nr. 88**) oder New York, Swann Auction Galleries, 03.02.2000, Nr. 11 (**Kat. Nr. 160**).

<sup>4</sup> Dorf- oder Stadtansichten werden bei Campagnola oft reizvoll mit mehr oder weniger zahlreichen Ruinendetails kombiniert. Exemplarisch zeigen dies Landschaften (ab den mittleren 1540er Jahren) in: Chicago, Art Institute of Chicago, Inv. Nr. 1922.3092 (**Kat. Nr. 99**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4753, 4757, 4761, 4764, 4770 (**Kat. Nr. 143, 138, 145, 144, 141**); Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 1805 (**Kat. Nr. 140**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16059 (**Kat. Nr. 146**); London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6 (**Kat. Nr. 147**); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0313 (**Kat. Nr. 148**).

<sup>5</sup> Phantastische „niederländische“ (?) Tendenzen in den Geländemotiven zeigen auch die Landschaften in: London, Sotheby's, 28.03.1968, Nr. 65 (**Kat. Nr. 196**); New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (**Kat. Nr. 237**) oder Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12 (**Kat. Nr. 249**).

<sup>6</sup> Der Figurenstil reiht sich in eine Entwicklungslinie mit den Ruinenlandschaften von Paris (Louvre, Inv. Nr. 4756, **Kat. Nr. 135**) und London (British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85, **Kat. Nr. 136**), der Londoner Hirschjagd (British Museum, Inv. Nr. 1946, 713.112, **Kat. Nr. 93**) sowie mit den Blättern von: Wien, Albertina, Inv. Nr. 1505 (**Kat. Nr. 164**); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 64 (**Kat. Nr. 171**); San Francisco, de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39 (**Kat. Nr. 190**) oder Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 753 (263), **Kat. Nr. 199**.

<sup>7</sup> Die älteste Provenienz der Zeichnung reicht nach den Katalogangaben bis Sir Peter Lely (1618-1680) zurück, dessen Marke allerdings nicht auf dem Recto des Blattes zu sehen ist.

## 196

### Landschaft mit befestigter Stadt auf phantastischem Berg

**Ehemals London, Sotheby's, 28.03.1968, Nr. 65.**

**Technik:** Feder in Braun auf etwas stockfleckigem Papier, unterer Rand schräg und nachträglich ergänzt, montiert.

**Maße:** 246 x 377 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** einer unbekanntenen Sammlermarke mit Nummer auf dem Verso mit Tinte: „JC No. 39“.

**Provenienz:** Jonathan Richardson, Sr. (1665-1745), London (Lugt 2184); Johan Mac Gowan (?-1780), Edinburgh (Lugt 1496); nach dessen Tod möglicherweise verkauft am 26.01.-01.02.1804.

**Literatur:** Auktionskatalog Sotheby & Co. London, *Fine Old Master Drawings*, 28.03.1968, S. 56, Nr. 65, m. Abb.

Das nahezu unbekanntes Blatt wurde 1968 als Werk Campagnolas das letzte Mal versteigert und ist seitdem nicht mehr aufgetaucht. Der klar gedruckte Sammlerstempel am rechten unteren Rand belegt, dass es bereits dem gefeierten englischen Porträtmaler Jonathan Richardson Senior (1665-1745) gehört hatte, der zu den versiertesten Zeichnungskennern seiner Zeit zählte und eine der feinsten Sammlungen im 18. Jahrhundert aufbaute, die allerdings nach seinem Tod ab 1747 verkauft wurde.

Die Landschaft zeigt rechts einen markanten Berg in phantastischer Form, an dessen schroffen Gipfel sich eine kleine befestigte Stadt schmiegt. Das Terrain ist mit einigen Bäumen bewachsen und erhebt sich stufenartig. Dabei gleicht die linke Seite einer natürlichen, weit überhängenden Terrasse, von der Pflanzen und Gras teilweise wie Fransen herabhängen. Von diesem Niveau führen noch Wegstrukturen in die unteren Geländebereiche, bis sie schließlich auf den breit angelegten Vordergrundhügel treffen.

Kompositorisch ergibt sich dadurch eine reizvolle Ansicht des abgesetzten Hinterlandes in der linken Blatthälfte, wo winzige Staffagefiguren auf dem Weg zu einer Stadt mit Hafen zu erkennen sind. Die Architekturkulisse ist relativ tief, ungefähr auf Höhe des Betrachters positioniert und dominiert den zentralen Durchblick unter dem Terrainüberhang. Ein mächtiges Gebirge bildet schließlich den optischen Höhepunkt in der Ferne. Es steigert eindrucksvoll die Raumtiefe und das Zusammenspiel der einzelnen Abschnitte.

Für den Landschaftscharakter und bestimmte Motive ergeben sich Verbindungen zu den Blättern, die Campagnola ab dem späten fünften Jahrzehnt zuzuschreiben sind. In dieser Zeit entstanden vermehrt Stadtansichten mit Häfen in unterschiedlichen Ansichten, die oft bizarre Fels- und Bergformen zeigen. Campagnolas Vorliebe für gleichsam phantastisch aufgetürmtes Gelände mit Häusern ist bereits im Frühwerk<sup>1</sup> zu bemerken und entwickelt sich noch in späteren Landschaften aus dem Auktionshandel (New York, Christie's, 09.06.1981, Nr. 6, Kat. Nr. 187), Bloomington (Indiana University Art Museum, Inv. Nr. 57.2, Kat. Nr. 195) oder aus Kansas City (Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12, Kat. Nr. 249) weiter. Die Einflüsse für dieses Phänomen liegen vermutlich in der Malerei Joachim Patinirs und der nachfolgenden niederländischen Künstlergeneration.

Schließlich sei noch auf das Motiv des steinernen Tores rechts unterhalb des Bergstadt hingewiesen: als leicht verfallenes Architekturversatzstück in der Landschaft findet es ähnliche Verwendung in zeitlich nahen Zeichnungen aus Cambridge (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263, Kat. Nr. 196a u. Kat. Nr. 84)<sup>2</sup> und Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262), Kat. Nr. 196b u. Kat. Nr. 178) und bestätigt im Detail den gemeinsamen späten Zeichenstil.

Der hohe Ausführungsgrad ist von besonderer Qualität und hebt sich von einigen routinierten Blättern der späten vierziger und fünfziger Jahre ab. Künstlerische Sorgfalt und Phantasie entsprechen Werken wie beispielsweise der Kallisto-Serie oder den Landschaften aus Wien (Albertina, Inv. Nr. 1505, Kat. Nr. 164), Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262)), Paris (Louvre, Inv. Nr. 5576, Kat. Nr. 242), Truro (Royal Cornwall Museum, Inv. Nr. 1928.324, Kat. Nr. 248) oder auch der bereits zitierten Darstellung aus Kansas City (Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12).

<sup>1</sup> Exemplarisch zeigt sich die Vorliebe für phantastisches Terrain in der frühen Landschaft von: New York, H. Shickman Gallery, 1968, Nr. 11 (**Kat. Nr. 29**). – Offenbar war dieser Typus beim Sammlerpublikum erfolgreich, da sich noch eine Eigenwiederholung im Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 437, **Kat. Nr. 30**) und eine Kopie in den Uffizien (Inv. Nr. 471 P, **Kat. Nr. X-43**) erhalten hat.

<sup>2</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Harvard Art Museum zugänglich:  
<http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/320972?position=3>

## 197

### Bergige Landschaft mit Bauernpaar und anderen Wandernden in der Nähe eines Flusses

Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 873.

**Technik:** Feder in Braun und Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, in den Randbereichen etwas vergilbt und vereinzelt stockfleckig.

**Maße:** 237 x 380 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso: „Domenico Campagnola“.

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); David Laing (1793-1878), Edinburgh; 1879 von diesem als Legat an die Royal Scottish Academy (Lugt 2188); 1910 transferiert an die National Gallery of Scotland (Lugt 1969f).

**Literatur:** Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. 460; Kat. Slg. Edinburgh 1968, Bd. I, S. 28, Nr. D 873, Bd. II, Tafel 215; Rearick 1976, S. 117 unter Nr. 74; Gibbons 1977, Bd. I, S. 50.

Ursprünglich war die Zeichnung im Besitz von Sir Peter Lely bevor sie Ende des 19. Jahrhunderts in die Royal Scottish Academy und schließlich 1910 in die National Gallery of Scotland gelangte; dort wurde sie nach der alten Bezeichnung unter Domenico Campagnola eingeordnet. Tietze und Tietze-Conrat verzeichneten das Blatt mit der Kurzbemerkung „Shop“, während es später Keith Andrews dem „Circle of Domenico Campagnola“ zuordnete (Kat. Slg. Edinburgh 1968).<sup>1</sup> Seitdem blieb man in der Sammlung bei dieser Zuschreibung.<sup>2</sup> Rearick (1976) ging von der Eigenhändigkeit aus: Er verglich die gelängten Figurenkürzel und das Motiv

der Rauchsäule mit Landschaften aus dem British Museum (Inv. Nr. 1925,0214.2, Kat. Nr. 246) und den Uffizien (Inv. Nr. 5660 Horne, Kat. Nr. 198) – wobei er das Exemplar aus Florenz relativ früh, nahe 1540 („*periodo intermedio*“) datierte.

Dargestellt ist eine Landschaft mit markanten Fels- und Hügelformen, durch die sich einige Figuren zu Fuß oder zu Pferd bewegen. Ein Bauernpaar trägt ein Schaf und zwei Enten vermutlich zum Markt; es befindet sich gerade auf einem breiteren Weg, der das nähere Terrain durchzieht und eine tiefenräumliche Diagonale nach links suggeriert. Das Gelände ist zunächst mit Hügelformen einfach geschichtet und gipfelt im distanzierten Mittelgrund in einer bizarren Felsnase, die sich zentral gegen den Himmel abhebt und nach rechts schroff abbricht.<sup>3</sup> Dort kontrastieren die dunkel schattierten Konturen mit einem deutlich tiefer liegenden Flusslauf, an dessen Ufer stelenartige Staffagefiguren zu sehen sind. Das Gewässer gibt ebenfalls eine schräge Achse an und vermittelt mit den fernen Waldflächen und der auf dem Bergkamm angedeuteten Stadt eine gewisse Weitläufigkeit im Hintergrund. Insgesamt wirkt der Landschaftsraum abwechslungsreich und teilweise phantastisch in seinen Einzelformen. Dabei charakterisieren wenige figürliche (bäuerliche) Motive eine friedliche Szenerie, die mit einer wirbelnden Rauch-Feuer-Säule am Horizont punktuell dramatisiert wird.<sup>4</sup>

Zeichnerisch und motivisch gibt es keinen Grund, an einer eigenhändigen Ausführung zu zweifeln: das routinierte Strichbild bildet in einigen Randbereichen der Hügel und Felsen besonders dunkle Schattenpartien, die zwar mit den umliegenden helleren Binnenflächen kontrastieren, aber kaum plastisches Terrain vermitteln. Gleichzeitig wird das Gelände im vorderen Wegbereich oder in einzelnen Felsdetails fein und abwechslungsreich differenziert. Diese Gestaltung ist exemplarisch für Campagnolas zeichnerisches Verständnis und kennzeichnet auch die Blätter der Kallisto-Serie<sup>5</sup> und der Londoner Hirschjagd (British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.112, Kat. Nr. 93). Ebenso zeigen die Modellierungen sehr ähnliche Qualitäten wie in bestimmten Landschaften von Hamburg (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21109, Kat. Nr. 221), Paris (Louvre, Inv. Nr. 4768, Kat. Nr. 201)<sup>6</sup>, Kansas City (Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12, Kat. Nr. 249) und Truro (Royal Cornwall Museum, Inv. Nr. 1928.324, Kat. Nr. 248). Schließlich sprechen motivisch vor allem die größeren Staffagefiguren im Vordergrund für eine stilistische Nähe zu Darstellungen aus Edinburgh (National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911, Kat. Nr. 87), Paris (Louvre, Inv. Nr. 4753, Kat. Nr. 143)<sup>7</sup>, Oxford (Christi Church, Inv. Nr. 0317, Kat. Nr. 182) oder Dresden (Kupferstich-Kabinett, Inv. C 1937-384, Kat. Nr. 222) und vervollständigen die Argumente für eine Datierung um oder nach 1550.

<sup>1</sup> Keith Andrews merkte an: „The old attribution to Campagnola cannot be correct, as the draughtsmanship looks somewhat thin and mechanical. The hand appears to be the same as that of a landscape drawing, also with an inscription of Campagnola’s name, erroneously said to be in the Lugt Collection (Tietze 783) (Anm.: Inv. Nr. 1052). The Tietzes, however, have suggested for this an attribution to Constantino Malombra in view of stylistic resemblances to his signed etchings.“ – Kat. Slg. Edinburgh 1968, Bd. I, S. 28, Nr. D 873.

<sup>2</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:  
[https://nationalgalleries.org/art-and-artists/13522/rocky-river-landscape-figures?search=Domenico%20Campagnola&search\\_set\\_offset=1](https://nationalgalleries.org/art-and-artists/13522/rocky-river-landscape-figures?search=Domenico%20Campagnola&search_set_offset=1)

<sup>3</sup> Die schroffen und teilweise phantastischen Fels- und Bergformen sind bereits im vierten Jahrzehnt in Campagnolas Darstellungen zu beobachten und in späteren Komposition teilweise noch deutlicher ausgeprägt: Chatworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 752 (268), **Kat. Nr. 72**; Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16057 (**Kat. Nr. 194**); Wien, Albertina, Inv. Nr. 1505 (**Kat. Nr. 164**); Bloomington, Indiana University Art Museum, Inv. Nr. 57.2 (**Kat. Nr. 195**); New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (**Kat. Nr. 237**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1669 (**Kat. Nr. 236**); Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176 (**Kat. Nr. 241**).

<sup>4</sup> Vgl. das dekorative Linienspiel dieses Motivs mit Varianten in den Landschaften von: Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2520 (**Kat. Nr. 162**); New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1669 oder Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1 (**Kat. Nr. 88**).

<sup>5</sup> Vgl. die Landschaften von: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4787 (**Kat. Nr. 85**); Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263 (**Kat. Nr. 84**); Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1.

<sup>6</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:  
<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7086-Paysage-avec-un-clocher-mergeant-dun-des-massifs-darbres>

<sup>7</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/7071-Paysage-avec-une-ruines-antiques>

## 198 Landschaft mit brennendem Dorf

**Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 5660 Horne.**

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf graublauem Papier, kleine Fehlstelle am unteren Rand, einzelner Fleck in der unteren rechten Blatthälfte, aufgezoogen, guter Erhaltungszustand.

**Maße:** 143 x 241 mm (an allen vier Seiten beschnitten).

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); Parsons Gallery, London; Herbert Percy Horne (1864-1916), Florenz; Fondazione Horne, Florenz (Lugt 1266C), vom Museum 1903 erworben.

**Literatur:** Rearick 1976, S. 116-117, Nr. 74; Santiagiustina Poniz 1981, S. 65, S. 70, Anm. 30.

Die Provenienz lässt sich aufgrund der Sammlermarke am rechten unteren Blattrand bis auf Sir Peter Lely (1618-1680) zurückführen. Im 19. Jahrhundert wurde die Zeichnung von Herbert Percy Horne erworben und gehörte seit 1903 zu den Beständen der Uffizien. Seit jüngster Zeit dürfte sich das Werk aber wieder in der Fondazione Horne befinden. Rearick (1976) publizierte die Zeichnung als Werk Campagnolas um 1540; aufgrund des blauen Papiers nimmt sie eine Ausnahmestellung in dessen Schaffen ein.<sup>1</sup> Santiagiustina Poniz (1981) teilte Rearicks technische Einschätzung, sprach sich aber für eine Entstehung um 1550 oder später aus.

Ein größeres Vordergrundgelände im linken unteren Viertel zeigt eine Kirche auf einer Anhöhe und ist durch einen breiten Fluss vom Landschaftshintergrund getrennt. In der weiten Ebene steht offenbar ein Dorf in Brand. Denn über den Dächern mancher Häuser steigen mächtig wirbelnde Rauchsäulen in den Himmel und verleihen der Ansicht einen dramatischen Akzent. Zusätzlich besiedeln winzige Figuren wie Stelen das Gelände am Fluss und bei der Kirche.

Die Komposition zeichnet sich durch wirkungsvolle Kontraste zwischen dem Vordergrund und dem tiefer liegenden entfernten Terrain aus. Eine zusätzliche tiefenräumliche Wirkung vermittelt das Gewässer in seinem diagonalen aber weitgehend verdeckten Verlauf, wodurch sich die Darstellung dem Typus der Flusslandschaften zuordnen lässt. Von Seiten der Motivik gibt es zwei Kriterien für die Zuschreibung: zum einen fällt außer der Dorfkulisse vor allem das lodernde Feuer mit der großen Rauchwolke auf, die Campagnola in seinen Zeichnungen gerne über den Gebäuden als dramatisch-atmosphärisches Element verwendete. Der spektakuläre Rauchwirbel erscheint meist dynamisch und dekorativ als Teil des Himmels (vgl. Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1 (Kat. Nr. 88); Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (Kat. Nr. 95); London, British Museum, Inv. Nr. SL5214.85 (Kat. Nr. 136); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1669, Kat. Nr. 236).<sup>2</sup> Zum anderen sind auch die zarten gelängten Staffagefiguren ein typisches Detail für spätere Werke. Ihre zierlichen Gestalten tauchen meistens in der Entfernung auf – manchmal auch im Kontrast zu größeren Figurendetails im vorderen Bereich. Sie dienen als optische Orientierungspunkte für die landschaftlichen Distanzen und wirken dabei manchmal unkörperlich und entrückt.<sup>3</sup>

Auf dem bläulichen Papier kommt das Strichbild ohne hellere Lavierung nur eingeschränkt zur Geltung, ist aber vor allem jenseits des Flusses von reizvollem, freiem Charakter, was für Campagnolas Schaffenszeit ab den 1540er Jahren spricht. Die geschwungenen Kreuzlagen im linken beschatteten und etwas grob differenzierten Vordergrund besitzen dagegen eine schwächere Ausdrucksqualität wie man sie verbreitet in Campagnolas näherem Terrain antrifft (vgl. Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0312, Kat. Nr. 149). Trotz skizzenhafter Facetten könnte man die Zeichnung aus der Sammlung Horne einigen Landschaften wie zum Beispiel aus St. Petersburg (Ermitage, Inv. Nr. 5807, Kat. Nr. 83) oder Edinburgh (National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 873, Kat. Nr. 197) annähern. Auch die Verwendung des blauen Papiers für eine brauntonige Federzeichnung ist kein Einzelfall und liefert ein weiteres Indiz für eine Entstehungszeit ab dem fortgeschrittenen fünften bis in das sechste Jahrzehnt.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Rearick meinte: „Questo disegno di paesaggio è insolito tra le opere di Domenico Campagnola per il fatto di essere su carta cerulea.“ – Als technisch vergleichbare Werke auf bläulichem Papier zitierte er: London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.830 und Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 6716 (**Abb. 106**). Zu letzterem merkte er im Anschluss an: „(...)è ugualmente su carata azzurra ma di una tonalità più intensa, evidentemente al fine di ottenervi un effetto di stampa a chiaroscuro.“ – Rearick 1976, S. 116-117, Nr. 74. – Weitere Ausführungen zum selten verwendeten bläulichem Papier bei: Saccomani 1981, S. 65.

<sup>2</sup> Rearick merkte zum Motiv der „Brandwolke“ im Horne-Blatt lediglich an: „Il motivo dell' incendio si ispira ancora una volta a esempi tizianeschi.“ – Rearick 1976, S. 117, Nr. 74.

Weitere motivische Varianten für das kleine Himmelsspektakel finden sich in den Landschaften von: Paris, Louvre, Inv. Nr. RF 55 (**Kat. Nr.** ); Zürich, ETH, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Z 174 (**Kat. Nr. 81**); Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (**Kat. Nr. 95**); Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1 (**Kat. Nr. 88**); New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (**Kat. Nr. 237**); London, British Museum, SL5214.85 (**Kat. Nr. 136**); London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6 (**Kat. Nr. 147**); Breslau, Ossolinski-Nationalbibliothek (Ossolineum), Inv. Nr. 3778 (**Kat. Nr. 120**); Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2520 (**Kat. Nr. 162**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1669 (**Kat. Nr. 236**); Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176 (**Kat. Nr. 241**).

<sup>3</sup> Rearick verglich die dünnen Figuren mit zwei Landschaften aus dem British Museum (Inv. Nr. 1925,0214.2, **Kat. Nr. 246**) und der National Gallery of Scotland (Inv. Nr. D 873, **Kat. Nr. 197**) und stellte dazu fest: „Le figure sottili e a bastoncino non ricorrono spesso nelle opere di Domenico. (...) le figure maggiori hanno la forma elastica consueta alle opere del periodo intermedio, e costituiscono una graduale transizione verso le figure a bastoncino che si vedono sul fondo. Le analogie che collegano il foglio Horne a questo gruppo di Paesaggi, ne indicano una datazione vicina al 1540.“ – Rearick 1976, S. 117, Nr. 74.

Der dünne gelängte Figurenstil im entfernten Gelände ist durchaus öfters in weiteren Beispielen zu beobachten: Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, Inv. Nr. S.II 113135 (**Kat. Nr. 71**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4765, 5532 (**Kat. Nr. 224, 134**); Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384 (**Kat. Nr. 222**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 759 (911), **Kat. Nr. 155**; Toulouse, Musée Paul-Dupuy, Inv. Nr. 005-10-5 (**Kat. Nr. 96**); Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1; Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962; New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15; Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176 oder auch sehr ausgeprägt in der „Allegorie von Venedig“ (London, British Museum, Inv. Nr. SL5236.79). Dieses kaum bekannte Blatt ist in der Online Datenbank des British Museum vorhanden:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=718716&partId=1&searchText=SL%2c5236.79&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=718716&partId=1&searchText=SL%2c5236.79&page=1)

<sup>4</sup> Vgl. die verwandten Exemplare: „Landschaft mit Ruinen“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4779, **Kat. Nr. 125**) oder das Figurenblatt „Christus geht über das Wasser“ (Chicago, Art Institute von Chicago, Inv. Nr. 1995.16.15) – Beide Blätter sind in der Online Datenbank des jeweiligen Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/5/7097-Edifice-ruine-dans-un-paysage-max> ;  
[http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/136062?search\\_no=1&index=0](http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/136062?search_no=1&index=0)

## 199

### Hügelige Flusslandschaft mit Angler

**Chatsworth, The Devonshire Collection, Inv. Nr. 753 (263).**

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, stockfleckig, vollständig alt montiert für die Sammlung des 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire.

**Maße:** 245 x 388 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); William, 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire (1670/71-1729), Chatsworth (Lugt 718).

**Literatur:** Kat. Ausst. London 1894-1895, S. 112, Nr. 848; Walker 1941, Anhang S. 14, Nr. 92; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. 438; Jaffé 1994, S. 53, Nr. 753, m. Abb.; Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29; Brouard 2004, S. 106, 109, Anm. 17; Brouard 2010, S. 437, Anm. 1634.

Das Werk aus der herzoglichen Sammlung von Chatsworth wurde schon im späten 19. Jahrhundert als Zeichnung Campagnolas ausgestellt. Während es Tietze und Tietze-Conrat (1944) dem „Shop“ des Künstlers zuordneten, gab es sonst keinen Zweifel an seiner Autorschaft (Jaffé 1994).<sup>1</sup> Saccomani (2004) schlug eine Datierung ins späte fünfte oder frühe sechste Jahrzehnt vor.<sup>2</sup> Darüber hinaus berücksichtigte Brouard (2004) das Exemplar bei seinen ikonologischen Studien.

Von Seiten des Darstellungstypus' gehört das Blatt zu den Flusslandschaften; allerdings

suggeriert der Verlauf des Gewässers keine besondere Weitläufigkeit. Das Gewässer gibt lediglich eine Diagonale vor, die mit der bildparallelen Brücke abgeschwächt wird und in den Hügel- und Bergformen endet. Der Landschaftsaufbau wirkt insgesamt additiv und etwas unstimmig. So erscheint beispielsweise das räumliche Zueinander von Angler und Fluss(ufer) etwas missglückt. Das Vordergrundgelände und der angedeutete Weg zum bäuerlichen Gehöft können nicht über verschiedene Raumsprünge hinwegtäuschen. Der leicht gebogene Laubbaum, dessen Krone sich kleinteilig-dekorativ vom Himmel abhebt, erscheint kaum verwurzelt mit dem Boden. Durch seine Form wird primär die Bildmitte der Ansicht betont und lenkt den Blick auf die Häuser.

Die Verwendung des Baumes als tiefenräumlicher Bezugspunkt im Mittelgrund ist typisch für Campagnolas Kompositionen und lässt sich in seinen Blättern aus Northampton (Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3, Kat. Nr. 174), Paris (Louvre, Inv. Nr. 4761, 4760, 4787, Kat. Nr. 145, 200, 85) oder Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0318, Kat. Nr. 214) wiederfinden. Zeichnerisch fällt die differenzierte Architektur des Weilers auf, die auch Darstellungen aus dem bereits zitierten Smith College Museum of Art (Inv. Nr. 1946:13-3), aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262), Kat. Nr. 178) oder dem Louvre (Inv. Nr. 4783, Kat. Nr. 168) kennzeichnet. Darüber hinaus findet sich die mit Gras oder Blättern bedeckte Hügelform auf der rechten Seite – ähnlich gestaltet auch in einzelnen Landschaften des fünften und sechsten Jahrzehnts.<sup>3</sup>

Besonders interessant ist zudem auch das idyllische Motiv des Anglers: Seine Modellierung deutet auf Campagnolas Stil ab dem fünften Jahrzehnt hin und lässt an die Londoner Hirschjagd (British Museum, Inv. Nr. 1946,713.112, Kat. Nr. 93)<sup>4</sup> oder die „wandernde Familie“ aus Bloomington (Indiana University Art Museum, Inv. Nr. 57.2, Kat. Nr. 195)<sup>5</sup> denken. Vergleichbar sind ebenso die Figuren der apokalyptischen Serie, die vermutlich nach 1550 entstand.

<sup>1</sup> Walker (1941) listete das Werk ohne Anmerkung und auch Jaffés (1994) Katalognummer unter Domenico Campagnola blieb ohne Kommentar. – Walker 1941, Anhang S. 14, Nr. 92. – Jaffé 1994, S. 53, Nr. 753.

<sup>2</sup> Saccomani zählte – neben den Blättern im Louvre (ohne genaue Aufzählung) – zwei Gruppen in Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751-759) und Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0311-0318) zum numerischen Kern im Œuvre Campagnolas ab dem fünften Jahrzehnt und kommentierte die nachfolgende Werkauswahl in ihren Studien wie folgt: „*Nel mare magnum della produzione paesaggistica matura del Campagnola, che non è sempre facile sistemare in un percorso coerente, sia per la ripetitività delle invenzioni e dei motivi, sia per la insidiosa tendenza a soluzioni convenzionali e meccanicamente calligrafiche, cercheremo qui di isolare qualche esempio che sia rappresentativo e della su „consumata“ abilità di disegnatore e delle varie tipologie.*“ – Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29.

<sup>3</sup> Vgl. die Landschaften in: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4787, 4764 (**Kat. Nr. 85, 135**); New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (**Kat. Nr. 237**); London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85 (**Kat. Nr. 136**) und Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058 (**Kat. Nr. 184**).

<sup>4</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716528&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716528&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>5</sup> Eine kleine Abbildung findet sich auf der Internetseite des Museums:

<https://www.indiana.edu/~iuam/provenance/view.php?id=459> – Eine größere Abbildung des Blattes befindet sich in der Fotothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.

## 200

### Landschaft mit Reiterzug bei einer Steinbrücke

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4760.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, Gebrauchsspuren, etwas fleckig, am rechten Wumfraß (?), auffälliger Abrieb (?) im Bereich der Reiterfiguren (weggekratzt?); Spuren einer Quadrierung; montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 273 x 420 mm (vermutlich seitlich geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Everhard Jabach (1610-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.) (Lugt 2953); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

**Reproduktionen:**

1.) Jean Pesne (1623-1700), Radierung, vor 1700 / 1754, 277 x 401 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Campagnole. delin. – .37.D. – Pene Sculp Cum priuil Regis.*“, (Kat. Nr. 200a).

2.) Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, um 1730, 282 x 434 mm, nummeriert und bezeichnet in der Platte: „*Campagnolla In. – Cab. du Roy – C\* Sculp.*“, (Kat. Nr. 200b).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 94; Inventaire DAG 1852, S. 20; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, unter Nr. 536; Gibbons 1977, Bd. I, S. 50, unter Nr. 136; Raimbault 2010, S. 284.

Die Zeichnung galt bereits in der großen Sammlung von Everhard Jabach als Werk Campagnolas. Sie gehörte zur Gruppe der „*dessins d'ordonnance*“ – den wertvollen Blättern der ersten Kategorie – die 1671 für das „Cabinet du Roi“ angekauft wurden.<sup>1</sup> Die beiden Reproduktionsgraphiken dokumentieren ebenso diese unveränderte Zuschreibung, bei der es bis in neuere Zeit blieb. Tietze und Tietze-Conrat (1944) zitierten die Landschaft zusammen mit zwanzig anderen Exemplaren aus dem Louvre, die sie pauschal als späte Arbeiten der Werkstatt oder als Kopien einstufen.<sup>2</sup> Gibbons (1977) hielt eine Gruppierung im Kreis oder der Werkstatt Campagnolas für angebracht. Aktuell wird das Blatt vom Museum ebenfalls zum Kreis Campagnolas (*Cercle de Domenico Campagnola*) gezählt.

Auf den ersten Blick erkennt man eine schlicht aufgebaute Landschaft, die hinter zwei angedeuteten Geländekuppen eine steinerne Brücke bei einem Baum zeigt. Dieser ragt mit dünnem Stamm hoch auf und setzt sich mit seiner Krone gegen den Himmel ab, wodurch das tiefenräumliche Zueinander der Elemente stimmiger wirkt. Den Hintergrund der Komposition schließen ein erhöht liegendes Dorf und ein seitlicher Ausblick auf bewaldete Berge ab.

Erst bei genauerem Hinsehen sind zudem fünf Reiter auf dem Weg auszumachen, die sich nur schemenhaft erhalten haben. Zwei von ihnen überqueren gerade die Brücke, die anderen drei folgen im Galopp. Nur nach aufmerksamer Überprüfung des Originals ließen sich schließlich noch zwei weitere Reiter links hinter dem Hügel im Mittelgrund finden.

Auch wenn diese Staffagefiguren zeichnerisch nicht mehr erhalten ist, lässt sich eine motivisch ähnliche Verwendung in bestimmten Blättern zeigen, die mit einiger Sicherheit von Campagnola stammen (vgl. beispielsweise: Mailand, Finarte, 22.11.2000, Nr. 24 (Kat. Nr. 177); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 16058 (Kat. Nr. 184); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1669, Kat. Nr. 236).<sup>3</sup> Auch das Detail der Brücke gehört immer wieder zu Darstellungen ab den 1540er Jahren.<sup>4</sup> Während das Vordergrundgelände mit einem kleinen Baumstumpf rasch und routiniert modelliert ist, vermitteln der Baum, die Dorfansicht und die übrigen entfernten Landschaftszüge eine zeichnerische Qualität, die für Campagnola und eine Entstehungszeit ab dem Ende des fünften Jahrzehnts spricht.<sup>5</sup>

Jean Pesne hat die Landschaft mit der Reiterschar für den „Recueil Jabach“ seitenverkehrt radiert. Sein Stich (Tafel 37D, 277 x 401 mm, Kat. Nr. 200a)<sup>6</sup> ist die einzige Reproduktion der kompletten Szene. Ob bei dieser Übertragung der Zeichnung ins druckgraphische Medium die figürlichen Details in Mitleidenschaft gezogen wurden, lässt sich nicht sagen. Doch spätestens in der nachfolgenden Zeit muss es zu dieser umfassenderen Beschädigung gekommen sein, wodurch die Reiter fast gänzlich „verschwanden“.

Denn die zweite erhaltene und ebenfalls seitenverkehrte Druckgraphik (282 x 434 mm, Kat. Nr. 200b)<sup>7</sup> nach dem Louvre-Blatt geht auf den Comte de Caylus zurück und zeigt lediglich die vorderen fünf Reiter: im seitlichen Gelände hinter dem Baum fehlen die übrigen zwei. Offenbar wurden diese nun nicht mehr dargestellt, weil Caylus sie im Original fast nicht mehr ausmachen konnte. Aufgrund der schlecht erhaltenen Figurendetails hat der Stecher zudem die räumliche Stellung von zwei der vorderen Reiter missverstanden. In der Zeichnung waren sie wohl – wie heute – kaum mehr zu sehen und ohne Bodenkontakt. Durch diese optische Unklarheit befinden sich die beiden galoppierenden Figuren in der Radierung nicht auf der ländlichen Straße, sondern hinter ihr und werden von dieser teilweise verdeckt.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/6/7078-Paysage-avec-des-batisses-et-un-pont-sur-lequel-passent-des-cavaliers>

<sup>2</sup> Die vollständige Aufzählung der Sammlerposition lautete: Inv. Nr. 4737, 4740, 4741, 4742, 4744, 4747, 4748, 4749, 4750, 4751, 4752, 4753, 4757, 4758, 4759, 4760, 4761, 4765, 4768, 4770, 4783. – Hier behandeltes Blatt: Inv. Nr. 4760. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 536.

<sup>3</sup> Größere Reiterstaffagen zeigen die Landschaften von: London, Sotheby's 07.12.1976, Nr. 6 (**Kat. Nr. 147**); Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 2902 (**Kat. Nr. 97**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5576 (**Kat. Nr. 242**); Amsterdam, Privatsammlung (**Kat. Nr. 175**) oder Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12 (**Kat. Nr. 249**).

<sup>4</sup> Vgl. die Brückenvarianten in den Darstellungen: Mailand, Finarte, 22.11.2000, Nr. 24 (**Kat. Nr. 177**); Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12; Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, Inv. Nr. I-330 (**Kat. Nr. 209**) oder auch im Holzschnitt mit dem Drehleier-Spieler (**Abb. 167**).

<sup>5</sup> Stilistisch könnte man die Landschaftselemente dieser Zeichnungen einigen Darstellungen wie der Londoner Hirschjagd (British Museum, Inv. Nr. 1946,713.112, **Kat. Nr. 93**) oder der Landschaft mit dem schlafenden Hirten (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5582, **Kat. Nr. 203**) annähern.

<sup>6</sup> Zum „Recueil Jabach“ siehe den entsprechenden Abschnitt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* in der vorliegenden Dissertation.

<sup>7</sup> Im British Museum befinden sich einzelne Exemplare aus dem umfangreichen Konvolut von Caylus – darunter auch die Reproduktion (mit der Nummerierung „25“ links oben) der vorliegenden Landschaft:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3071124&partId=1&searchText=Caylus+Campagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3071124&partId=1&searchText=Caylus+Campagnola&page=1)

Die de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco besitzen auch eine größere Auswahl von Stichen des Comte de Caylus, die in einer Online Datenbank zugänglich sind. Das vorliegende Exemplar (ohne Nummerierung) ist ebenfalls vorhanden: <http://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/landscape-stone-bridge-cabinet-du-roi-19633032337>

## 201

### Hügelige Landschaft mit Figurenpaar auf dem Weg zu einem Dorf

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4768.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, fleckig, vor allem in der linken oberen Ecke; auffälliger Abrieb im Bereich des Figurenpaars am rechten Rand, montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 230 x 377 mm.

**Provenienz:** Everhard Jabach (1610-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.) (Lugt 2953); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

#### Reproduktion:

Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, um 1730, 225 x 373 mm, nummeriert und bezeichnet in der Platte: „*Campagnolla In – Cab du Roy – C Sculpt*“, (Kat. Nr. 201b).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 97; Inventaire DAG 1852, S. 21; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 536; Gibbons 1977, Bd. I, S. 50, unter Nr. 136.

Die Zeichnung galt bereits in Jabachs berühmter Sammlung als Werk Campagnolas und gelangte 1671 als eine der zahlreichen *dessins d'ordonnance* in den Besitz des Louvre.<sup>1</sup> Bis in neuere Zeit blieb diese Zuschreibung gültig. Tietze und Tietze-Conrat (1944) zitierten das Blatt hingegen pauschal mit zwanzig anderen Landschaften aus dem Louvre als späte Arbeiten der Werkstatt oder als Kopien.<sup>2</sup> Ähnlich Gibbons, der eine Gruppierung im Kreis oder der Werkstatt Campagnolas vorschlug. Aktuell wird das Blatt vom Museum zum Kreis Campagnolas (*Cercle de Domenico Campagnola*) gezählt.

Der Landschaftsaufbau ist durch einen breiten Vordergrund mit einigen nachfolgenden markanten Geländehügeln gekennzeichnet, zwischen denen sich ein Weg von rechts nach links windet. Dadurch erscheinen die gestaffelten Terrainformen bis zum Mittelgrund miteinander verschränkt und in ihren Strukturen bewegt – wie die Wolkenformationen über dem Horizont. Der Blick wird ebenso von einem Waldstück angezogen, das etwas außerhalb der Mitte, in der linken Hälfte steht und sich teilweise gegen den Himmel abhebt. Somit ergeben sich zwei seitliche Ausblicke, die links einen Kirchturm vor fernen Bergen und rechts eine höher liegende

Dorfarchitektur zeigen. Auf dieser Seite verdeckt somit das Gelände die eigentliche Fernsicht. Erst bei genauer Betrachtung des rechten unteren Randbereichs wird klar, dass es sich ursprünglich nicht um eine reine Landschaftsdarstellung handelte: An dieser Stelle sind zwei schemenhafte Figuren auszumachen, die offenbar gezielt entfernt wurden. Versucht man die zeichnerischen Überreste zu rekonstruieren, sieht man einen Mann von hinten (und vermutlich mit einem Schwert bewaffnet), der sich gerade einer Frau an seiner Seite zuwendet und ihr scheinbar mit ausgestrecktem Arm den Weg weist (Kat. Nr. 201a). Diese Szene fungiert als klassisches Repoussoirmotiv. Dabei wirkt die Bewegung des Paares genrehaft und macht das Durchqueren des hügeligen Geländes sinnfällig.<sup>3</sup>

Einige zeichnerische Details und Phänomene sprechen für Campagnolas Hand: Das Terrain ist gleichmäßig strukturiert und besitzt Helldunkel-Werte, die wenig Plastizität vermitteln und sich mit starker Kontur eher flach von ihrer Umgebung abheben. Dieses Merkmal ist ähnlich typisch ausgeprägt in der Londoner Hirschjagd (British Museum, Inv. Nr. 1946,713.112, Kat. Nr. 93) und in zwei Landschaften aus San Francisco (de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39, Kat. Nr. 190) und Edinburgh (National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 873, Kat. Nr. 197).

Auffällig ist darüber hinaus die perspektivische Verkürzung der etwas schiefen Häusergruppe, die sich auch in anderen Darstellungen ab den mittleren 1540er Jahren beobachten lässt (Berlin, Kupferstichkabinett Inv. Nr. KdZ 16058 (Kat. Nr. 184); Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-387 (Kat. Nr. 216) oder Paris, Louvre, Inv. Nr. 4764, Kat. Nr. 144). Die Gebäude sind dabei perspektivisch nicht ganz überzeugend und stets etwas schief gezeichnet, sei es aus Nachlässigkeit oder Unvermögen.<sup>4</sup>

Insgesamt ist die Ausführung qualitativvoll und vergleichbar mit der Kallisto-Serie, der oben zitierten Londoner Hirschjagd und mit der ebenfalls bereits erwähnten fein gezeichneten „Eseltreiberin“ aus San Francisco.<sup>5</sup> Somit ist bei dem vorliegenden Blatt – auch ohne das stilistisch sicherlich nützliche Figurendetail – von der Eigenhändigkeit auszugehen. Die Entstehung dürfte in die Zeit um 1550 oder in das frühe sechste Jahrzehnt fallen.

Im seitenverkehrten Stich für das „Cabinet du Roi“ (Kat. Nr. 201b)<sup>6</sup> fehlt bereits die Szene mit dem vorübergehenden Paar. Offenbar war das Verschwinden dieses Details bereits zu Caylus' Lebzeiten zu beklagen. Da er sich für gewöhnlich genau an die Vorlage hielt, ist anzunehmen, dass man zu einem früheren Zeitpunkt mit der Zeichnung experimentierte und dabei die Figuren gezielt gelöscht hatte.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7086-Paysage-avec-un-clocher-mergeant-dun-des-massifs-darbres> - Zur Sammlung Jabach und der Klassifizierung der Zeichnungen, die 1671 für das „Cabinet du Roi“ angekauft wurden, sei auf folgenden Aufsatz verwiesen: Frank – Propek 2013, S. 49-59.

<sup>2</sup> Die vollständige Aufzählung der Sammlerposition lautete: Inv. Nr. 4737, 4740, 4741, 4742, 4744, 4747, 4748, 4749, 4750, 4751, 4752, 4753, 4757, 4758, 4759, 4760, 4761, 4765, 4768, 4770, 4783. – Hier behandeltes Blatt: Inv. Nr. 4768. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 536.

<sup>3</sup> Vgl. einen ähnlichen figürlichen Einsatz in den Landschaften von: Wien, Albertina, Inv. Nr. 1505 (**Kat. Nr. 164**); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0313 (**Kat. Nr. 148**).

<sup>4</sup> Weitere Beispiele für das betonte Verkürzen oder den leichten Schiefstand der gezeigten Architekturen: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267), **Kat. Nr. 179**; Paris, Louvre, Inv. Nr. 4753, 5582 (**Kat. Nr. 143, 203**); Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (**Kat. Nr. 95**); Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176 (**Kat. Nr. 241**).

<sup>5</sup> Vgl. auch die zeitlich verwandten Darstellungen: Oxford, Christ Church Inv. Nr. 0317 (**Kat. Nr. 182**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1637 (**Kat. Nr. 213**).

<sup>6</sup> Die de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco besitzt eine größere Auswahl von Stichen des Comte de Caylus, die in einer Online Datenbank zugänglich sind. Das vorliegende Exemplar ist im Bestand vorhanden: <http://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/landscape-rustic-buildings-cabinet-du-roi> - Auch das British Museum bewahrt einzelne Exemplare aus dem umfangreichen Konvolut von Caylus.

<sup>7</sup> Ein technisch sehr ähnlicher Fall von ausradierten Figuren zeigt die Landschaft Inv. Nr. 4760, ebenfalls aus dem Pariser Louvre (**Kat. Nr. 200**).

**202****Landschaft mit zwei Figuren in einem Hohlweg, unterwegs zu einem Dorf**

**Breslau, Ossolinski-Nationalbibliothek (Ossolineum), Polnische Akademie der Wissenschaften, Inv. Nr. 3777.**

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, montiert.

**Maße:** 158 x 232 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Wasserzeichen:** Krone über einer Lilie.

**Provenienz:** Graf Ignaz Skarbek (18./19. Jh.); geschenkt an das Ossolinski Institut im Jahr 1843; 1869-1939: Lubomirski Museum (Ossolinski National Institut), Lwów; seit 1947: Ossolinski-Nationalbibliothek (Ossolineum), Polnische Akademie der Wissenschaften, Breslau (Wrocław).

**Literatur:** Żarnowski 1938, S. 325-332, Abb. 1; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 187, Nr. 784; Cohn 1958, S. 9; Byam Shaw 1958, S. 395; Pallucchini 1958, S. 258; Kat. Ausst. Venedig 1958 (2), S. 24-25, Nr. 6, m. Abb.; T.L. 1959, S. 72; Mrozinska 1961, S. 397; Mrozinska – Sawicka 1976, S. 15, Nr. 3, m. Abb.; Abb.; Sawicka 1980, S. 191; Kat. Ausst. London 1980, s.p., Nr. 13, Abb. 5; Kat. Ausst. Warschau 1980, S. 29, Nr. 13, Abb. 3; Kat. Ausst. Braunschweig 1981, S. 46, Nr. 14, m. Abb.; Kat. Ausst. Kansas City 1993, S. 30, Nr. 10, m. Abb.; Brouard 2010, S. 116, unter Anm. 379.

Traditionell hielt man die Zeichnung im 18. und 19. Jahrhundert für ein Werk Tizians.<sup>1</sup> Żarnowski (1938) bezweifelte dies erstmals und schlug eine Zuschreibung an Domenico Campagnola und eine Datierung in die frühe zweite Hälfte seiner Schaffenszeit vor. Tietze und Tietze-Conrat (1944) fassten das Blatt mit vier anderen unter dem Namen Constantino Malombra zu einer Gruppe zusammen. Der Grund dafür war die angebliche stilistische Nähe zu dessen extrem seltenen Stichen – ein Argument, das die Forschung aber nicht überzeugte.<sup>2</sup> Nachfolgend wurde Campagnolas Autorschaft nicht mehr angezweifelt. Dabei ist Giuseppe Fiocco hervorzuheben (Kat. Ausst. Venedig 1958 (2)), der in der Zeichnung ein Frühwerk unter dem Einfluss von Giulio Campagnola und Tizian vermutete. In der letzten Ausstellung des vorliegenden Blattes (Kat. Ausst. Kansas City 1993) vermied man einen neuen Datierungsversuch.

Im Mittelpunkt der Komposition steht ein Dorf etwas entfernt hinter einigen Hügeln, zwischen vereinzelt Bäumen. Die tiefenräumliche Wirkung entsteht lediglich zwischen der Gebäudekulisse vor klarem Himmel und der vordersten breiten Geländekuppe, die durch eine buschartige Vegetation hervorgehoben wird. Hinter dieser Erhebung sind links zwei unscheinbare Staffagefiguren in einem Hohlweg zu sehen. Dieser verläuft in einer Kurve zum Dorf und harmonisiert optisch die Geländezüge. Seitliche Ausblicke auf einen Horizont fehlen in dieser Landschaft gänzlich.

Den Typus der nahsichtigen Dorfansicht inmitten einer überschaubaren Landschaft entwickelte Campagnola in seinem giorgionesken Frühwerk und variierte ihn teilweise auch mit Vordergrundfiguren. Der feinen Gestaltung der Häusergruppe, des Terrains und der Vegetation galt dabei eine besondere Aufmerksamkeit des jungen Zeichners.<sup>3</sup> In den nachfolgenden Perioden findet sich ein solches Motiv als größeres Element in manchen Landschaften wieder, wurde aber meist distanzierter gezeigt und mit den Ausblicken in den Hintergrund verbunden.<sup>4</sup> Das Breslauer Blatt ist eine der Ausnahmen, die sich fast unverändert auf die giorgionesken Ursprünge bezieht. Die Differenzierung der Gebäudeformen erinnert noch am ehesten an die Ausdruckswerte des jungen Stechers Campagnola, wohingegen die zügigen Federstriche in den Geländepartien charakteristisch für seine zeichnerische Routine ab den späten 1530er Jahren sind.

Im Detail ist vor allem die flüssige kleinteilige Ausführung des einzelnen hochgewachsenen Baums mit dem linken Exemplar eines Baumtrios in einer Landschaft mit Kallisto zu vergleichen (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4787, Kat. Nr. 85).<sup>5</sup> Zudem wird die buschartige Vegetation rechts im Vordergrund mit einer recht ähnlichen Auffassung in verschiedenen Landschaften der 1540er und frühen 1550er Jahre wiederverwendet (vgl. Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 753 (263) (Kat. Nr. 199); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058 (Kat. Nr. 184); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0316 (Kat. Nr. 210); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4764, Kat. Nr. 144).

Insgesamt berechtigen die motivischen und stilistischen Merkmale, das Blatt als eigenhändiges Werk des fünften oder frühen sechsten Jahrzehnts anzusehen.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Arkadiusz Dobrzyniecki (Ossolineum) für die zur Verfügung gestellten farbigen Fotos und die zusätzlichen Angaben zu den beiden relevanten Zeichnungen (Inv. Nr. 3777, 3778), (Dezember 2013).

<sup>2</sup> Tietze und Tietze-Conrat versuchten eine kleine Werkgruppe von sechs Zeichnungen dem Künstler Constantino Malombra zu geben. Als Hauptargument führten sie stilistische Ähnlichkeiten mit dessen überaus seltenen Stichen an. Die Werke waren – zusammen mit dem vorliegenden Werk aus Breslau – im einzelnen: Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384 (**Kat. Nr. 222**); Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-330 (**Kat. Nr. 209**); Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1052 (**Kat. Nr. 245**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 7 (**Kat. Nr. 163**); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1993.73 (**Kat. Nr. 189**). – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 187, Nr. 780-786, Tafel LXXXI,4. – Tietze-Conrat 1958, S. 349.

Der Versuch der beiden überzeugte die Forschung nicht. Sämtliche Blätter findet man heute unter Domenico Campagnola. – Zu Constantino Malombra siehe den Abschnitt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>3</sup> Vgl. die frühen Landschaften in: Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 434 (**Kat. Nr. 25**); Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 476 P (**Kat. Nr. 16**); London, Sotheby's, 01.07.1971, Nr. 8 (**Kat. Nr. 28**); Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-T-1958-132 (**Kat. Nr. 18**) oder London, British Museum, Inv. Nr. Cracherode Ff,1.65 (**Kat. Nr.** ).

<sup>4</sup> Eine ähnliche Verwendung des Dorfes als Einzelmotiv zeigen die Landschaften: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4760, 4783 (**Kat. Nr. 200, 168**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262), **Kat. Nr. 178**; Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, Inv. Nr. I-330 (**Kat. Nr. 209**).

<sup>5</sup> Weitere Vergleichswerke für eine zeichnerisch verwandte Auffassung wären: Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0313 (**Kat. Nr. 148**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 82 (**Kat. Nr. 151**) oder Paris, Louvre, Inv. Nr. 5572 (**Kat. Nr. 139**).

## 203

### Hügelige Landschaft mit schlafendem Hirten nahe einem Weiler

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5582.

**Technik:** Feder in Schwarzbraun auf ehemals weißem Papier, vereinzelt fleckig und stockfleckig, Fehlstelle in der linken unteren Hälfte; die Strichlagen reichen überwiegend nicht bis an den Rand, Blatt daher wohl nicht beschnitten.

**Maße:** 248 x 384 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto am unteren Rand mit Feder in Braun: „*Titiacn*“ (?).

**Provenienz:** Everhard Jabach (1610-1695), Paris (Lugt 2959); 1671(?) Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean-Charles Garnier d'Isle (1697-1752), Paris (Lugt 2961); Jules-Robert de Cotte (1683-1767), Paris (Lugt 1964); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

#### Weitere Fassung:

Anonymer Künstler (16. Jh.), Feder in Braun, über Spuren von schwarzer Kreide auf cremefarbenem Papier, 235 x 375 mm, Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 15.1986, (Kat. Nr. 203a u. Kat. Nr. X-26).

#### Reproduktionen:

1.) Flämischer Künstler (17. Jh.), Radierung, circa 1630-1642, 260 x 375 mm (Platte), Inschrift und Nummerierung unten in der Platte: „*Fractus membra estu, nimio rastrique labore, Aequae agro, ac thalamo carpit bene munera somni – 21*“, (Kat. Nr. 203b u. Abb. 301).

2.) Moyse-Jean-Baptiste Fouard? (1653-1726), Radierung, um 1680?, 257 x 374 mm (Blatt), ohne Plattenrand, nummeriert und bezeichnet in der Platte: „*3 – A Paris chez P. Mariette rue St. Jacques a l'Esperance*“, (Kat. Nr. 203c u. Abb. 310).

3.) Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, um 1730, 243 x 382 mm (Platte), nummeriert und bezeichnet in der Platte: „*Titianus In. – Cab. du Roy – C. Sculp*“, (Kat. Nr. 203d).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 153; Kat. Ausst. Paris 1976, S. 36, unter Nr. 22, Anm. 10.

Das Blatt aus dem Louvre geht auf die Sammlung Jabach zurück, wo es vermutlich als Werk Tizians geführt wurde. Eine solche Zuschreibung belegen zumindest die beiden erhaltenen Reproduktionsstiche aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Aktuell ordnet man es im Museum als Kopie nach Tizian ein.<sup>1</sup>

Dargestellt ist ein schlafender Mann auf einem Hügel vor einer Landschaft, die nach hinten mit einem Weiler zwischen einigen Bäumen abschließt, während man links weitere Gebäude in der

Ferne erkennt. Der Schlafende liegt etwas zusammengekrümmt und stützt seinen Kopf auf die verschränkten Armen. Er scheint nichts bei sich zu haben, wahrscheinlich ist es ein Hirte, der ohne seine Herde abgeschieden ruht. Die schlichte Szene verleiht der sonst menschenleeren Landschaft einen verträumten Charakter und erscheint wie ein Ausläufer giorgionesker Zeiten. Die Figur hat dabei besonderen Zitatcharakter, wirkt als Einzelmotiv aber etwas verloren im Gelände.

Zeichnerisch lässt sich das qualitätvolle Werk der „Eseltreiberin“ aus San Francisco (de Young / Legion, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39, Kat. Nr. 190), der „Landschaft mit Figurenpaar“ aus dem Louvre (Inv. Nr. 4768, Kat. Nr. 201) oder einigen Blättern aus Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0314, 0317, 0318, Kat. Nr. 176, 182, 214) und Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267), Kat. Nr. 179) zuordnen.

An der Darstellung des Weilers fällt auf, dass sich die Gebäude deutlich nach rechts neigen. Dieses Phänomen ist typisch für Campagnolas zeichnerische Umsetzung und kann auch an betont perspektivischen Architekturelementen beobachten werden.<sup>2</sup> Bei dem feinen Strichbild des Liegenden ist man geneigt, an Campagnolas späten Figurenstil zu denken wie er bei größeren Staffagefiguren in Darstellungen aus Christ Church (Inv. Nr. 0318) oder der Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. IV, 64, Kat. Nr. 171)<sup>3</sup> begegnet. Somit sprechen einige Merkmale für eine Entstehungszeit um 1550 oder im Laufe des frühen sechsten Jahrzehnts.

Der Hirte als Hüter seiner Herde ist in Campagnolas Landschaften öfters im Vordergrund anzutreffen, als Schlafender ohne Herde stellt er hingegen eine Ausnahme dar und erinnert an giorgioneske Bildschöpfungen wie den schlafenden Endymion. Ob das Figurenmotiv im vorliegenden Blatt auf eine Erfindung Tizians zurückgeht, lässt sich nicht belegen; allerdings ist es seit dem frühen 16. Jahrhundert für den Künstler verfügbar und auch in der Malerei in Variation anzutreffen (Kat. Nr. 203e).<sup>4</sup> In der vorliegenden Louvre-Zeichnung wirkt der Schlafende, als wäre er einer Vorlage entnommen und szenisch nicht optimal in das Gelände eingebunden. Einen möglicher „Urtypus“ könnte man in einem Holzschnitt mit der „Flucht nach Ägypten“ (392 x 530 mm, Kat. Nr. 203f)<sup>5</sup> vermuten. Dieses Werk siedelt man im Tizian-Kreis um 1535 (oder etwas früher) an und seine Vorlage wurde teilweise sogar Domenico Campagnola zugeschrieben. Der Schlafende zeigt dort bereits eine große Ähnlichkeit mit der gezeichneten Version des vorliegenden Blattes.

Mario Cartaro (ca. 1540-1620) radierte eine „Nächtliche Landschaft mit schlafenden Hirten vor einem Sonnenaufgang“ (Abb. 270), die mit einiger Sicherheit eine heute verlorene Zeichnung von Domenico Campagnola aus dem fünften oder sechsten Jahrzehnt wiedergibt.<sup>6</sup> In diesem Fall wird der Hirte in einer recht ähnlichen liegenden Haltung gezeigt und dokumentiert, dass Campagnola dieses giorgioneske Sujet öfters verwendet und abgewandelt hatte. Vom gleichen „Urtypus“ dürfte auch eine weitere Szene mit schlafendem Hirten abzuleiten sein, die in einer bisher nicht berücksichtigten Zeichnung aus Kopenhagen (Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 9590, Kat. Nr. 204) zu finden ist. Zudem stach man sie – wie das Werk aus dem Louvre – für das Landschaftskonvolut (Tafel 9) von Herman de Neyt (1588-1642) nach.

Die eindeutigste Parallele zum vorliegenden Hirtenmotiv entdeckt man schließlich im Schatten eines bäuerlichen Hauses, vor dem vier Frauen und ein Mann unter einem Baum einen Tanz beginnen, während ein Bienenschwarm aufsteigt (Kat. Nr. 203g).<sup>7</sup> Diesem ausgelassenen Geschehen entrückt, liegt der Schlafende am Rande der bühnenhaften Landschaft und zeigt eine identische Figurenauffassung, die selbst im Recueil-Stich mit der vorliegenden Darstellung noch immer zeichnerisch verwandt ist. Die eigentliche Vorlage für die Radierung ist heute nur noch als gegenseitiges Fragment vorhanden (Inv. Nr. 4738) und gehört zur Serie der Monats- und Tierkreiszeichen-Darstellungen, die sich mehrheitlich im Louvre erhalten haben.

Die Komposition des Louvre-Blattes existiert noch in einer sorgfältigen Kopie aus dem 16. Jahrhundert (Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 15.1986, 235 x 379 mm, Kat. Nr. 203a u. Kat. Nr. X-26). In der Strichführung sind aber Abweichungen zur Vorlage zu erkennen. Insgesamt ist das Lineament mechanisch-dekorativer und dient noch weniger der Charakterisierung als es beim Louvre-Blatt der Fall ist. Besonders die im Hintergrund verteilten Bäume sind durch Laubwerk mit verbreitet kräuselnden summarischen Konturen gekennzeichnet, wie sie Campagnolas Auffassung nicht entsprechen. In Strukturen wie diesen

gibt sich der Kopist zu erkennen, der die Terrainmodellierung weniger verinnerlicht hatte und vermutlich aus dem Umkreis oder der Nachfolge Campagnolas stammt. Bezeichnend ist auch, dass die schiefe Dorfansicht vom unbekannter Zeichner deutlich gerade gerückt wurde.

Die Zeichnung aus dem Louvre gehörte auch als Tafel 21 (260 x 375 mm, Kat. Nr. 203b u. Abb. 301)<sup>8</sup> zur bereits erwähnten Landschaftsserie, die Herman de Neyt als Werk Tizians stechen ließ. Wie bei allen 24 Exemplaren des Konvoluts wurde das Original (248 x 384 mm) gegenseitig radiert und recht getreu übernommen. So blieben beispielweise auch die Häuser im Wäldchen schief dargestellt. Umso mehr überrascht das mit einem Baumstrunk ergänzte vorderste Gelände, das an dieser Stelle in der Louvre-Zeichnung leer blieb. Ebenso fällt das Terrain um den Hirten deutlich „dunkler“ aus als in der Vorlage. Für die Serie ist dies eine seltene Ausnahme und vermutlich auf ein künstlerisches Bedürfnis nach Akzentuierung des Geländes zurückzuführen.

Noch im 17. Jahrhundert, vermutlich um 1680, entstanden bei Pierre Mariette II. (1634-1716) in Paris Kopien nach bereits bestehenden Reproduktionsstichen. Neben anderen Exemplaren ließ er auch die flämische Radierung mit der vorliegenden Landschaft nachstechen, wodurch sich seine Druckgraphik (257 x 374 mm, Kat. Nr. 203c u. Abb. 310)<sup>9</sup> seitengleich zum Original im Louvre verhält. Dass Mariette nicht auf Campagnolas Werk zurückgreifen musste, zeigt das Detail des Baumstrunks an der rechten vorderen Terrainkante. Diese „Verzierung“ stammt aus der flämischen Reproduktion, die vom anonymen Stecher selbständig gestaltet wurde.

Die Radierung von Caylus (243 x 382 mm, Kat. Nr. 203d)<sup>10</sup> aus dem 18. Jahrhundert erweist sich schließlich noch als genaueste gegenseitige Abbildung der Zeichnung, was sich nicht nur im nahezu identischen Format zeigt. Caylus blieb in den zeichnerischen Strukturen sehr nah bei Campagnolas Duktus und vermittelt damit teilweise reizvolle Schwärzen mit Hilfe der eingefärbten Druckplatte.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7947-Paysage-avec-un-hameau-dans-un-bois-et-un-homme-allonge-dormant>

<sup>2</sup> Vgl. ähnliche Merkmale bei Architekturdetails in den Landschaften von: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267) (**Kat. Nr. 179**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4768 (**Kat. Nr. 201**); San Francisco, de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39 (**Kat. Nr. 190**); Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (**Kat. Nr. 95**).

<sup>3</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library zugänglich:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/141055>

<sup>4</sup> Vgl. die Gemälde: Cima da Conegliano, „Schlafender Endymion“, um 1505/1510, Öl/Holz, Dm. 24,5 cm, Galleria Nazionale di Parma, Parma, Inv. Nr. 370. – Tiziano Vecellio zugeschr., „Schlafender Hirte“, um 1500-1510, Öl/Holz, 27,6 x 127,6 cm, The Barnes Foundation, Philadelphia, Inv. Nr. BF977. – Mein Dank gilt Robin Craren (Collections Administrative Assistant, The Barnes Foundation, Philadelphia) für die zur Verfügung gestellte Aufnahme des Gemäldes (März 2016). – In jüngerer Zeit wurde es von Molly Faries im Kontext von Jan van Scorel besprochen und einem Nachfolger Tizians um 1520 zugeordnet: Faries – Wolff 1996, S. 732, Abb. 20.

<sup>5</sup> Dreyer 1971, S. 57-58, Nr. 34. – Rosand–Muraro 1976, S. 238-239, Nr. 70, m. Abb. – Im späten 17. Jahrhundert (um 1679?) entstand noch unter Tizian ein gegenseitiger Reproduktionsstich (165 x 243 mm) bei Pierre Mariette d. J. (1634-1716). – Ein Abzug der Radierung ist in der Datenbank der Royal Academy of Arts Collections zugänglich:

<http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?IXSESSION =IVCkFkvQoyr&IXSR =&IXACTION =display&MREF =69003&IXSP =1&IXFPFX =templates/full/&IXSPFX =templates/full/>

<sup>6</sup> Kat. Ausst. Rom 1976, S. 35, Nr. 15, m. Abb. – Weitere Abzüge der seltenen Radierung von Mario Cartaro befinden sich in: München, Staatliche Graphische Sammlung (Inv. Nr. 65950); Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. RP-P-H-H-1402). – Zu der Druckgraphik von Mario Cartaro siehe ergänzend den Abschnitt im Kapitel *Luca Bertelli und weitere italienische Stecher*.

<sup>7</sup> Siehe die Radierung (297 x 403 mm) von Michel Corneille (1642-1708), die als Tafel 12E zum „Recueil Jabach“ gehört und eine Szene der Jahreszeiten- oder Monatsdarstellungen reproduziert. – Raimbault 2010, S. 272.

<sup>8</sup> Zur Serie siehe das Unterkapitel Herman de Neyt und sein radiertes Landschaftskonvolut (ca. 1630/1642) im Kapitel Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. – Ein Abzug der Radierung befindet sich in der Online Datenbank des British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249722&partId=1&searchText=Titian+Campagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249722&partId=1&searchText=Titian+Campagnola&page=1)

<sup>9</sup> Das Dresdner Kupferstich-Kabinett bewahrt im Klebeband A 963,3 Tizian V, der den Landschaften gewidmet ist, unter anderem zahlreiche Stiche von Pierre Mariette d. J. nach bereits druckgraphisch kopierten Landschaften verschiedener Meister. Darunter befindet sich auch ein Abzug der in der Katalognummer angeführten Druckgraphik (Inv. Nr. A 88979).

<sup>10</sup> Die de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco besitzt eine größere Auswahl von Stichen des Comte de Caylus, die in einer Online Datenbank zugänglich sind. Das vorliegende Exemplar ist im Bestand vorhanden:

<http://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/landscape-sleeping-man-cabinet-du-roi-19633032273> - Auch das British Museum bewahrt einzelne Exemplare aus dem umfangreichen Konvolut von Caylus.

## 204

### Landschaft mit schlafendem Hirten bei einer kleinen Stadt

Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 9590.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, Einfassungslinie mit Feder in Schwarz, Spuren einer vertikalen Faltung Mitte oben (nicht gänzlich sichtbar), größerer Fleck im oberen linken Viertel, Strichbild allseitig vom Rand abgesetzt.

**Maße:** 238 x 391 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso in der Mitte mit Kreide in Schwarz (Handschrift, 18. Jh.), eine große weitgehend gelöschte Paraphe oder eine Reihe von elaborierten Initialen; unten rechts mit Bleistift in der Handschrift von Christian Albrecht Jensen (1792-1870) „*Titiano eller Grimaldi*“, darüber in der Handschrift von Just Mathias Thiele (1795-1874) „*Campagnola*“.

**Provenienz:** vermutlich: Walter van der Voort (gest. 1654); von dessen Nachlass erworben durch Sir Peter Lely (1618-1680), London, im Jahr 1657; möglicherweise erworben von Frederik Siegfried Bang (1810 -1889).

**Reproduktion:**

Flämischer Künstler (17. Jh.), Radierung, circa 1630-1642, 252 x 380 mm (Platte), Inschrift und Nummerierung unten in der Platte: „*Prospexit pecori cum custos, otia captat: Sic prius invigila, dormi cum pinguis in aruo es. – 9*“, (Kat. Nr. 204a u. Abb. 289).

**Literatur:** Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 150, unter Nr. 45.

Die Provenienz der Zeichnung geht vermutlich bis ins 17. Jahrhundert zurück, doch in der Geschichte der Zuschreibung geben erst die Bezeichnungen von Jensen und Thiele (19. Jh.) auf dem Verso darüber Aufschluss, dass das Blatt ursprünglich Tizian, Grimaldi oder Campagnola zugeordnet wurde. Für Letzteren sprachen sich im 20. Jahrhundert Pignatti (1962) und Eitel-Porter (2005) aus.<sup>1</sup> Jüngst zitierte Brouard das Blatt im Katalog zur Ausstellung „Arkadien. Paradies auf Papier“ im Berliner Kupferstichkabinett.

Ein großer Baum links im Vordergrund teilt das Blatt in einem optisch spannungsvollen Verhältnis: seine Position lenkt den Blick überwiegend nach rechts zu einem Dorf vor den Bergen, eingebettet in eine hügelige Landschaft, die fast zwei Drittel der Komposition ausmacht; gleichzeitig entdeckt man links, schräg hinter dem mächtigen Stamm einen Hirten, der – seinen Kopf auf den Arm gestützt – im Gras schläft, während ihn seine Ziegenherde umgibt. Die ruhende Gestalt wird von einer dichten Baumreihe hinterfangen, die das linke nahe Gelände abschließt und einen geschützten Platz für die friedliche Szene vermittelt, wie man das von der giorgionesken Malerei kennt. Als überaus populäres Motiv gehört der schlafende Hirte zum klassischen Inventar der pastoral-bukolischen Landschaft in der literarischen Tradition antiker Autoren. Die liegende Haltung der Hauptfigur ist jedoch weniger häufig anzutreffen; sie findet sich einerseits bei der Darstellung des Endymion<sup>2</sup> oder tatsächlich bei einem Hirten, wie ihn zum Beispiel das Tizian zugeschriebene Gemälde aus der Barnes Foundation (Philadelphia) zeigt (Kat. Nr. 203e).<sup>3</sup> Eine direkte Verbindung für die vorliegende Hirtenfigur besteht jedoch zu einem Holzschnitt, der bereits in der vorausgehenden Katalognummer erwähnt wurde.

Die Druckgraphik schnitt möglicherweise Boldrini um oder vor 1535 und dessen Entwurf wurde in der Forschung teilweise Campagnola gegeben (Kat. Nr. 203f).<sup>4</sup> Dargestellt ist eine Flucht nach Ägypten im großen Format (392 x 530 mm), deren Hauptszene auf Albrecht Dürers Holzschnitt (Bartsch 89) zurückgeht. Die Landschaftskomposition stammt hingegen von der linken oberen Platte des Tizian-Holzschnitts mit „Abrahams Opfer“. Zusätzlich zeigt sie im rechten Vordergrund einen schlafenden jungen Mann in frappierend analoger Haltung; einzig seine Beine hat er über seinen Hund gelegt und die Leserichtung verhält sich spiegelverkehrt.

Die Bildlösung des Kopenhagener Blattes dürfte eine Darstellung wie den Holzschnitt mit „Drehleier-Spieler“ voraussetzen. Den Hirten bei seiner Herde verwendete Campagnola bereits

in den 1530er Jahren als Hauptfigur (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 479 P, Kat. Nr. 74). Als Schlafenden ohne Tiere sieht man ihn erst in einer späten Zeichnung aus dem Louvre (Inv. Nr. 5582, Kat. Nr. 203)<sup>5</sup>, die vermutlich um 1550 oder etwas später entstand. Darüber hinaus existiert noch ein Reproduktionsstich von Mario Cartaro (ca. 1540-1620) nach einer (heute verlorenen) Landschaft von Campagnola aus dem fünften oder sechsten Jahrzehnt, den Luca Bertelli in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts herausgab (Abb. 270).<sup>6</sup> In dieser Komposition wird der Schlaf des Naturverbundenen unter einem nächtlichen Himmel mit Mondsichel und bei Sonnenaufgang geschildert. Es illustriert – wie das Kopenhagener Exemplar – eine starke Reminiszenz an die Zeit Giorgiones und die andauernde Beliebtheit dieses idyllischen Motivs. Die Strichführung des Geländes und der Vegetation ist zwar nicht von besonderer Qualität, spricht aber ohne größere Zweifel für Campagnolas routinierte Hand nach 1540. Besonders die Darstellung des nahen Terrains mit seinen Wegstrukturen, den verstreuten Steinen und dem einzelnen Baumstumpf sind exemplarisch für seine Gestaltung. Ebenso passt die gleichmäßige Modellierung des großen Baumes mit seinen Laubflächen und der dahinterliegenden Baumreihe zu Zeichnungen wie den Kallisto-Blättern (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4787, Kat. Nr. 85), die vermutlich ab dem Ende der 1540er Jahre entstanden. Für eine Datierung des Kopenhagener Blattes in diese Periode spricht schließlich auch die Figurenauffassung, die mit den Hirten in drei Landschaften aus dem Louvre (Inv. Nr. 5582), der Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. IV, 66, Kat. Nr. 215) oder Christ Church (Inv. Nr. 0318, Kat. Nr. 214) eng verbunden ist. Wie bei der zweiten Landschaft aus Kopenhagen (Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 9589, Kat. Nr. 205)<sup>7</sup> und anderen Zeichnungen der späteren Jahrzehnte ist technisch gut zu erkennen, dass die Strichfolgen höchstwahrscheinlich entlang einer abdeckenden Einspannung des Blattes geführt wurden wodurch allseitig ein belassener „weißer“ Rand entstand – vielleicht um das Aussehen eines Stiches mit Plattenrand zu imitieren.

Unentdeckt blieb bisher, dass die Kopenhagener Zeichnung für die 24-teilige Landschaftsserie nach Tizian mit moralisierenden lateinischen Unterschriften reproduziert wurde, die der Antwerpener Künstler und Händler Herman de Neyt (1588-1642) vermutlich zwischen 1630 und 1642 herausgab.<sup>8</sup> Die gegenseitige Radierung (Tafel 9, 252 x 380 mm, Kat. Nr. 204a u. Abb. 289)<sup>9</sup> gibt das Original trotz leicht abweichender Maße relativ genau wieder und vermittelt in manchem Bereich ein stärkeres Helldunkel. Die Zeichnung besitzt – im Gegensatz zu anderen erhaltenen Vorlagen der Serie – keine Spuren von „Ritzungen“ mit dem Stylus (Griffel) entlang einzelner Konturlinien; daraus wird ersichtlich, dass der anonyme Stecher die Übertragung ins druckgraphische Medium mit verschiedenen Methoden durchführte.

<sup>1</sup> Die Zuschreibung der beiden Forscher wird im jüngsten Sammlungskatalog des Museum zu den venezianischen Zeichnungen zitiert. Das Verzeichnis steht vor der Veröffentlichung. Mein Dank gilt Chris Fischer (Head of Centre for Advanced Studies in Master Drawings, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen) und Matthias Wivel für die intensive Diskussion zu Campagnola vor Ort und die Einsichtnahme in den noch unpublizierten Text (März 2012).

<sup>2</sup> Vgl. beispielweise: Cima da Conegliano, *Schlafender Endymion*, um 1505/1510, Öl/Holz, Dm. 24,5 cm, Galleria Nazionale di Parma, Parma, Inv. Nr. 370.

<sup>3</sup> Tiziano Vecellio zugeschr., *Schlafender Hirte*, um 1500-1510, Öl/Holz, 27,6 x 127,6 cm, The Barnes Foundation, Philadelphia, Inv. Nr. BF977. – Das Werk ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich: <http://www.barnesfoundation.org/collections/art-collection/object/4731/sleeping-shepherd?searchText=Titian&rNo=0> ; In jüngerer Zeit wurde es von Molly Faries im Kontext von Jan van Scorel besprochen und einem Nachfolger Tizians um 1520 zugeordnet: Faries – Wolff 1996, S. 732, Abb. 20.

<sup>4</sup> Dreyer 1971, S. 57-58, Nr. 34. – Rosand–Muraro 1976, S. 238-239, Nr. 70, m. Abb. – Der Holzschnitt wird im British Museum zwischen 1525 bis 1530 datiert und ist in der Online Datenbank vorhanden: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1555653&partId=1&searchText=Flight+into+egypt+Boldrini&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1555653&partId=1&searchText=Flight+into+egypt+Boldrini&page=1)

Im späten 17. Jahrhundert (um 1679 ?) entstand noch unter der Bezeichnung Tizians ein gegenseitiger Reproduktionsstich (165 x 243 mm) bei Pierre Mariette II. (1634-1716). – Die Royal Academy of Arts in London bewahrt eine große Anzahl von Stichen nach bereits druckgraphisch kopierten Landschaften verschiedener Meister, die bei Mariette verlegt wurden. Ein Abzug der Radierung ist in der Datenbank der Royal Academy of Arts Collections zugänglich:

<http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus? IXSESSION =IVCkFkvQoyr& IXSR =& IXACTION =display& MREF =69003& IXSP =1& IXFPFX =templates/full/& IXSPFX =templates/full/>

<sup>5</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7947-Paysage-avec-un-hameau-dans-un-bois-et-un-homme-allonge-dormant>

<sup>6</sup> Auch von dieser Radierung gibt es einen gegenseitigen Nachstich (164 x 244 mm), den Pierre Mariette II. um 1679 (?) verlegte:

<http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus? IXSESSION =IVCkFkvQoyr& IXSR =& IXACTION =display& MREF =68980& IXSP =1& IXFPFX =templates/full/& IXSPFX =templates/full/>

Zu der Druckgraphik von Mario Cartaro siehe den Abschnitt im Kapitel *Luca Bertelli und weitere italienische Stecher*.

<sup>7</sup> Der zukünftige Sammlungskatalog der venezianischen Zeichnung im Kopenhagener Museum wird das Werk ebenfalls unter Domenico Campagnola führen.

<sup>8</sup> Zur Serie siehe den Abschnitt Herman de Neyt und sein radiertes Landschaftskonvolut (ca. 1630/1642) im Kapitel Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.

<sup>9</sup> Ein Abzug der Radierung befindet sich in der Online Datenbank des British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249810&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249810&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=1)

## 205

### Landschaft mit Pilgern auf dem Weg zur einer Kirche

Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 9589

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, vier Flecken oben links, am linken Rand, unten rechts und am rechten Rand; falscher Rand angebracht, Strichbild allseitig vom Rand abgesetzt.

**Maße:** 245 x 380 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto am unteren Rand mit Feder in Schwarz (Handschrift, 18. oder 19. Jh.): „*fagel 32*“; auf dem Verso links einige ausradierte oder gelöschte Bezeichnungen mit Röteln; unten links in Röteln in alter Handschrift: „*30+*“; unten links in Feder in Schwarz (Handschrift, 19. Jh.): „*Campagnola./Greffier Fagels Coll<sup>n</sup> 1799 [gelöschte Ziffern] P25 N3 32 x*“; darüber mit Graphit (Handschrift, 19. Jh., England?): „*Titian*“; unten rechts mit Graphit in der Handschrift von Just Mathias Thiele (1795-1874): „*J. Campagnola*“; oben links mit Graphit in neuerer Handschrift: „*39*“; oben rechts wahrscheinlich von der gleichen Hand: „*Sustro*“; davor mit Graphit in der Handschrift von Erik Fischer: „*Lamberto*“.

**Wasserzeichen:** Krone mit sechszackigem Stern.

**Provenienz:** Greffier Fagel (18. Jh.?); William Esdaile (1758–1837), London (Lugt 2617); Frederik Siegfried Bang (1810-1889), Kopenhagen; von diesem der königlichen Kupferstichsammlung übergeben/geschenkt im Tausch gegen Druckgraphiken, 21. Oktober 1861.

**Literatur:** unpubliziert.

Die alten Bezeichnungen des Blattes aus Kopenhagen dokumentieren, dass es bereits im 19. Jahrhundert eine Zuordnung an Campagnola gab. In der Zeit des früheren Kurators der Graphischen Sammlung, Erik Fischer (geb. 1920) wechselte die Zuschreibung zwischen Tizian, Lambert Sustrius und Giulio Campagnola. Terisio Pignatti erkannte bei seinem Besuch in der Sammlung (1962) eine Verwandtschaft mit Giulio Campagnola, schlug aber eine Ausführung in späterer Zeit vor. Zuletzt ordnete Rhoda Eitel-Porter (2005) das Werk Domenico Campagnola zu.<sup>1</sup>

Ein großer Baum, von dem man aufgrund seiner Höhe fast nur den Stamm sieht, markiert die linke Seite einer leeren Vordergrundhöhe, hinter der rechts eine Figurengruppe durch eine gewellte und sonst menschenleere Landschaft wandert. Ein Mann, der sein Kind auf den Schultern trägt und zwei Pilger sind gerade auf dem Weg zu einer Kirche, die mit anderen Gebäuden im Hintergrund zu sehen ist. Dabei blickt man einerseits zwischen dem nahsichtigen Baum und einer Gruppe von kleineren Laubbäumen rechts im Mittelgrund hindurch; andererseits vermittelt diese schräg versetzte Vegetation tiefenräumliche Distanzen im geschichteten Gelände, das am rechten Rand noch eine Aussicht auf ein Gebirge bietet.

Die Verwendung des großen Vordergrundbaumes geht auf die Holzschnitte nach Tizian (Milchmädchen; Hl. Hieronymus) zurück und findet bei Campagnola bereits im Clevelander Hieronymus (Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, Kat. Nr. 70) zu Beginn der 1530er Jahre Verwendung. Eine variierte Bildanlage ist später auch im Holzschnitt mit dem „Drehleier-Spieler“ oder den zwei Landschaftszeichnungen von Christ Church (Inv. Nr. 0314, Kat. Nr. 176)

und Finarte Mailand (22.10.2000, Nr. 24, Kat. Nr. 177) zu beobachten; bei diesen Darstellungen wird – wie im Kopenhagener Blatt – lediglich der Mittelgrund durch die Staffage gefällig belebt. Wenngleich die Figurengruppe etwas lose und verloren ins Gelände gezeichnet wurde, ähneln Auffassung und Funktion einer Darstellung aus Dresden (Kupferstich-Kabinet, Inv. Nr. C 1937-384, Kat. Nr. 222). In beiden Fällen taucht rechts ein Figuren paar auf, zieht durch das Gelände und wird dabei entweder von anderen Personen begleitet oder begegnet vereinzelt Fußvolk. In der zeichnerischen Umsetzung spricht neben der Figurenbildung auch das etwas akzentlose Terrain und die Vegetation für Campagnolas Hand. Im Detail ist das Baummotiv mit den groben beschatteten Laubstrukturen recht ähnlich modelliert wie in einer Flusslandschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 4770, Kat. Nr. 141)<sup>2</sup> und die kleinere Baumgruppe zeigt die routinierten Strichlagen und -schlingen, die auch Blätter aus Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 82, Kat. Nr. 151) oder Paris (Louvre, Inv. Nr. 4753, Kat. Nr. 143)<sup>3</sup> aufweisen. Stilistisch nahe steht dieser Linienführung auch eine weitere Landschaft aus Kopenhagen (Inv. Nr. GB 9590, Kat. Nr. 204)<sup>4</sup>, die insgesamt sorgfältiger gestaltet ist.

Technisch ist schließlich noch anzumerken, dass die Federstriche – wie schon bei Inv. Nr. GB 9590 – in kleinem Abstand zum Blattrand akkurat enden; wahrscheinlich wurde das Papier beim Zeichnen eingespannt und alle Ränder abgedeckt. Dieses Detail findet sich vor allem bei Zeichnungen Campagnolas aus der reifen und späten Zeit.<sup>5</sup>

Im Gesamteindruck ist die Darstellung nicht besonders dicht und teilweise etwas uninspiriert ausgeführt, was mit einer schnellen Produktion des Blattes zu erklären wäre. Zeichnerisch reicht das Werk nicht an die verwandte Landschaft von Finarte Mailand (22.10.2000, Nr. 24) heran und zeigt eine schwankende Qualität, wie sie auch bei Exemplaren aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 754 (264), Kat. Nr. 150) oder dem Auktionshandel (New York, Christie's, 09.06.1981, Nr. 6, Kat. Nr. 187) zu bemerken ist. Die Zuschreibung an Campagnola ist aufgrund seines künstlerischen Spektrums dennoch berechtigt. Die Entstehungszeit fällt vermutlich in das fortgeschrittene fünfte oder frühe sechste Jahrzehnt.

<sup>1</sup> Die Geschichte der Zuschreibung wird im jüngsten Sammlungskatalog des Museums zu den venezianischen Zeichnungen zitiert. Das Verzeichnis steht vor der Veröffentlichung. Mein Dank gilt Chris Fischer (Head of Centre for Advanced Studies in Master Drawings, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen) und Matthias Wivel für die intensive Diskussion zu Campagnola vor Ort und die Einsichtnahme in den noch unpublizierten Text (März 2012).

<sup>2</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7088-Paysage-avec-des-batiments-au-bord-de-leau-ernes-darbres-et-de-montagnes>

<sup>3</sup> Die Zeichnung ist ebenfalls in der Online Datenbank zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/7071-Paysage-avec-une-ruines-antiques>

<sup>4</sup> Der zukünftige Sammlungskatalog der venezianischen Zeichnung im Kopenhagener Museum wird das Werk ebenfalls unter Domenico Campagnola führen.

<sup>5</sup> Dieses technische Merkmal ist auch bei anderen Blättern – teilweise allseitig – zu beobachten: Chicago, Art Institute of Chicago, Inv. Nr. 1922.3092 (Kat. Nr. 99); Paris, Boquet & Marty de Cambiaire Fine Art, 2013 (Kat. Nr. 90); Toulouse, Musée Paul-Dupuy, Inv. Nr. 005-10-5 (Kat. Nr. 96); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4725 (Kat. Nr. 89); Mailand, Finarte, 22.11.2000, Nr. 24 und besonders bei der Zeichnung aus Northampton (Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3, Kat. Nr. 174), die noch eine Einfassungslinie erhielt, die möglicherweise eigenhändig ist.

## 206

### Landschaft mit Weiler bei einem Fluss und wanderndes Figuren paar

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5580.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf ehemals weißem Papier, etwas fleckig, Einfassungslinie mit Feder in Schwarz, Montierung von P.-J. Mariette mit blauem Karton und gezeichneter Kartusche.

**Maße:** 248 x 413 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** in der Kartusche mit Feder in Schwarz: "AD EXEMPLAR / TITIANI / EXEMPLUM"

**Provenienz:** Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 153.

Ursprünglich besaß Pierre-Jean Mariette die vorliegende Zeichnung, die er auf typische Art aufwendig montierte und als beispielhaftes Werk Tizians bezeichnete („*AD EXEMPLAR / TITIANI / EXEMPLUM*“). Der Louvre führt es jedoch aktuell als Kopie nach dem Meister.<sup>1</sup>

Eine weite Landschaft staffelt sich mit Hilfe zweier Hügelrücken bis zum Mittelgrund; sie führen leicht schräg nach links ins Bild und reichen fast über die gesamte Bildbreite. In diesem auffällig leeren Gelände befindet sich links ein Dorf zwischen einigen Bäumen; auf der rechten Seite ziehen zwei Figuren auf einem Weg zwischen den beiden Hügeln vorüber. Tiefenräumlich deutlich abgesetzt sieht man noch ein breiteres Gewässer, an dem eine Stadt mit Mühle liegt. Dahinter zeigen sich weitläufige bewaldete Bergzüge, über denen der Himmel wolkig-bewegt ist. Die Komposition gehört zum erweiterten Kreis der Flusslandschaften, deren Raumtiefe mehr oder weniger vom Gewässerverlauf abhängig ist und in die verbreitet auch pastorale Sujets mit Ruinen integriert wurden. Dabei beleben meist kleine Figuren das Gelände jenseits des Vordergrunds, der immer wieder leer bleibt. Ihre Verwendung im Louvre-Blatt lässt sich beispielsweise mit Darstellungen aus Kopenhagen (Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 9589, Kat. Nr. 205), Christie's London (03.07.2007, Nr. 19, Kat. Nr. 218) oder Dresden (Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384, Kat. Nr. 222) vergleichen. Auch der Ausblick auf ein Dorf oder eine Stadt mit einer Mühle (und ähnlichen Architekturen) an einem Gewässer lässt sich ebenfalls ab dem fünften Jahrzehnt in Campagnolas Landschaften wiederfinden (New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 64 (Kat. Nr. 171); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0314 (Kat. Nr. 176); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4761, Kat. Nr. 145). Die zeichnerische Qualität ist im vorliegenden Fall etwas durchwachsen: der hintere Teil der Darstellung fällt im Strich eher fein und kontrolliert aus, während die zwei vorderen langen Hügelrücken durch eine dynamisch geschwungene Feder gekennzeichnet sind; die beiden nahen Formen vermitteln nur wenig differenzierte Binnenflächen und verraten in Kombination mit regelmäßigen Kreuzlagen die künstlerische Routine wie sie für Campagnolas reifen, späten Stil charakteristisch ist. Die Ausführung des Dorfes im Louvre-Blatt passt ebenfalls zu seiner Entwicklung ab dem fünften Jahrzehnt.<sup>2</sup> Besonders die Stadt mit der Mühle lässt sich eng mit einer näher gerückten Architekturkulisse eines weiteren Louvre-Blattes (Inv. Nr. 4760, Kat. Nr. 200)<sup>3</sup> verbinden, das eine zusätzliche Facette des großzügig-mechanischen Strichbilds im Vordergrundterrain zeigt.<sup>4</sup>

Die Kombination dieser motivischen und zeichnerischen Merkmale sollte für die Eigenhändigkeit sprechen. Unter Berücksichtigung der Komposition bietet sich eine Datierung ab den mittleren 1540er Jahren bis in die 1550er Jahre an.

---

<sup>1</sup> Die Zeichnung (und die Montierung) ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/5/7945-Hameau-pres-dune-riviere-au-pied-de-collines-avec-deux-personnages>

<sup>2</sup> Vgl. zum Beispiel die Landschaft: Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (**Kat. Nr. 95**).

<sup>3</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/6/7078-Paysage-avec-des-batisses-et-un-pont-sur-lequel-passent-des-cavaliers>

<sup>4</sup> Weitere Beispiele für das großzügige und mechanische Schraffieren des nahen Terrains sind die Landschaften in: Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16062 (**Kat. Nr. 191**); New York, Pierpont Morgan Library, The Joseph F. McCrindle Collection, Inv. Nr. 2009.81 (**Kat. Nr. 228**).

## 207

### Landschaft mit bewachsener Anhöhe und Ausblick auf Gebäude

Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4599.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf weißem Papier, am rechten Rand wasserfleckig (?), montiert.

**Maße:** 167 x 242 mm (allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit Feder in Schwarz: „15“.

**Provenienz:** Abbé Franz de Paula Neumann (1744-1816); Schenkung um ca. 1850 an die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien.

**Literatur:** unpubliziert.

Die allseitig beschnittene Zeichnung wird im Kupferstichkabinett der Wiener Akademie zusammen mit 19 weiteren Exemplaren Domenico Campagnola zugeordnet und blieb bisher von der Forschung unbeachtet.

Die Komposition ist einfach aufgebaut und zeigt einen nahen Vordergrund, der links als felsiger Brocken mit einem Baum und Gras bewachsen ist und nach rechts in eine scharfe Geländekante übergeht. Von diesem Terrain mit natürlichen Repoussormotiven blickt man – wie von einem erhöhten Aussichtspunkt – in einen deutlich distanzierten und tiefer liegenden Landschaftsabschnitt. Am Fuße eines breiten Hügels, den eine Kirche bekrönt, befindet sich eine längere Gebäudegruppe, an der offenbar ein Gewässer vorbeifließt und den Blick bis zum Horizont leitet, wo sich zarte Bergkonturen andeuten. Für die Staffelung und die Wirkung der Raumtiefe ist das Vordergrundterrain mit einer dichteren Binnenstruktur als der Landschaftshintergrund ausgestattet, der summarischer und nur mit wenigen Parallelschraffuren wiedergegeben ist, um in der Entfernung heller zu wirken als der Himmel.

Typisch für Campagnolas Landschaftsstil ist die linke Geländepartie, in der sich nicht nur die vom Zeichner bevorzugten Ausnehmungen und Auswaschungen befinden sondern auch eine Mischung aus Fels- und Erdformen gezeigt wird. Dabei ist auch das Strichsystem als charakteristisch einzustufen, da es sich mit einigen regelmäßigen Kreuzlagen stärker auf die Oberfläche bezieht und in seinen zuweilen dekorativen Ausdruckswerten nur wenig Plastizität suggeriert. Das Integrieren von kleineren Bäumen, die sich als durchlässige Silhouette gegen den Himmel absetzen, lässt sich in den zugeschriebenen Zeichnungen vereinzelt beobachten.<sup>1</sup> Die Umsetzung des nahen Terrains spricht grundsätzlich für den routinierten Duktus des Zeichners, wie man ihn von späteren Blättern, beispielsweise aus dem Auktionshandel (Mailand, Finarte. 22.11.2000, Nr. 24, Kat. Nr. 177) oder aus Kopenhagen (Statens Museum For Kunst, Inv. Nr. GB 9589, Kat. Nr. 205)<sup>2</sup> kennt. Besonders das Vergleichswerk von Finarte und ein weiteres Blatt aus dem Auktionshandel (New York, Christie's, 09.06.1981, Nr. 6, Kat. Nr. 187) zeigt eine verblüffend ähnliche Auffassung des „scharfkantigen“ Terrains.<sup>3</sup>

In Kenntnis der vorhandenen motivischen und stilistischen Verbindungen sollte die Zuschreibung des Wiener Blattes an Campagnola gerechtfertigt sein. Allerdings ist der zeichnerische Gesamteindruck mechanisch und etwas dünn, wobei die Darstellung nur in wenigen Partien unvollständig wirkt. Dafür dient sie als wichtiges Beispiel für die wechselhafte Qualität von Campagnolas Zeichnungen in der Zeit nach 1540.

<sup>1</sup> Vgl. die Landschaften in: London, Christie's, 21.11.1958, Nr. 53 (**Kat. Nr. 173**); Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2520 (**Kat. Nr. 162**) oder Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0318 (**Kat. Nr. 214**).

<sup>2</sup> Im zukünftigen Sammlungskatalog der venezianischen Zeichnung im Kopenhagener Museum wird das Werk ebenfalls unter Domenico Campagnola geführt.

<sup>3</sup> Weitere Vergleichsmöglichkeiten bieten folgende Zeichnungen: Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 82 (**Kat. Nr. 151**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5535 (**Kat. Nr. 130**) oder Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16056 (**Kat. Nr. 131**).

## 208

### Landschaft mit kleinem Dorf an einem Gewässer

**Ehemals London, Christie's, 23.11.1971, Nr. 13.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, Fehlstellen und Einrisse in der unteren Blatthälfte, besonders am unteren Rand, Einfassungslinie, Blatt seitlich beschnitten, aufgezo-

**Maße:** 298 x 151 mm.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** Auktionskatalog Christie, Manson & Woods Ltd. London, *Fine Old Master Drawings*, 23.11.1971, Nr. 13.

Das Blatt tauchte als Werk Domenico Campagnolas bei einer Auktion von Christie's (London) auf und dürfte ursprünglich breiter gewesen sein. Geht man von den durchschnittlichen Maßen aus, wäre vielleicht ein größeres Format von ca. 29 x 43 cm denkbar; allerdings ist der rechte Rand vermutlich nicht beschnitten. Das erhaltene Hochformat macht zumindest deutlich, wie gut sich Landschaftsausschnitte mehr oder weniger anpassen lassen.

Der Ausschnitt zeigt eine größere Dorfanlage mit Mühle und Brücke als entferntes Hauptmotiv in einer Landschaft, durch die sich ein Gewässer bis in den Vordergrund zieht und lediglich mit einer rastenden Kuh am rechten Rand belebt wird.

Die unvollständige (?) Bildanlage fügt sich am besten in die Gruppe der Fluss- oder Ruinenlandschaften ab dem fünften Jahrzehnt ein. Im Detail ist auch die motivische Auffassung des Dorfes mit zwei Zeichnungen aus dem Louvre (Inv. Nr. 5580, 4761, Kat. Nr. 206, 145)<sup>1</sup> verwandt. Letzteres Vergleichswerk zeigt zudem Kühe als detailliertere Staffage des Mittelgrunds, von denen man die vorliegende kürzelhafte Version durchaus ableiten könnte. Auch das Strichbild in den Bereichen Himmel, Vegetation oder Gelände lässt sich mit diesen beiden Darstellungen und Details in anderen Blättern Campagnolas aus dieser Zeit vergleichen (vgl. auch Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0315, Kat. Nr. 181). Insgesamt wirkt die Zeichenweise sehr routiniert, ist aber wahrscheinlich noch mit Campagnolas spätem Personalstil vereinbar. Als Entstehungszeit bieten sich die späten 1540er und frühen 1550er Jahre an.

---

<sup>1</sup> Die unpublizierte Zeichnung Inv. Nr. 5580 aus der Sammlung Mariette ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/5/7945-Hameau-pres-dune-riviere-au-pied-de-collines-avec-deux-personnages>

## 209

### Landschaft mit Eseltreiber und Wandernden bei einer Steinbrücke

**Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, Inv. Nr. I-330.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, vermutlich an allen Seiten beschnitten.

**Maße:** 163 x 284 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Provenienz:** Frits Koenigs (1881-1941), Haarlem (Lugt 1023a; Verso), erworben 1930; von D.G. van Beuningen 1940 erworben; Verkauf an die Nationalsozialisten; jetzt im Pushkin Museum, Moskau; bisher erfolglos zurückgefordert vom Niederländischen Staat (Elen 327).

**Literatur:** Walker 1941, Anhang S. 17, Nr. 108; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 187, Nr. 782, Tafel LXXXI,4; Elen 1989, S. 178, Nr. 327, m. Abb.; Kat. Ausst. Moskau 1995, S. 184, Nr. 121, m. Abb.

Das Blatt stammt aus der Sammlung Frits Koenigs und wurde 1940 vom Museum Boijmans-van Beuningen erworben. Im Zuge des Zweiten Weltkriegs gelangte das Werk ins Pushkin Museum und wurde mit der niederländischen Publikation von Elen (1989) offiziell von Russland zurückgefordert.<sup>1</sup> Von der Forschung weitgehend unbeachtet, schrieb man es bisher Domenico Campagnola zu (Elen 1989; Kat. Ausst. Moskau 1995). Tietze und Tietze-Conrat (1944) hingegen

vermuteten hinter der Zeichnung (und fünf anderen) den Künstler Constantino Malombra.<sup>2</sup> Aus stilistischen Gründen überzeugte dieser Vorschlag nicht und wurde berechtigterweise abgelehnt.<sup>3</sup>

Die vermutlich allseitig beschnittene Komposition zeigt einige Menschen nahe einer Brücke auf dem Weg zu einem Dorf, dessen Kulisse den Hintergrund überwiegend abdeckt; nur im rechten oberen Viertel der Darstellung gelangt der Blick in die Ferne, wo größere Ruinen am Fuße bewaldeter Berge zu sehen sind. Der tiefenräumliche Aufbau ist außerdem gekennzeichnet durch die Flussdiagonale – von links unten nach rechts oben – die sich mit dem nahen Wegverlauf über die Brücke wirkungsvoll kreuzt.<sup>4</sup> Dazu werden nur wenige Geländeabschnitte geschichtet, die ursprünglich mit einem Vordergrund (heute kaum mehr vorhanden) verbunden waren. Das nahe Terrain ist im heutigen Zustand hauptsächlich durch eine Baumgruppe am rechten Rand definiert.

Bei der Gestaltung sind neben dem Gelände und der Vegetation vor allem die Häuserarchitektur und die größere Figurenstaffage gute stilistische Anhaltspunkte: Die Gebäudemodellierungen sind vergleichbar mit Landschaften aus dem Louvre (Inv. Nr. 4783, Kat. Nr. 168), dem Musée Grenoble (Inv. Nr. MG D 370, Kat. Nr. 172) und der Devonshire Collection (Inv. Nr. 751 (262), Kat. Nr. 178) und typisch für Campagnolas Kompositionen ab den 1540er Jahren. Bei den figürlichen Bewegungsmotiven, die im Gelände verstreut sind, ist vor allem die Szene mit dem Eselstreiber auffällig. Sie wird ähnlich verwendet in einer der großen Ruinenlandschaften aus dem Louvre (Inv. Nr. 4753, Kat. Nr. 143), einer Stadtansicht mit Hafen aus Dresden (Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384, Kat. Nr. 222) oder in der Radierung von Girolamo Porro nach Domenico Campagnola (Abb. 272).<sup>5</sup> Somit ergeben sich durchaus griffige Argumente für Campagnolas Autorschaft. Die Entstehung ist gegen Ende der 1540er oder Anfang der 1550er Jahre zu vermuten.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Albert J. Elen (Senior Curator Prints and Drawings, Museum Boijmans-van Beuningen, Rotterdam) für die zur Verfügung gestellten Angaben zu den relevanten Zeichnungen (Dezember 2013).

<sup>2</sup> Tietze und Tietze-Conrat führten das Blatt aus der Sammlung Koenigs mit der falschen Inventarnummer „I 360“ anstatt I-330 an und zitierten die Abbildung des Werks irrtümlicherweise bei der Landschaft aus der Sammlung Lugt (Inv. Nr. 1052). – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 187, Nr. 782, 783.

<sup>3</sup> Tietze und Tietze-Conrat versuchten eine kleine Werkgruppe von sechs Zeichnungen dem Künstler Constantino Malombra zu geben. Als Hauptargument führten sie stilistische Ähnlichkeiten mit dessen überaus seltenen Stichen an. Die Werke waren – zusammen mit dem vorliegenden Werk aus Rotterdam – im Einzelnen: New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1993.73 (**Kat. Nr. 189**); Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384 (**Kat. Nr. 222**); Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1052 (**Kat. Nr. 245**); Breslau, Ossolinski-Nationalbibliothek, Inv. Nr. 3777 (**Kat. Nr. 202**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 7 (**Kat. Nr. 163**). – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 187, Nr. 780-786, Tafel LXXXI,4. – Tietze-Conrat 1958, S. 349.

Der Versuch der beiden überzeugte die Forschung nicht. Sämtliche Blätter findet man heute unter Domenico Campagnola. – Zu Constantino Malombra siehe den Abschnitt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>4</sup> Vgl. die Brückenmotive in den Darstellungen von: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4760 (**Kat. Nr. 200**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 754 (264), **Kat. Nr. 150**.

<sup>5</sup> Vgl. außerdem die Figurenmotive in den Landschaften von: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267), **Kat. Nr. 179** oder New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 65 (**Kat. Nr. 234**). – Zur seltenen Radierung von Girolamo Porro siehe den Abschnitt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

## 210

### Landschaft mit Reiter und Ochsenwagen vor einem Dorf mit Mühle

Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0316.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf gebräuntem Papier, an beiden seitlichen Randzonen Wasserflecken, Papier am rechten Rand nachgedunkelt (?), geringfügig stockfleckig.

**Maße:** 252 x 378 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso des alten Passepartouts? (18. Jh.) wurde vermutlich die alte Regalnummer/Signatur beschnitten, lediglich in Rötel: „B □ “

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); General John Guise (1683-1765); nach dessen Tod 1765 Schenkung an das College von Oxford.

**Literatur:** Bell, S. 32, I. 19; Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. I, S. 198, Nr. 730; Kat. Slg. Paris 1983, S. 239-240, unter Nr. 235, Anm. 1; Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29.

Das Werk gehört zu einer Landschaftsgruppe, die in Christ Church Domenico Campagnola zugeschrieben wird und deren Provenienz – mit einer Ausnahme – bis zur Sammlung Lely zurückreicht.<sup>1</sup> Nachdem die Zeichnung von Bell (Kat. Slg. Oxford 1914) als Werk Campagnolas publiziert und von Tietze und Tietze-Conrat nicht erfasst wurde, vermutete Byam Shaw (Kat. Slg. Oxford 1976) aufgrund der „*poor quality*“ eine „*studio copy*“. Saccomani (2004) schlug für dieses Exemplar – und einige andere der späten Landschaften – eine Entstehung ab dem Ende der 1540er Jahre vor.<sup>2</sup>

Die Komposition ist eher schlicht von unten nach oben gestaffelt und zeigt ein welliges Gelände, durch das sich einige Figuren bewegen und teilweise ein Fluss strömt. Die tiefenräumliche Wirkung wird durch die breite Dorfkulisse im oberen Bereich beschränkt; dabei lenkt ein Waldteppich den Blick zu wenigen Bergkämmen im linken oberen Eck – ohne dass dabei eine nennenswerte Weitläufigkeit entstünde.

Motivisch auffällig ist die dreiteilige Staffage im Gelände bestehend aus einem Ochsenwagenspann und zwei Reitern; sie findet sich variiert in Campagnola zuzuschreibenden Blättern aus Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1631, Kat. Nr. 211), Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0314, Kat. Nr. 176) und Paris (Louvre, Inv. Nr. 4757, Kat. Nr. 138). Neben den kompositorisch-motivischen Merkmalen spricht auch das Strichbild in den Terrain- und Vegetationsbereichen oder in der Gebäudegruppe für Campagnolas Autorschaft.<sup>3</sup>

Die Linienführung ist routiniert und lässt die letzte Sorgfalt vermissen. Es ist ein qualitatives Niveau, das eine schnell produzierte Sammlerware verrät und auch einige Exemplare aus Christ Church (Inv. Nr. 0312, 0313, Kat. Nr. 149, 148), der Devonshire Collection (Inv. Nr. 758 (269), Kat. Nr. 154) und der Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. 1993.73, Kat. Nr. 189) vergleichbar charakterisiert. Zeichnerisch recht ähnlich ist vor allem die Flusslandschaft mit Reiter im Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 16058, Kat. Nr. 184) und eine nahezu reine Landschaft aus dem Auktionshandel (New York, Christie's, 09.06.1981, Nr. 6, Kat. Nr. 187). Auch wenn das Blatt aus Christ Church wie einige andere zweifellos auf einem unteren Niveau einzustufen ist, sollte deshalb Campagnolas Autorschaft nicht in Frage gestellt werden. Diese Werke illustrieren vielmehr ein qualitatives Gefälle, das mit den vierziger Jahren häufiger zu beobachten und offenbar auf eine große Nachfrage seiner Landschaftszeichnungen zurückzuführen ist. Die wechselhaften stilistischen Facetten erschweren jedoch zusätzlich die Datierungsmöglichkeiten. Im vorliegenden Fall legen die Merkmale eine Entstehung ab den späten 1540er Jahren nahe.

<sup>1</sup> Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. I, S. 197-198, Nr. 723, 724, 725, 726, 727, 729, 730.

<sup>2</sup> Saccomani zählte – neben den Blättern im Louvre (ohne genaue Aufzählung) – zwei Gruppen in Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751-759) und Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0311-0318) zum numerischen Kern des Œuvres Campagnolas ab dem fünften Jahrzehnt. – Saccomani 2004, S. 209-210, Anm. 29.

<sup>3</sup> Die auffällige boden- und hügelbedeckende Vegetation aus summarischen Blattstrukturen rechts im Vordergrund findet sich in unterschiedlicher Größe auch in anderen Landschaften, wo sie manchmal unabhängig von ihrer tiefenräumlichen Position nahezu analog gezeichnet wird: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 753 (263), **Kat. Nr. 199**; Paris, Louvre, Inv. Nr. 4787, 4764 (**Kat. Nr. 85, 135**); New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (**Kat. Nr. 237**); London, British Museum, Inv. Nr. SL5214.85 (**Kat. Nr. 136**) und Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058 (**Kat. Nr. 184**).

## 211

**Berglandschaft mit Reiter und Ochsenwagen vor einer befestigten Stadt****Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1631.****Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, vereinzelt fleckig, rechte untere Hälfte etwas stockfleckig, mit Einfassungslinie in Schwarz, diese am linken Rand mit einer hinterlegten Fehlstelle.**Maße:** 227 x 381 mm (vermutlich in der Höhe beschnitten).**Bezeichnung:** auf dem Verso mit Feder: „*Alp 9 A. [unleserlich]*“; oben mit Graphit: „*N. 357 Italienische Schule*“, „*(Hausmann 357: als „Italienische Schule (in der Art des Camp., aber nicht von ihm)“*“; mit Feder rechts oben unleserlich (in alter Handschrift) sowie links unten mit Graphit: „*357*“.**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); Alter Besitz, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig (roter Stempel, Verso).**Reproduktion:**Flämischer Künstler (17. Jh.), Radierung, circa 1630-1642, 261 x 379 mm (Platte), Inschrift und Nummerierung unten in der Platte: „*Usus tam vehemens, ut consuetudine Tauri Mox biugi, preeunte, Ducem sine fune sequantur – 16*“, (Kat. Nr. 211a u. Abb. 296).**Literatur:** Kat. Slg. Braunschweig 1997, Bd. 1, S. 317, Bd. 2, Tafel 175b.

Die Provenienz der gut erhaltenen Zeichnung aus dem „alten Besitz“ des Herzog Anton Ulrich-Museums reicht bis zu Sir Peter Lely ins 17. Jahrhundert zurück – wie es auch der Sammlerstempel in der rechten unteren Ecke beweist. Das Werk ist mit anderen Exemplaren des Museums unter Domenico Campagnola inventarisiert und blieb weitgehend unbeachtet. Erst in jüngerer Zeit publizierte man das Blatt und brachte es mit der Gruppe von Zeichnungen in Verbindung, die Tietze und Tietze-Conrat<sup>1</sup> dem paduanischen Künstler Constantino Malombra gaben – ein Zuschreibungsversuch, den später beispielsweise Byam-Shaw<sup>2</sup> ablehnte (Kat. Slg. Braunschweig 1997).

Zwei größere, teilweise bewachsene Terrainformen bilden einen breiten Landschaftsvordergrund, der durch seine Strichlagen dunkel beschattet wirkt und in seinen Konturen eine Diagonale nach rechts betont. Mit diesem nahen „Aussichtspunkt“ kontrastiert ein tiefer liegender und heller gehaltener Mittelgrund, wo sich eine Straße um eine markante Erhebung schlängelt und gerade zwei Reiter und ein Ochsenwagen vorüberziehen. Das menschliche Leben und Treiben ist nicht fern in der Stadt zu vermuten, die links auf einer Anhöhe liegt. Auf der rechten Seite verläuft etwas versteckt ein ruhiges Gewässer, bis schließlich die Landschaftszüge in der Ferne zu einem waldigen Bergpanorama anheben.

Die Abfolge der wesentlichen Geländeabschnitte, ihre Modellierung und der abfallende alpine Horizont suggerieren eine Überschau der Landschaft, die reizvolle Tiefensprünge und eine gewisse Weitläufigkeit kennzeichnen. Das auffällige dreiteilige Staffagemotiv findet sich variiert in Campagnola zuzuschreibenden Blättern aus Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0314, 0316, Kat. Nr. 176, 210). Zeichnerisch ist die vorliegende Komposition unmittelbar mit zwei weiteren aus Braunschweig (Inv. Nr. Z 1637, 1669, Kat. Nr. 213, 236)<sup>3</sup> zu verbinden und typisch für Campagnolas umfangreiche Landschaftsproduktion ab der Mitte des fünften Jahrzehnts.<sup>4</sup>

Bisher blieb unbemerkt, dass die Zeichnung auch für die 24-teilige Stichserie von Herman de Neyt (1588-1642) als Arbeit Tizians reproduziert wurde.<sup>5</sup> Die Radierung (Tafel 16, 261 x 379 mm, Kat. Nr. 211a u. Abb. 296)<sup>6</sup> zeigt die Vorlage gegenseitig und fällt etwas höher aus. Vergleicht man diesen Unterschied noch mit dem Wolkenhimmel, so ist zu vermuten, dass die heutige Zeichnung (227 x 381 mm) in der Höhe um einige Zentimeter beschnitten wurde.

<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat versuchten eine kleine Werkgruppe von sechs Zeichnungen dem Künstler Constantino Malombra zu geben. Als Hauptargument führten sie stilistische Ähnlichkeiten mit dessen extrem seltenen Stichen an. – Siehe dazu den Abschnitt *Constantino Malombra* im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>2</sup> Siehe Byam Shaws Kommentar zum Exemplar in der Collection Frits Lugt: Kat. Slg. Paris 1983, S. 239-240, Nr. 235.

<sup>3</sup> Die Zeichnung Inv. Nr. Z 1669 ist in der Online Datenbank Kulturerbe Niedersachsen zugänglich:

[http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil\\_DE-MUS-026819\\_2703](http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil_DE-MUS-026819_2703)

<sup>4</sup> Die zeichnerische Umsetzung lässt sich noch anderen Landschaften annähern: New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 66 (**Kat. Nr. 215**) und Inv. Nr. 1993.73 (**Kat. Nr. 189**) oder Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058 (**Kat. Nr. 184**).

<sup>5</sup> Zur flämischen Serie siehe das Unterkapitel Herman de Neyt und sein radiertes Landschaftskonvolut (ca. 1630/1642) im Rahmen des Kapitels Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.

<sup>6</sup> Ein Abzug der Radierung befindet sich in der Online Datenbank des British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249794&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249794&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=1)

## 212

### Landschaft mit Viehtreiber vor einer entfernten Stadt mit Ruinen

Los Angeles, Hammer Museum, Grunwald Center for the Graphic Arts, Inv. Nr. 1986.1.3.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, vereinzelt fleckig (Gebrauchsspuren?) in der oberen Hälfte, größere am oberen Rand und rechts mittig am Rand, alt montiert (?).

**Maße:** 186 x 286 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso in Röteln: „*in culo andrea*“; zusammen mit einer skatologischen Zeichnung.

**Provenienz:** F. Abbott (2. H. 19. Jh.), Edinburgh (Lugt 970a oder 970b; auf der alten Montierung); Sotheby's London, 15.03.1966, Nr. 35; Lorus Feitelson (1898-1978) und Helen Lundeberg Feitelson (1908-1999), Santa Barbara (Inventar Nr. 108 als Domenico Campagnola); 1986 Schenkung an das Museum.

**Literatur:** Auktionskatalog Sotheby's London, *Important Old Master Drawings*, 15.03.1966, Nr. 35; Kat. Ausst. Santa Barbara 1983, S. 30, Nr. 9, m. Abb.

Das weitgehend unbekanntes Blatt wurde 1966 als Werk Campagnolas versteigert und befand sich danach in der amerikanischen Privatsammlung Feitelson. Im Jahr 1986 wurde es zusammen mit dreißig anderen Zeichnungen aus diesem Besitz dem Grunwald Center for the Graphic Arts in Los Angeles geschenkt. Bei einer vorausgehenden Ausstellung (1983) publizierte man die Zeichnung als Werk Domenico Campagnolas oder seines Kreises, wohingegen es im Feitelson Inventar als Arbeit des Meisters geführt wurde.<sup>1</sup>

Die Landschaft zeigt einen reizvollen Prospekt aus wenigen und etwas bewaldeten Geländehügeln, die gestaffelt in den Tiefenraum führen: der Hintergrund besteht aus einer Stadt mit Ruinen und kleinem Hafen, flankiert von einer schroffen Bergformation, die sich in der Ferne in einfachen Konturen verliert. Das Gewässer auf der rechten Seite führt dabei harmonisch zum angedeuteten alpinen Horizont. Das auffällige Motiv eines Viehtreibers mit zwei Ochsen und einem Esel führt den Betrachter vom rechten Vordergrund in die Darstellung ein und belebt sie mit ländlicher Betriebsamkeit.

Im Detail lässt sich die Differenzierung der linken Waldfläche mit Darstellungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 16060, Kat. Nr. 192) oder der Londoner Courtauld Gallery (Inv. Nr. D 1952.RW.2099, Kat. Nr. 170) vergleichen. Auch für den buschähnlichen, bewachsenen Hügel finden sich Varianten in Blättern aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 753 (263), Kat. Nr. 199) und Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0316, Kat. Nr. 210). Sehr ähnlich aufgefasst ist auch das bäuerliche Motiv der Kühe in zwei weiteren Landschaften (Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16060; Northampton, Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3, Kat. Nr. 174).<sup>2</sup> Während die zeichnerischen Merkmale überzeugend für ein qualitativ volles Werk Campagnolas sprechen, lässt der Landschaftstypus mit Hafenkulisse und verhaltener Weitläufigkeit an eine Entstehung ab der Mitte des fünften Jahrzehnts denken.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Claudine Dixon (Curatorial Associate, Grunwald Center for the Graphic Arts, Hammer Museum) und Kirk Nickel (Curatorial Fellow) für die zusätzlichen Informationen und das zur Verfügung gestellte Foto (November 2010/Februar 2016).

<sup>2</sup> Bereits in einer früheren Landschaft aus den Uffizien (Inv. Nr. 480 P, **Kat. Nr. 80**) taucht das Motiv des Bauern mit seinen Kühen auf, die in der Landschaft vorüberziehen.

<sup>3</sup> Ruinenversatzstücke in den beginnenden Berghängen bei einer Stadt zeigt in größerem Ausmaß auch eine späte

Landschaft aus Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0313, **Kat. Nr. 148**). – Ähnliche Hafenstädte finden sich in den weitläufiger entwickelten Landschaften von: Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1954.12.222 (**Kat. Nr. 223**) oder Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384 (**Kat. Nr. 222**).

## 213

### Landschaft mit Reiter und Schildknecht auf dem Weg zu einer kleinen befestigten Stadt

**Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1637.**

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, größerer Fleck nahezu mittig sowie zwei kleinere in beiden linken Ecken des Blattes, Spuren einer vertikalen Mittelfalte, Seitenränder etwas dunkler (Gebrauchsspuren?), Einfassungslinie in Dunkelbraun (u. Schwarz?), links unten mit einer hinterlegten Fehlstelle, guter Erhaltungszustand.

**Maße:** 235 x 382 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso links unten mit Graphit: „358“ und „Nr. Z 1637“.

**Provenienz:** Alter Besitz, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig (roter Stempel, Verso).

**Literatur:** Kat. Slg. Braunschweig 1997, Bd. 1, S. 317, unter Tafel 175b.

Die gut erhaltene Zeichnung wird im Braunschweiger Kupferstichkabinett – gemeinsam mit anderen Exemplaren – Domenico Campagnola zugeschrieben, blieb aber bisher unbeachtet. In der jüngeren Zeit (Kat. Slg. Braunschweig 1997) brachte man sie mit einer kleinen Zeichnungsgruppe in Verbindung, die Tietze und Tietze-Conrat (1944)<sup>1</sup> dem Paduaner Künstler Costantino Malombra gaben, was jedoch die nachfolgenden Forscher nicht überzeugte.<sup>2</sup>

Hinter zwei nahsichtigen und teilweise felsigen Terrainformen sieht man eine hölzerne Brückenkonstruktion, die gerade ein Reiter und ein mit Schild und Lanze Bewaffneter überqueren. Kleinste Staffagefiguren im Mittelgrund deuten an, dass sich ihr Weg am Fluss fortsetzen und vielleicht in der entfernten Stadt enden wird. Die Landschaft besitzt eine leicht hügelige Oberfläche, die auf der linken Seite mit wenigen Bergen abschließt. Zwei Drittel des Horizontes sind hingegen relativ niedrig gehalten und nur streifenartig angedeutet, wodurch sich in der Landschaft insgesamt das Gefühl von größerer Weitläufigkeit einstellt.

Motivisch fällt das natürliche Repoussoirmotiv im rechten Vordergrund auf, das sich eigenwillig aus Baumstumpf und belaubten Wurzeln zusammensetzt. Ähnlich gestaltet und kompositorisch eingesetzt wird dieses Detail in einigen Blättern aus Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058, Kat. Nr. 184), Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1631, Kat. Nr. 211), Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267), Kat. Nr. 179) oder aus dem Auktionshandel (New York, Sotheby's, 27.01.2016, Nr. 18, Kat. Nr. 183). Vor allem der Reiter ist für Campagnola ein charakteristisches Motiv und im vorliegenden Größenmaßstab mit Zeichnungen aus Lyon (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-387, Kat. Nr. 216) und dem Auktionshandel (London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6, Kat. Nr. 147) vergleichbar.<sup>3</sup> Schließlich sei noch auf das dekorative Linienspiel der verwirbelnden Rauchsäule über dem Schornstein eines Hauses verwiesen, mit dem immer wieder der Himmel über den Landschaftszügen belebt wird.<sup>4</sup>

Die Bildelemente und das Strichgefüge sind insgesamt typisch für Campagnolas Zeichnungen ab dem fünften Jahrzehnt, in denen meist größere Vordergrundfiguren und konkrete ikonographische Inhalte fehlen. Die Landschaftsansichten werden fast selbstständig entwickelt oder in Variation nur mit wenigen Figuren belebt. Eine enge stilistische Verbindung ergibt sich zu zwei weiteren, nahezu gleich großen Kompositionen aus Braunschweig (Inv. Nr. Z 1631, 227 x 381 mm; Inv. Nr. Z 1669, 235 x 383 mm, Kat. Nr. 211, 236).<sup>5</sup> Somit lässt sich ihre Ausführung in die fortgeschrittenen 1540er oder frühen 1550er Jahre einordnen.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat versuchten eine kleine Werkgruppe von sechs Zeichnungen dem Künstler Constantino Malombra zu geben. Als Hauptargument führten sie stilistische Ähnlichkeiten mit dessen extrem seltenen Stichen an. – Zu Constantino Malombra siehe den Abschnitt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis*

zum 18. Jahrhundert.

<sup>2</sup> Siehe Byam Shaws Kommentar zum Exemplar in der Collection Frits Lugt: Kat. Slg. Paris 1983, S. 239-240, Nr. 235.

<sup>3</sup> Weitere Reiterdetails in variierenden Größen finden sich in folgenden Blättern: Mailand, Finarte, 22.11.2000, Nr. 24 (**Kat. Nr. 177**); Amsterdam, Privatsammlung (**Kat. Nr. 175**) oder Berlin, Hollstein & Puppel, 07.-09.11.1927, Nr. 1113 (**Kat. Nr. 159**). – Auch die Brücke (aus Holz oder Stein) gehört zum Motivvokabular in Campagnolas Kompositionen: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 758 (269), **Kat. Nr. 154**; Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0313, 0316 (**Kat. Nr. 148, 210**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4725, 4760 (**Kat. Nr. 89, 200**); Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, Inv. Nr. I-330 (**Kat. Nr. 209**).

<sup>4</sup> Vgl. die Landschaften in: Oxford, Christi Church, Inv. Nr. 0317 (**Kat. Nr. 182**); New York, Christie's, 09.06.1981, Nr. 6 (**Kat. Nr. 187**); Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 873 (**Kat. Nr. 197**); New York, Roberta J.M. Olson und Alexander B.V. Johnson (**Kat. Nr. 219**).

<sup>5</sup> Das Werk ist in der Datenbank Kulturerbe Niedersachsen vorhanden:

[http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil\\_DE-MUS-026819\\_2703](http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil_DE-MUS-026819_2703)

<sup>6</sup> Der Grad der Ausführung und das routinierte Strichbild lassen sich noch weiteren Landschaftsblättern annähern: Mailand, Finarte, 22.11.2000, Nr. 24; Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262), 753 (263), 757 (267), **Kat. Nr. 178, 199, 179**; Oxford, Christ-Church, Inv. Nr. 0317, 0318 (**Kat. Nr. 214**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4768 (**Kat. Nr. 210**); Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 873; New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 66 (**Kat. Nr. 215**); San Francisco, de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39 (**Kat. Nr. 190**).

## 214

### Hügelige Landschaft mit Hirten, Hund und Ziegenherde vor einer befestigten Stadt

Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0318.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, leicht fleckig in den Randbereichen, Spuren einer Bearbeitung durch den Stylus (Griffel).

**Maße:** 243 x 388 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso des alten Passepartout? (18. Jh.) mit Feder: „A.  (durchgestrichen), und mit Röteln: „B .“

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); General John Guise (1683-1765); nach dessen Tod 1765 Schenkung an das College von Oxford.

#### Weitere Fassungen:

1.) Anonymer Künstler (17. Jh.), Feder in Grau auf fleckigem Papier, 278 x 389 mm, Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0319, (Kat. Nr. 214a u. Kat. Nr. X-125).

2.) Anonymer Künstler (17. Jh.), Feder in Braun über Röteln auf hellgrauem Papier, 236 x 393 mm, Privatsammlung, Westfalen, Deutschland, ohne Inv. Nr., (Kat. Nr. 214b u. Kat. Nr. X-35).

#### Reproduktion:

Flämischer Künstler (17. Jh.), Radierung, circa 1630-1642, 257 x 385 mm (Platte), Inschrift und Nummerierung unten in der Platte: „*Pastor amat spectatque suum blando ore lyciscam, Scilicet hic pecoris custos pecorisque magistri est* – 18“, (Kat. Nr. 214c u. Abb. 298).

**Literatur:** Colvin 1907, Bd. 2, Tafel/S. 36; Kat. Slg. Oxford 1914, S. 32, I. 21, Tafel VIII; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 527; Kat. Ausst. Venedig 1958, S. 19-20, Nr. 13, m. Abb.; Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. I, S. 197, Nr. 723, Bd. II, Tafel 421, S. 198, unter Nr. 732; Kat. Ausst. Paris 1976, S. 36, Anm. 4; Kat. Ausst. Münster 1981, S. 64, unter Nr. 26, Abb. 26a; Kat. Slg. Paris 1983, S. 239-240, Anm. 1; Sievers – Muehlig – Rich 2001, S. 42, Anm. 13 und 23; Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29; Kat. Ausst. Oxford 2015, S. 85, Nr. 16, m. Farbabb. (u. Detail S. 26).

Das Werk gehört zu einer Reihe von Landschaften, die in Christ Church unter Domenico Campagnola geführt werden und deren Provenienz – mit einer Ausnahme – auf Sir Peter Lely zurückgeht.<sup>1</sup> Bell publizierte die Zeichnung als eigenhändig (Kat. Slg. Oxford 1914), Tietze und Tietze-Conrat (1944)<sup>2</sup> sahen darin eine späte Arbeit der „Werkstatt“ („*late, shop*“). Erst danach einigte man sich auf eine Zuschreibung an den Meister selbst, bei der es auch fortan blieb (Kat. Ausst. Venedig 1958<sup>3</sup>; Kat. Slg. Oxford 1976).<sup>4</sup> Saccomani (2004) datierte dieses Exemplar – und einige andere aus der späten Landschaftsproduktion – ab dem Ende der 1540er Jahre.<sup>5</sup> Jüngst

präsentierte man die Zeichnung in der Ausstellung *Drawing in Venice. Titian to Canaletto* in Oxford und schlug das fünfte Jahrzehnt als Entstehungszeit vor.

Rechts im Vordergrund ist ein Hirte zu sehen, der seine Ziegenherde hütet und sich gerade seinem Hund zuwendet. Seine Figur als seitliches Repousoirmotiv auf einer Anhöhe lädt ein, auf die entfernte menschenleere Landschaft zu blicken, die von einer festungsähnlichen Stadt im Mittelgrund dominiert wird. Die Architektur verteilt sich auf einem Berg und verdeckt größtenteils die rechte Hälfte des Hintergrunds. Die perspektivisch verkürzte Seite der Festung und das davor geschichtete Gelände mit einem angedeuteten Weg führen schließlich zum Ausblick mit Bergketten, die einen weitläufigen Horizont bilden.

Die Ausführung der Gebäude, des Geländes und der Vegetation lässt sich mit Campagnolas Landschaften wie beispielsweise aus San Francisco (de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39, Kat. Nr. 190), New York (Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 66, Kat. Nr. 215) Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1637, Kat. Nr. 213) oder Turin (Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962, Kat. Nr. 95) zu einer Gruppe zusammenfügen. Letzteres Vergleichswerk zeigt auch mit der spinnenden Frau bei ihrer Ziegenherde eine motivisch und stilistisch verwandte Vordergrundszone.<sup>6</sup>

Der Hundetypus und seine Modellierung sind zudem recht ähnlich in den Blättern der Kallisto-Serie (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4788 (Kat. Nr. 86); Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263, Kat. Nr. 84) ausgeführt; die Figurenbildung des Hirten lässt sich Zeichnungen aus dem Louvre (Inv. Nr. 5550, Kat. Nr. 233) oder der Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. IV, 66) annähern. Beide Aspekte sprechen schließlich für Campagnolas späten Stil um 1550.

Die Zeichnung aus Oxford wurde vor 1642 in der Serie des Antwerpener Verlegers Herman de Neyt reproduziert.<sup>7</sup> Der anonyme Stecher hielt sich auch in diesem Fall (Tafel 18, 257 x 385 mm, Kat. Nr. 214a u. Abb. 298)<sup>8</sup> relativ genau an die Vorlage (243 x 388 mm), die er jedoch gegenseitig radierte, stärker schattierte und damit einzelne Partien besonders kontrastreich hervorhob. Bei der Übertragung ins druckgraphische Medium hinterließ der Stecher außerdem unscheinbare Stylus-Spuren (Griffel) auf der Zeichnung, ein Merkmal, das sich auch bei anderen erhaltenen Vorlagen der Serie beobachten lässt.<sup>9</sup>

Nach der flämischen Radierung entstanden höchstwahrscheinlich die beiden Nachahmungen aus Oxford (Inv. Nr. 0319, Kat. Nr. 214a u. Kat. Nr. X-125) und Westfalen (Privatsammlung, Kat. Nr. 214b u. Kat. Nr. X-35), da sie Campagnolas Landschaftskomposition ebenfalls gegenseitig wiedergeben – allerdings ohne die Vordergrundszone. Das Blatt aus Christ Church gehörte ebenfalls zur Sammlung Guise und zeigt außerdem einen unterschiedlich gestalteten Himmel; im Falle der unvollendeten Zeichnung aus der deutschen Privatsammlung wurde die Hirtenfigur zwar angelegt aber nicht mit der Feder ausgeführt.

<sup>1</sup> Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. I, S. 197-198, Nr. 723, 724, 725, 726, 727, 729, 730.

<sup>2</sup> Tietze und Tietze-Conrat bezogen sich auf die falsche Inventarnummer („I 22“ anstatt I 21) und die Maße wurden irrtümlich mit „224 x 386 mm“ anstatt 243 x 388 mm angegeben. Zudem merkten Sie noch an: „*The architecture is found in later Bolognese engravings.*“ – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 527.

<sup>3</sup> Sir Karl Parker merkte unter anderem an: „(...) *certamente dell'artista stesso, benchè non di prima qualità (...).*“ – Kat. Ausst. Venedig 1958, S. 20, Nr. 13.

<sup>4</sup> Byam Shaw kommentierte das Blatt treffend wie folgt: „I should say that of its type it is a very good example. The buildings in the background, it is true, seem to be collapsing towards the R., but that fault is characteristic of Campagnola's distances, at least in his later drawings, and the boy and the animals in the foreground are particularly well drawn. Certainly this is the best of the interesting series of landscapes by him, all but one from the Lely collection, at Christ Church. Only three of them are mentioned by H. Tietze and E. Tietze. (...)“ – Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. I, S. 197, Nr. 723.

<sup>5</sup> Saccomani zählte – neben den Blättern im Louvre (ohne genaue Aufzählung) – zwei Gruppen in Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751-759) und Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0311-0318) zum numerischen Kern des Œuvres Campagnolas ab dem fünften Jahrzehnt und kommentierte die nachfolgende Werkauswahl in ihren Studien wie folgt: „*Nel mare magnum della produzione paesaggistica matura del Campagnola, che non è sempre facile sistemare in un percorso coerente, sia per la ripetitività delle invenzioni e dei motivi, sia per la insidiosa tendenza a soluzioni convenzionali e meccanicamente calligrafiche, cercheremo qui di isolare qualche esempio che sia rappresentativo e della su „consumata“ abilità di disegnatore e delle varie tipologie.*“ – Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29.

<sup>6</sup> Das früheste Beispiel für eine pastorale Vordergrundszone mit hütendem Hirten zeigt eine Landschaft aus den Uffizien (Inv. Nr. 479 P, **Kat. Nr. 74**), die im vierten Jahrzehnt entstand. Spätere Darstellungen finden sich in folgenden Werken: Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 370 (**Kat. Nr. 172**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5576 (**Kat. Nr. 242**).

<sup>7</sup> Zur Serie siehe den Abschnitt Herman de Neyt und sein radiertes Landschaftskonvolut (ca. 1630/1642) im Kapitel Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.

<sup>8</sup> Siehe auch: Kat. Ausst. Oxford 2015, S. 85, Nr. 16. – Ein Abzug der Druckgraphik ist in der Online Datenbank des British Museum vorhanden:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249789&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249789&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=1)

<sup>9</sup> Die Spuren des Stylus finden sich auch bei den Blättern aus: Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058 (**Kat. Nr. 184**); Kansas-City, The Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12 (**Kat. Nr. 249**) und Northampton, Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3 (**Kat. Nr. 174**).

## 215

### Berglandschaft mit befestigter Stadt an einem Fluss, im Vordergrund ein Junge der zwei Hunde vertreibt

New York, The Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 66.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf ehemals weißem Papier, vereinzelte Flecken links am oberen Rand.

**Maße:** 240 x 379 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso möglicherweise von William Gibson unten rechts mit Feder in Braun: „*Campagnolo. / 2.3. / 8.7*“ (die „8.7“ möglicherweise korrigiert von „7.“?); obere rechte Ecke mit Graphit: „69“; unten links mit Graphit: „a“.

**Wasserzeichen:** Armbrust in einem Kreis.

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); William Gibson (1644 oder 45-1702); Charles Fairfax Murray (1849-1919); von diesem 1910 in London erworben durch John Pierpont Morgan (1837-1913), New York (keine Marke; siehe Lugt 1509).

**Literatur:** Fairfax Murray 1905-1912, IV, s.p., Nr. 66, m. Abb.; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 521; Sievers – Muehlig – Rich 2001, S. 40, unter Nr. 6, Anm. 10.

Das Blatt der Pierpont Morgan Library ist eines der zahlreichen Exemplare, die ursprünglich zur Sammlung Lely gehörten und sich heute in verschiedenen Museen befinden. Die Campagnola-Zuschreibung hat vermutlich in dieser berühmten Provenienz ihren Ursprung und setzte sich im 20. Jahrhundert fort (Fairfax Murray 1905). Tietze und Tietze-Conrat (1944) tendierten eher zur „Werkstatt“ („*perhaps shop*“); seitdem blieb die Zeichnung unbeachtet und wurde nur beiläufig von Sievers–Muehlig–Rich (2001) Campagnolas Schaffenszeit der 1540er Jahren zugeordnet.

Die Landschaft ist durch eine größere Stadt an einem Fluss gekennzeichnet und wird von bizarren Bergformen hinterfangen, die sich bis zum fernen Gebirge fortsetzen. Die Hügelformen und Geländeabschnitte sind abwechslungsreich und ineinander verschränkt dargestellt und ergeben eine wirkungsvolle Terrainstaffelung. Links im Mittelgrund verteilen sich einige Staffagefiguren und vermitteln bäuerlich-pastorales Leben vor der Stadt; zusätzlich wird dieses auch in der eigenwilligen Vordergrundszone dargestellt: dort scheint gerade ein Junge zwei Hunde (Wölfe?)<sup>1</sup> bei einer Strauchgruppe mit erhobenem Stock zu vertreiben. Der Grund dafür lässt sich jedoch nicht erschließen. Die Verwendung einer solchen mehr oder weniger narrativen Szene ist für Campagnola typisch und findet sich bereits in einigen Darstellungen ab dem vierten Jahrzehnt. Oft werden Hirten variiert oder durch bäuerliche Familien, wandernde oder rastende Figurenpaare ersetzt. Das abgewandelte Motivvokabular dient stets als stimmige Einführung in die Landschaft. Eine besondere inhaltliche Deutung ist dabei jedoch kaum möglich.<sup>2</sup>

Die plastische Gestaltung der figürlichen Szene im New Yorker Exemplar verweist jedoch auf den späten Zeichenstil Campagnolas. Dabei ist die Auffassung des Hundepaars mit seinen Tiermotiven ab den 1540er Jahren unmittelbar verwandt.<sup>3</sup> Zudem findet man das idyllische Detail der Kühe inmitten der Landschaft ähnlich schlicht angelegt in Blättern aus Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0316, Kat. Nr. 210), Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1631, Kat. Nr. 211), Paris (Louvre, Inv. Nr. 4761, Kat. Nr. 145) oder dem Auktionshandel (New

York, Sotheby's, 27.01.2016, Nr. 18, Kat. Nr. 183); diese Zeichnungen sind wahrscheinlich ab den mittleren 1540er Jahren entstanden. Schließlich findet sich noch eine Parallele für das Paar zu Pferd in der pastoralen Landschaft aus Turin (Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962, Kat. Nr. 95). Das Vergleichswerk steht sonst der vorliegenden Zeichnung nicht nur in der Modellierung der Architekturkulisse nahe, sondern auch qualitativ. Der sorgfältige Duktus und die Helldunkel-Verteilung kommen neben der Stadtansicht vor allem im Bergprospekt und in einzelnen Geländebereichen zum Ausdruck. Die Zeichnung lässt sich somit ohne größere Zweifel mit den späten Landschaften verbinden, zu denen sich gute Vergleichsexemplare in Braunschweig (Inv. Nr. Z 1637, Kat. Nr. 213), Dresden (Kupferstich-Kabinet, Inv. Nr. C 1937-384, Kat. Nr. 222), Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0318, Kat. Nr. 214) oder in der Hamburger Kunsthalle (Inv. Nr. 21109, Kat. Nr. 221) erhalten haben.

<sup>1</sup> Die Pierpont Morgan Library interpretiert die Szene als Attacke eines Jungen gegen zwei Hunde. Tietzes betitelten das Blatt mit: „*Landscape with a sheperd driving away a wolf*“ – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 521. – Das Blatt befindet sich in der Online Datenbank der Morgan Library:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/141062>

<sup>2</sup> Beispiele für diesen kompositorischen Aufbau mit pseudo-narrativen Figuren wären: Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 370 (**Kat. Nr. 172**); Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-387 (**Kat. Nr. 216**); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0313, 0318 (**Kat. Nr. 148, 214**); San Francisco, de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39 (**Kat. Nr. 190**); Bloomington, Indiana University Art Museum, Inv. Nr. 57.2 (**Kat. Nr. 195**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 753 (263), **Kat. Nr. 199**; Wien, Albertina, Inv. Nr. 1505 (**Kat. Nr. 164**); London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85 (**Kat. Nr. 136**); Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 2902 (**Kat. Nr. 97**); Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (**Kat. Nr. 95**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5550, 5576 (**Kat. Nr. 233, 242**).

<sup>3</sup> Vgl. die Tiermotive in den Landschaften von: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4788, 4725 (**Kat. Nr. 86, 89**); Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263 (**Kat. Nr. 84**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 117 (**Kat. Nr. 92**) oder London, British Museum, Inv. Nr. 1946,713.112 (**Kat. Nr. 93**).

## 216

### Landschaft mit Angler und zwei Reitern an einer Steinbrücke vor einer kleinen Stadt

Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-387.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, mit größeren Fehlstellen in beiden oberen Ecken, ehemals größerer Riss (?) in der rechten unteren Ecke, auf Papier montiert.

**Maße:** 188 x 381 mm (vermutlich allseitig beschnitten, vor allem in der Höhe).

**Provenienz:** Bibliothèque municipale de Lyon (Lugt 1698, 3680), Umstand und Zeitpunkt für den Eingang des Blattes in die Sammlung sind unbekannt; dem Museum übertragen im Jahr 1962.

**Literatur:** Kat. Ausst. Lyon 2008, S. 206, R. 26, m. Abb.

Die Zeichnung aus Lyon wurde erst vor wenigen Jahren publiziert und ist daher so gut wie unbekannt. Vom Museum wird sie traditionell Domenico Campagnola zugeschrieben; diese Einschätzung teilte auch Bernard Aikema bei einem Besuch in der graphischen Sammlung. Seine Notiz auf dem Datenblatt zum Werk lautet schlicht: „*un bon Campagnola*“ (Kat. Ausst. Lyon 2008).

Dargestellt ist eine hügelige Landschaft, die von einer Flussschleife durchzogen wird. Das Gewässer umfließt eine erhöhte Gebäudegruppe auf der rechten Seite und wird gerade von zwei Reitern auf einer größeren Steinbrücke überquert. Der weitere Verlauf wird von einem markanten Vordergrundhügel mit Baumstümpfen, Pflanzenbüschel und Buschwerk verdeckt, über dessen Geländekante ein Mann seine Angel ausgeworfen hat.<sup>1</sup> Neben dem breiten Gewässer führt links auch ein seitlicher Ausblick in den Landschaftsraum, wo man ein kleines Figuren paar in der Nähe eines Kirchturms sieht, der wie ein Fixpunkt aus einem Wald herausragt.<sup>2</sup>

Der tiefenräumliche Gesamteindruck ist allerdings ein uneinheitlicher, zu dem auch die

missglückte perspektivische Verkürzung der Stadtanlage beiträgt.<sup>3</sup> Auch das unstimmige Arrangement der Landschaftsabschnitte unterstreicht die zügig-routinierte Ausführung des Blattes.

Die Verwendung eines Flusses für den tiefenräumlichen Aufbau findet sich auch in einer verwandten Darstellung aus Paris (Louvre, Inv. Nr. 4757, Kat. Nr. 138)<sup>4</sup>. In beiden Fällen erscheinen der Übergang und der Verlauf des Ufers etwas unnatürlich. Eine weitere Zeichnung des Louvre (Inv. Nr. 5572, Kat. Nr. 139) zeigt sogar eine Variation des erhöht liegenden Gebäudemotivs, um das der Zeichner beidseitig das Gewässer herumführt; ebenso wird die Architektur auf einer Seite betont verkürzt dargestellt, was aber durch das Horizontniveau und eine allgemein leichte Untersicht stimmiger wirkt als im Werk aus Lyon.<sup>5</sup>

Typisch für Campagnola sind – neben der Verwendung einer Vordergrundfigur als bäuerlich-pastorales Repousoirmotiv – auch die Reiter im nahen Mittelgrund, die im Verhältnis zum Angler kleiner sind. Diese Motive und die Bezüge der Größenverhältnisse lassen sich mit einer Landschaft aus dem Auktionshandel (London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6, Kat. Nr. 147) erstaunlich gut vergleichen. Sie sind zeichnerisch eng miteinander verbunden und illustrieren, auf welche Weise die verschiedenen Reitertypen (mit oder ohne zusätzlicher Staffagefigur) variiert werden und zur Belebung der Landschaftszüge beitragen.

Aufgrund der motivischen und kompositorischen Verbindungen lässt sich die Flusslandschaft aus Lyon als charakteristisches Werk Campagnolas bestätigen. Zusammen mit der zügigen Linienführung bietet sich eine Entstehungszeit ab den fortgeschrittenen 1540er Jahren an, wobei Qualität und Quantität zuweilen nicht Hand in Hand gingen.

<sup>1</sup> Das idyllische und genrehafte Detail des Angelnden geht bei Campagnola zwar weit zurück auf eine seiner erhaltenen signierten Zeichnungen (Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1950.20.1, **Kat. Nr. 22**) findet sich aber später nur noch in einer Landschaft mit Venus aus St. Petersburg (Ermitage, Inv. Nr. 5807, **Kat. Nr. 83**) hinter der Kontur des Vordergründhügels wieder.

<sup>2</sup> Ein sehr ähnlich integriertes und gezeichnetes Motiv zeigt eine Landschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 4768, **Kat. Nr. 201**) am linken Rand.

<sup>3</sup> Eine Variante der erhöht liegenden Stadtanlage wurde für die nächtliche Landschaft in Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 16057, **Kat. Nr. 194**) verwendet, deren „Terrainunterlage“ deutlich phantastischer wirkt als im Blatt aus Lyon.

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/7075-Vue-dune-ville-dans-un-paysage-anime-de-figures-et-traverse-par-une-riviere>

<sup>5</sup> Andere Beispiele für Architekturkulissen mit betont verkürzten Partien wären beispielsweise: Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058 (**Kat. Nr. 184**) oder Paris, Louvre, Inv. Nr. 4768.

## 217

### Landschaft mit Weiler, Figurenstaffage und Ausblick auf ein Gewässer

Montpellier, Musée Fabre, Inv. Nr. 864.2.302.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, stockfleckig, alte Montierung.

**Maße:** 179 x 373 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Karton der Montierung mit Graphit „Ecole Vénitienes 16e 37“; auf dem Verso links: „L900-or/799“; in der Mitte: „961“ (Stempel) „962“; auf dem Verso der Montierung unten rechts: „3050“.

**Provenienz:** Unbekannte Sammlermarke (Lugt 172); Jules Bonnet-Mel (18./19.Jh.), Pézenas bei Montpellier; dessen Vermächtnis 1864 an das Museum; Musée Fabre, Montpellier (Lugt 1866).

**Literatur:** unpubliziert.

Im frühen 19. Jahrhundert gehörte das Blatt zur Sammlung von Jules Bonnet-Mel, der es 1864 mit seinem Tod – zusammen mit rund 400 Zeichnungen und 28 Gemälden – dem Musée Fabre vermachte. In jüngster Zeit wurde es durch die Online Datenbank des Museums als Werk Campagnolas bekannt gemacht, eine nähere Einordnung durch die Forschung gab es bisher nicht.<sup>1</sup>

Im ungewöhnlich schmalen Querformat sieht man eine schlichte Landschaft, deren Vordergrund sich aus wenigen, teilweise versetzt geschichteten Terrainformen und einem brückenartigen Gemäuer zusammensetzt. Als nächster Orientierungspunkt für die Distanzen fungiert ein auffälliger Baumstrunk, mit dem ein Weiler im entfernten welligen und bewaldeten Gelände korrespondiert. Die Kleinteiligkeit der Gebäude und die sie umgebende Vegetation unterstützen den Eindruck einer fernen Landschaftskulisse, die von Staffagefiguren nahezu unbemerkt bevölkert wird. Am rechten Rand ergibt sich schließlich noch ein Ausblick auf drei Segelschiffe auf einem bewegten Gewässer, das sich bis zum hohen Horizont erstreckt.

Die kompositorischen und motivischen Eigenheiten entsprechen Campagnolas Landschaftsgestaltung ab der Mitte des fünften Jahrzehnts: neben dem Baumstrunk und den nur teilweise sichtbaren Figurenszenen lassen sich vor allem die Segelschiffe mit seinen Fluss- und Küstenlandschaften verbinden. Im vorliegenden Fall sind sie allerdings mit vollen Segeln auf See und nicht abgetakelt vor Anker in einem Hafen wiedergegeben. Beide Motive wirken musterbuchartig und erinnern an eine radierte Schiffsdarstellung von Augustin Hirschvogel, die 1546 datiert ist (Kat. Nr. 217a).<sup>2</sup> Für eine Entstehung in dieser oder einer etwas späteren Zeit sprechen auch stilistische Aspekte. So sind die regelmäßigen und schwingenden Strichlagen der beiden linken Felsenstücke mit den typischen Auswaschungen wie in anderen Zeichnungen deutlich ausgeprägt.<sup>3</sup> Darüber hinaus lässt sich die Differenzierung des brückenartigen Gemäuers mit den Ruinen und ihren unterschiedlich gewölbten und schattierten Steinkonstruktionen verbinden, deren perspektivische Verkürzung nicht immer überzeugt (vgl. London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85 (Kat. Nr. 136)<sup>4</sup> oder auch Princeton, University Art Museum, Inv. Nr. x1946-82, Kat. Nr. 169).<sup>5</sup>

Zeichnerisch lässt sich das Blatt neben Darstellungen aus Christ Church (Inv. Nr. 0314, Kat. Nr. 176) oder Sotheby's London (07.12.1976, Nr. 6, Kat. Nr. 147) einreihen – und dient als weiteres Beispiel für Campagnolas umfassende und routinierte Landschaftsproduktion ab der Mitte des fünften Jahrzehnts.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Marina Bousvarou (Chargée des Campagnes de restauration des collections du Musée Fabre, Chargée du cabinet des Arts Graphiques, Musée Fabre, Montpellier) und Steve Gavard (Service multimédia/reproductions) für die zur Verfügung gestellte digitale Abbildung der Zeichnung (März 2016).

<sup>2</sup> Ein Abzug der datierten Druckgraphik (144 x 214 mm) befindet sich in der Online Datenbank des British Museum: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1442482&partId=1&searchText=Augustin+Hirschvogel&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1442482&partId=1&searchText=Augustin+Hirschvogel&page=1)

<sup>3</sup> Vgl. die Landschaften in: London, Christie's, 03.07.2007, Nr. 19 (**Kat. Nr. 218**); Washington, National Gallery of Art, Inv. Nr. 1954.12.222 (**Kat. Nr. 223**); Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176 (**Kat. Nr. 241**) oder Paris, Louvre, Inv. Nr. 4765 (**Kat. Nr. 224**).

<sup>4</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=713102&partId=1&searchText=Domenico+campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=713102&partId=1&searchText=Domenico+campagnola&page=2)

<sup>5</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Princeton University Art Museum zugänglich:

<http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/5894>

## 218

### Landschaft mit Mühle und drei Wandernden nahe einer Stadt

**Ehemals London, Christie's, 03.07.2007, Nr. 19.**

**Technik:** Feder in Braun, auf cremefarbenem Papier, etwas stockfleckig in der oberen Blatthälfte, mit Einfassungslinie.

**Maße:** 210 x 324 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Wasserzeichen:** Krone mit Stern (ähnlich Briquet, Nr. 4835 und 4854).

**Provenienz:** Henry Hamel (2. H. 18. Jh.); Rudolf Philipp Goldschmidt (um 1840-1914), Berlin (Lugt 2926); F.A.C. Prestel, Frankfurt a.M., 04.-05.10.1917, Nr. 96; F.A.C. Prestel, Frankfurt a.M., 22.-26.11.1927, Nr. 49; Amsler & Ruthardt, Berlin; Sammlung Ehlers, Göttingen; C.G. Boerner, Leipzig, 09.-10. Mai 1930, Nr. 90; Hollstein & Puppel, Berlin, 08.-09.12.1937, Nr. 274; Reiss & Sohn, Königstein im Taunus, 29.10.2005, Nr. 6607; Schweiz, Privatsammlung.

**Literatur:** Auktionskatalog F.A.C. Prestel, Frankfurt, *Handzeichnungen alter Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts*, sowie

von Meistern des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart; Schriftenreihe: Katalog der Sammlung des im Jahre 1914 verstorbenen Herrn Rud. Phil. Goldschmidt-Berlin, Erster Teil, 04.-05.10.1917, S. 14, Nr. 96, Tafel 35; Auktionskatalog Nr. 94, F.A.C. Prestel, Frankfurt, *Handzeichnungen und Aquarelle Alter, Neuer, und Moderner Meister. Kupferstiche und Radierungen Alter und Neuer Meister(...)*, 22.-26.11.1927, Nr. 49, m. Abb. Auktionskatalog CLXIV von C. G. Boerner (Leipzig), *Handzeichnungen alter Meister des XV. bis XVIII. Jahrhunderts aus dem Besitze von Frau Geheimerat Ehlers-Göttingen und andere Beiträge aus Privatbesitz*, 09.-10.05.1930, S. 18, Nr. 90; Auktionskatalog Hollstein & Puppel, Berlin, 08.-09.12.1937, Nr. 274, Tafel VI; Walker 1941, Anhang S. 20, Nr. 122 u. S. 21, Nr. 126; Auktionskatalog, Reiss & Sohn, Auktion 104, *Alte und neue Kunst*, 29.10.2005, S. 26, Nr. 6607, m. Abb.; Auktionskatalog Christie's London, *Old Master and 19th Century Drawings*, 03.07.2007, S. 31, Nr. 19, m. Farbab.

Das weitgehend unbekanntes Blatt wurde im Kunsthandel stets Domenico Campagnola zugeschrieben. In der Forschung führte es lediglich Walker (1941) an und vermutete: „*Copy of late Campagnola type?*“.<sup>1</sup>

Die Landschaft zeigt eine Mühle bei einer steinernen Brücke auf der linken Seite. Sie liegt am Fuße einiger Berge und etwas entfernt von einem größeren Erd- oder Felsbrocken im Vordergrund. Dort sind rechts in der Nähe drei Menschen auf dem Weg zu einer Stadt zu sehen, die mit einem mächtigen Turm gekennzeichnet ist und sich entlang eines Gewässers in die Ferne erstreckt.<sup>2</sup> Die Komposition zeigt im vorderen Abschnitt wenige, ineinander verschränkte Geländeformen und ist etwas unstimmig geschichtet; sie entwickelt aber insgesamt eine betonte Raumdiagonale nach rechts oben, die in einem seitlichen Landschaftsausblick gipfelt. Obgleich das mittlere Horizontniveau überwiegend von höheren und wenig distanzierenden Bergen gebildet wird, vermittelt die Ansicht eine gewisse Weitläufigkeit, kombiniert mit einem reizvollen Tiefenzug.

Charakteristisch für Campagnola ist zum einen das auffällige Vordergrunddetail in Form eines Erd- oder Felsbrockens, den der Weg umrundet. Die markante Geländeform ist zwar fein modelliert, vermittelt jedoch kaum natürliche Plastizität; die regelmäßigen geschwungenen Strichlagen der verschatteten Partien kontrastieren vielmehr mit den kleinteiligen Strukturen des Weges. Eine ähnliche zeichnerische Vorliebe ist auch in Blättern aus der Albertina (Inv. Nr. 1505, Kat. Nr. 164); Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. IV, 64, Kat. Nr. 171), dem Louvre (Inv. Nr. 4783, Kat. Nr. 168)<sup>3</sup> oder Christ Church (Inv. Nr. 0317, Kat. Nr. 182) zu beobachten. Zum anderen finden sich die flächige Modellierung und die Konturbetonung oft in mehreren Geländebereichen wie zum Beispiel auch in einer der Kallisto-Episoden (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4787, Kat. Nr. 85) oder in der Londoner Hirschjagd (British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.112, Kat. Nr. 93). Im Detail sei noch auf die dichten Waldflächen am linken Rand des vorliegenden Blattes hingewiesen, die mit schnellen kringelförmigen Strichfolgen zusammengefasst werden. Bei näherer Betrachtung lassen sich diese Passagen auch in einzelnen Landschaften der Museen finden.<sup>4</sup>

Sowohl die kompositorischen als auch die motivischen Facetten der Darstellung lassen keinen Zweifel an Campagnolas Autorschaft. Die Ausführung fügt sich in seine Entwicklung ab der Mitte der 1540er Jahre ein und nähert sich den gelungeneren Werken der Spätzeit an.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Walker zitierte das Werk sowohl bei Hollstein & Puppel (Berlin) (Walker, Nr. 122) als auch bei Prestel (Frankfurt) (Walker, Nr. 126). Dabei gab er das Maß einmal irrtümlich mit „210 x 235 mm“ anstatt 210 x 324 mm an.

<sup>2</sup> Vgl. die Staffagefiguren mittlerer Größe beispielsweise in der Landschaft mit Hafenstadt in Dresden (Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384, **Kat. Nr. 222**).

<sup>3</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7101-Diverses-constructions-dans-un-paysage-et-un-pelerin-puisant-de-leau>

<sup>4</sup> Eine vergleichbare zeichnerische Umsetzung der entfernten Waldflächen zeigen die Landschaften aus: New York, Sotheby's, 27.01.2016, Nr. 18 (**Kat. Nr. 183**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4753 (**Kat. Nr. 143**); Chicago, Art Institute of Chicago, Inv. Nr. 1922.3092 (**Kat. Nr. 99**); Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 09.1SDR43-d1 (**Kat. Nr. 157**); Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962 (**Kat. Nr. 95**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 16059 (**Kat. Nr. 146**).

<sup>5</sup> Qualitativ könnte man die Zeichnung den Landschaften aus Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0314, **Kat. Nr. 176**); Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267), **Kat. Nr. 179**); San Francisco (de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39, **Kat. Nr. 190**); Dresden (Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384), Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16059) oder Hamburger Kunsthalle (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21109, **Kat. Nr. 221**) annähern.

**219****Landschaft mit Dorf und Ausblick auf eine ferne Bucht****New York, Roberta J. M. Olson und Alexander B. V. Johnson.****Technik:** Feder in Braun auf gebräuntem Papier, weißlicher Fleck in der oberen rechten Ecke, kleiner Einriss und Fehlstelle am linken oberen Rand.**Maße:** 245 x 362 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).**Bezeichnung:** auf dem Verso angeklebt: „*Collection Richardson Junior / Vente de Marquis de Varennes 30.11.22, de 224; 1M+ OE*“.**Provenienz:** Jonathan Richardson Sr. (1665-1745), London (Lugt 2184); Émile Diaz (1835-1860), Paris (Lugt 841); Marquis de Varennes, Auktion Paris 30.11.1922, Nr. 224; Beussant-Lefèvre SARL (Drouot-Richelieu), Paris, 10.06.2009, Nr. 18; Day & Faber, London; von diesen erworben Juli/August 2010.**Literatur:** Auktionskatalog Beusant-Lefèvre SARL, Paris, *Mobilier et Objets d'Art*, 10.06.2009, S. 14, Nr. 18, m. Farbbabb.

Die Zeichnung war bis 2009, als sie im Kunsthandel auftauchte, weitgehend unbekannt, wurde früher als Werk Annibale Carraccis angesehen, aber jüngst als Arbeit Domenico Campagnolas versteigert. Nicholas Turner bestätigte 2010 für Day & Faber (London) die Zuschreibung des Blattes, das seitdem zur Sammlung von Roberta J.M. Olson und Alexander B.V. Johnson in New York gehört.<sup>1</sup>

Die Komposition zeigt eine leicht erhöht liegende Dorfkulisse im Hintergrund, an der man links vorbei einen Kirchturm vor den Bergen entdeckt und rechts eine Meeresbucht samt Segelschiff bis zum weit entfernten Horizont überblickt. Die zentrale Gebäudegruppe ist umgeben von kleineren Wäldern, in deren Schatten man rechts ein Figurenpaar ausmachen kann, das eine Herde hütet. Eine Felsformation bei einem Mauerstück ziert den Vordergrund; dieser kommt – wie auch die übrigen Geländezüge – gänzlich ohne Figuren aus. So wird die Dorfansicht vor allem mit einer Rauchwolke betont, die aus einem der Schornsteine aufsteigt und sich mit dem überwiegend dramatisch bewegten Himmel vereint.

Einzelne Motive setzen die reifen Holzschnitte der späten 1530er und 1540er Jahre voraus: beispielsweise erscheint der plattenförmige Felsen bereits in den Druckgraphiken „Landschaft mit hl. Hieronymus“ (Abb. 165)<sup>2</sup> oder „Landschaft mit Johannes dem Täufer“ (Abb. 166)<sup>3</sup> in recht verwandter Form. Zudem wird das Detail des Paares bei seiner Herde bereits in der „Landschaft mit wandernder Familie“ (Abb. 168)<sup>4</sup> ähnlich stimmungsvoll verwendet. Auch die Ausführung lässt sich von den großen Holzschnitten ableiten und darüber hinaus einzelnen Zeichnungen aus dem fünften und frühen sechsten Jahrzehnt zuordnen. Der Ausblick auf die Meeresbucht ist gut vergleichbar mit dem rechten, etwas unscheinbaren Horizontkürzel in der „Versuchung Christi“ (London, Christie's, 09.12.1982, Nr. 148, Kat. Nr. 142). Das Repoussoirmotiv des Felsens ist beispielsweise mit einer Darstellung aus Christ Church (Inv. Nr. 0314, Kat. Nr. 176) vergleichbar. Die sorgfältige Modellierung der Gebäude und die dekorativen Federschwüngen des Rauchwirbels und des bewegten Himmels sind ebenso charakteristisch wie in der „Landschaft mit Reiter“ aus Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1637, Kat. Nr. 213). Zur weiteren Orientierung lässt sich noch die weite „Landschaft mit Meeresbucht“ aus dem Auktionshandel anführen (London, Christie's, 04.07.1984, Nr. 2, Kat. Nr. 247).

Neben den für Campagnola typischen Schwächen im tiefenräumlichen Aufbau und dem dekorativen Lineament überzeugen auch die angeführten Detailvergleiche in Hinblick auf die Eigenhändigkeit. Die Zeichnung aus der New Yorker Privatsammlung ist ein seltenes Beispiel für eine nahezu reine Landschaftsdarstellung in Campagnolas reicher Schaffensphase ab der Mitte des fünften Jahrzehnts.

<sup>1</sup> Es war mir möglich, die Zeichnung bei Day & Faber während der TEFAF 2010 in Maastricht zu sehen. Mein Dank gilt Day & Faber für die zusätzlichen Informationen und Roberta J.M. Olson (New York) für den interessierten Austausch über das Werk und für das zur Verfügung gestellte Foto (Juli 2010).

<sup>2</sup> Dreyer 1971, S. 58, Nr. 35. – Rosand–Muraro 1976, S. 158-159, Nr. 26, m. Abb. – Rosand–Muraro 1976 (2), S. 106-107, Nr. 34, Abb. 73.

<sup>3</sup> Zum selten erhaltenen Holzschnitt: Rosand–Muraro 1976, S. 160-161, Nr. 27, m. Abb. – Rosand–Muraro 1976 (2), S. 107, Nr. 35, Abb. 74.

<sup>4</sup> Dreyer 1971, S. 57, Nr. 33. – Rosand–Muraro 1976, S. 162-163, Nr. 28, m. Abb. – Rosand–Muraro 1976 (2), S. 107, Nr. 36, Abb. 75.

## 220

### Landschaft mit Burg an einem Fluss mit Schleuse

Melbourne, National Gallery of Victoria, Inv. Nr. 3391-4.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, stockfleckig, größerer Fleck im linken und mittleren Bereich des Himmels sowie unten mittig (Wasserschäden?), aufgezogen auf blauem Karton, dieser mit Einfassungslinien in schwarzer Tinte und goldenem Streifen.

**Maße:** 183 x 279 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto der Montierung mit Bleistift: „A 21593RL“; auf dem Verso mit Bleistift: „No 243 Catalogue / Domenico Campagnola“; „3807“; „2099 (in einem Kreis) / 1 (unterstrichen)“; „+“; „33“ (in einem Kreis); „ex-Collection Calando“; mit blauem Kugelschreiber auf braunem Papier: „ex-collection / CALANDO“; „30...“ (unleserlich).

**Provenienz:** E. Calando (2. H. 19. Jh.), Paris (Lugt 837); nach dessen Tod Verkauf 11.-12.12.1899 (?), Paul Roblin, Paris; Hubert Marignane (geb. 1921), Paris (Lugt 1343a); 26.11.1956 bei Colnaghi & Co, London durch die National Gallery of Victoria angekauft.

**Literatur:** Leahy 2003, S. 29, m. Farbabb.

Die National Gallery of Victoria in Melbourne publizierte das vorliegende Blatt erstmals 2003 als Werk Domenico Campagnolas und datierte es in den Zeitraum der späten 1530er und frühen 1540er Jahre.<sup>1</sup> Die Landschaft zeigt eine Burg auf einer Anhöhe in der Nähe eines Gewässers, das rechts im Mittelgrund etwas aufgestaut ist und dahinter durch das Gelände strömt. Nur wenige Staffagefiguren an der Schleuse beleben die Ansicht durch ihre Tätigkeiten. Ansonsten kommt die Landschaft ohne diese Details aus und ist bemerkenswert selbstständig; vielmehr stehen die Burganlage und das bis in die Ferne verlaufende Gewässer im Mittelpunkt. Am Horizont entdeckt der Betrachter vor den Bergen einen Kirchturm, der in seiner Größe die tiefenräumliche Entfernung zum vordersten Terrain wirkungsvoll verklammert. Motivisch findet sich im gesamten Œuvre keine zweite ähnliche Umsetzung des auffälligen Burgmotivs. Allerdings kann eine grundsätzliche Anregung durch die Fresken des Odeo Cornaro vermutet werden. Die Kombination aus idealisierten Fluss- oder Meereslandschaften mit Gebäuden und Figuren wurde dadurch in Padua sehr beliebt.

Die Strichführung in den Architekturen, Terrainabschnitten oder der Vegetation ist teilweise zügig-routiniert, besitzt aber auch in Partien wie den schraffierten Hügelkuppen die für Campagnola charakteristische Regelmäßigkeit. Qualitativ verwandt ist eine Landschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 5538, Kat. Nr. 74)<sup>2</sup> oder die Landschaft mit dem Tierkreiszeichen aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 746 (260), Kat. Nr. 127), die vermutlich Ende der 1530er Jahre oder Anfang der 40er Jahre entstand. Darüber hinaus markieren auch die reifen Holzschnitte eine Entwicklungsstufe, ohne die das vorliegende Blatt stilistisch nicht denkbar wäre. Daher erscheint eine Datierung der Zeichnung in die Zeit um 1540 oder etwas später am überzeugendsten.

<sup>1</sup> Die Zeichnung wurde bei Colnaghi (1956) als Werk Domenico Campagnolas erworben. Ursula Hoff (1958) sah eine – wenig nachvollziehbare – Ähnlichkeit zu einem Blatt aus der Albertina (Inv. Nr. 1481, **Kat. Nr. X-175**), das unter Domenico Campagnola geführt wird. In jüngerer Zeit notierte David Scrace vor Ort (1990) zum Blatt: „*fine and characteristic*“ für Domenico Campagnola. Im Rahmen der Katalogerstellung (Leahy 2003) wurde ich von Alisa Bunbury kontaktiert und konnte zur näheren Einordnung und Datierung beitragen (März 2003). Mein Dank gilt Alisa Bunbury (Curator, Prints and Drawings, National Gallery of Victoria, Melbourne) für die aktualisierten Informationen zum Werk und das digitale Foto (März 2003/Februar 2014). – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/artist/7059/>

<sup>2</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7902-Vue-dun-village-et-de-deux-figures-conversant-dans-un-paysage>

## 221

### Flusslandschaft mit Gesellschaft im Freien

Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21109.

**Technik:** Feder in Braun, teilweise Umfassungslinie (Feder in Braun) auf cremefarbenem Papier, Spuren einer vertikalen Mittelfalte, vereinzelt Löcher (Wurmfraß?) und Flecken, Gebrauchsspuren (?) am rechten unteren Rand.

**Maße:** 227 x 328 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten links mit Feder in Dunkelbraun: „*Campagnola f.*“; auf dem Verso unten mit Bleistift: „*Nf*“ sowie weitere Kürzel.

**Wasserzeichen:** Ochsenkopf mit einer doppelt konturierten Schlange, die sich um einen in ein Malteserkreuz mündenden Stab windet; Motiv ähnlich Briquet 15378 (Brescia 1523) und 15379 (Nürnberg 1524).

**Provenienz:** Georg Ernst Harzen (1790-1863), Hamburg (Lugt 1244); Legat Harzen 1863 an die „Städtische Gallerie“ Hamburg; 1868 der Stadt übereignet für die 1869 eröffnete Kunsthalle.

**Literatur:** Kat. Ausst. Hamburg 1920, S. 10, Nr. 29; Kat. Ausst. Hamburg 1957, S. 19, Nr. 77, Tafel 14; V. T. (nicht aufgelöst) 1957, S. 229; Kat. Ausst. Hamburg 1967, S. 24, Nr. 18, Tafel 30; Franz 1969, Bd. I, S. 135-136, Tafel 8; Kat. Ausst. Hanover 1971, unter Nr. 3; Brouard 2004, S. 109, Anm. 9; Kat. Ausst. Zürich 2004, S. 14, unter Nr. 1, Anm. 2; Kat. Slg. Hamburg 2009, Bd. 1 (Katalog), S. 116-117, Nr. 98, Bd. 2 (Tafeln), S. 46, Abb. 98.

Die Zeichnung gilt seit dem 19. Jahrhundert als Werk Domenico Campagnolas. Die Zuschreibung wurde im aktuellen Bestandskatalog (Kat. Slg. Hamburg 2009) der Hamburger Kunsthalle bestätigt, jedoch ohne Datierungsvorschlag. Brouard (2004) vermutete ihre Entstehung – im Vergleich mit zwei Zeichnungen aus Dresden (Kupferstich-Kabinett Inv. Nr. C 1937-384 und C 284, Kat. Nr. 222, 243) – um 1540 oder etwas früher.

Von einem erhöhten Vordergrund blickt man etwas hinab auf eine Gruppe rastender Menschen, die sich über zwei Hügel verteilen. Männer, Frauen und Kinder haben sich dort vielleicht als Feldarbeiter<sup>1</sup> zusammengefunden; einige von ihnen liegen unter einem schattigen Zelt, andere im freien Gelände oder kümmern sich um die Kinder. Ihr friedvoll und idyllisch anmutendes Dasein wird unterstrichen vom weiteren Verlauf der Landschaft. Im Kontrast zum vorderen, stark bewegten Terrain zeigt der Mittelgrund eine breite Wehranlage mit Turm und Gebäuden, gerahmt von Wäldern. Das Wasser strömt durch eine Schleuse dem Betrachter entgegen und bildet einen kleinen See in der Nähe der Rastenden; gleichzeitig fließt das aufgestaute Gewässer jenseits des Wehrs ruhig in die Ferne. Aufgrund des hohen Horizonts bietet sich ein betont weitläufiger Ausblick mit zart ausklingenden Bergzügen.

Das Motiv dieser Wehranlage ist zwar in keiner anderen Zeichnung Campagnolas wiederzufinden, die gesamte Bildanlage lässt sich aber gut mit seinen Fluss- und Meereslandschaften zu einer Gruppe zusammenschließen. Die verwendeten mittelgroßen Staffagefiguren jenseits des Vordergrunds sind eher selten und stilistisch noch am besten mit den Blättern aus Detroit (Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 09.1SDR43-d1, Kat. Nr. 157), New York (Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 64, Kat. Nr. 171)<sup>2</sup> und Edinburgh (National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911 u. D 873, Kat. Nr. 87, 197)<sup>3</sup> vergleichbar. Die feine Ausführung der Landschaft aus Hamburg zeigt in den beiden linken Geländestücken das für Campagnola bezeichnende Schraffursystem; es vermittelt zwar eine reizvolle Binnenstruktur bildet aber mit gleichmäßigen Strichlagen nur wenig plastische helldunkel-Werte. Insgesamt ist die zeichnerische Auffassung der „Eselstreiberin“ aus San Francisco (de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39, Kat. Nr. 190) oder zwei Landschaften aus Edinburgh (National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 873) und Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0317, Kat. Nr. 182) durchaus verwandt. Während die stilistischen Aspekte ohne Zweifel für Campagnolas Hand sprechen, ist die Datierungsfrage weniger leicht zu beantworten. Die Komposition mit ihrer betonten Weitläufigkeit ist innerhalb der 1530er Jahre schwer

vorstellbar. Dagegen erscheint eine Entstehung nach den Ausstattungen des Odeo Cornaro und der Villa Vescovi in Luvigliano ab den mittleren 1540er Jahren weitaus wahrscheinlicher.

<sup>1</sup> David Klemm bezeichnete sie als „*ruhende Feldarbeiter*“. – Kat. Slg. Hamburg 2009, Bd. 1 (Katalog), S. 116-117, Nr. 98

<sup>2</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library zugänglich:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/141055>

<sup>3</sup> Die beiden Landschaften sind in der Datenbank der National Gallery of Scotland vorhanden:

<https://nationalgalleries.org/art-and-artists/13520/landscape-juno-and-callisto-about-1540> ;

<https://nationalgalleries.org/art-and-artists/13522/rocky-river-landscape-figures>

## 222

### Landschaft mit befestigter Stadt an einer Bucht und Wandernden im Vordergrund

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384.

**Technik:** Feder in Braun auf ehemals weißem Papier, mehrere größere Flecken, rechts oben (bei Bergspitze) größere Stelle restauriert (?), Strichbild teilweise vom oberen und unteren Rand abgesetzt.

**Maße:** 193 x 290 mm (vermutlich an beiden Seiten geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder (?): „384“.

**Provenienz:** Slg. Durazzo (nach Tietze und Tietze-Conrat 1944); 1937/1938: Vermächtnis Johann Friedrich Lahmann (1858-1937), Dresden, Nr. 1447.

**Literatur:** Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 187, Nr. 780; Brouard 2004, S. 104, Abb. 1, Anm. 9; Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 106.

Die eher unbekanntere Zeichnung wird im Dresdner Kupferstich-Kabinett unter Domenico Campagnola um 1520 geführt.<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat (1944)<sup>2</sup> hielten sie hingegen – zusammen mit fünf anderen Exemplaren – für ein Werk des Paduaner Künstlers Constantino Malombra, da sie eine stilistische Ähnlichkeit mit dessen extrem seltenen Radierungen sahen. Diesen Vorschlag lehnte die spätere Forschung ab. In jüngster Zeit machte Brouard das Blatt im Rahmen seiner ikonographischen Studien einem größeren Publikum bekannt (2004 und Kat. Ausst. Bordeaux 2005).<sup>3</sup>

Die Komposition wird durch drei breit geschichtete Geländehügel in Form eines erweiterten Vordergrunds gekennzeichnet. Eine Menschengruppe belebt dort einen Weg, der bis zur Hafenstadt im zentralen Mittelgrund führt. Ihre Ansicht wird von einem Turm dominiert, der sich mächtig gegen den Himmel absetzt. Er fungiert als optischer Fixpunkt, wird rechts von einem nahen Berg flankiert und vermittelt eine stimmige Distanz zu den Landschaftsabschnitten der linken Seite. Wenngleich nicht viel von der Meeresbucht jenseits der Stadt zu sehen ist, bietet sich im Hintergrund eine ansehnliche Fernsicht bis zum Horizont, wo Land und Berge nur noch mit wenigen Linien angedeutet werden. Motivisch interessant ist auch das mehrköpfige Fußvolk: es entspricht Campagnolas Vorliebe für figurliche Belebung im verkleinerten Maßstab und besitzt keinen konkreten narrativen Inhalt. Die betriebsamen Gestalten führen den Betrachter in und aus der Landschaft und verleihen ihr einen friedlichen Charakter. Eine recht ähnliche Auffassung zeigt sich in einem großen Blatt aus dem Louvre (Inv. Nr. 4753, Kat. Nr. 143) oder selbst in der Radierung von Girolamo Porro nach einer späten Ruinenlandschaft Campagnolas (Abb. 272).<sup>4</sup> Speziell das Detail des Esels (und seines Treibers) lässt sich zeichnerisch gut mit Blättern aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267), Kat. Nr. 179) oder Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-330, Kat. Nr. 209) vergleichen.

Sieht man vom etwas beeinträchtigten Erhaltungszustand des Blattes ab, so ist die Ausführung insgesamt sehr gelungen und entspricht den qualitativen Landschaften aus Hamburg (Kunsthalle, Inv. Nr. 21109, Kat. Nr. 221), Washington D.C. (National Gallery of Art, Inv. Nr. 1954.12.222, Kat. Nr. 223)<sup>5</sup> oder Los Angeles (Hammer Museum, Inv. Nr. 1986.1.3, Kat. Nr. 212). Die Bildanlage und die stilistischen Merkmale lassen keinen Zweifel an der Eigenhändigkeit.

Aufgrund des abgewandelten Typus' der Meeres- und Flusslandschaft und der figürlichen Variation in verwandten Zeichnungen ist das Blatt vermutlich ab der Mitte des fünften Jahrzehnts in das Œuvre einzuordnen.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Gudula Metze (Konservatorin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden - Kupferstich-Kabinett) für den interessanten Austausch über das Werk und die zusätzlichen Informationen (Januar/März 2014).

<sup>2</sup> Tietze und Tietze-Conrat versuchten eine kleine Gruppe von sechs Zeichnungen dem Künstler Constantino Malombra zuzuschreiben. Als Hauptargument führten sie stilistische Ähnlichkeiten mit dessen überaus seltenen Stichen an. Die Werke sind – zusammen mit dem vorliegenden Werk aus Dresden – im Einzelnen: Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-330 (**Kat. Nr. 209**); Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1052 (**Kat. Nr. 245**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 7 (**Kat. Nr. 163**); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1993.73 (**Kat. Nr. 189**); Breslau, Ossolinski-Nationalbibliothek (Ossolineum), Inv. Nr. 3777 (**Kat. Nr. 202**). – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 187, Nr. 780-786, Tafel LXXXI,4 – Tietze-Conrat 1958, S. 349.

Der Versuch der beiden überzeugte die Forschung nicht. Sämtliche Blätter findet man heute unter Domenico Campagnola. – Zu Constantino Malombra siehe den Abschnitt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>3</sup> Brouard (2004) vermutete eine Entstehung um 1540 oder sogar etwas früher und verglich die Darstellung mit dem zweiten Blatt in Dresden (Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 284, **Kat. Nr. 243**) und der Flusslandschaft mit Feldarbeitern aus der Hamburger Kunsthalle (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21109, **Kat. Nr. 221**).

<sup>4</sup> Zwei Exemplare der seltenen Radierung sind in den Datenbanken der Yale University Art Gallery (Inv. Nr. 1966.118.10) und des British Museum (Inv. Nr. 1868,0612.1372) zu finden:

<http://artgallery.yale.edu/collections/objects/11168> ;

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249635&partId=1&searchText=Girolamo+Porro&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249635&partId=1&searchText=Girolamo+Porro&page=1)

Zu dieser Druckgraphik siehe auch das Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>5</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der National Gallery of Art zugänglich:

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.43170.html>

## 223

### Landschaft mit Hirten, Herde und Hunden, die einen Wolf verjagen

Washington D.C., The National Gallery of Art, Rosenwald Collection, Inv. Nr. 1954.12.222.

**Technik:** Feder in Braun, Spuren von Ergänzungen mit Feder in schwachem Grün, aufgrund von drei größeren vertikalen Flecken (Wasser?) auf cremefarbenem Papier, ehemals am Rand rechts unten eingerissen, mit Einfassungslinie in Braun.

**Maße:** 225 x 367 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten rechts mit Feder in Braun: „*Campagnole*“ (Handschrift, 18. Jh., unbekannter französischer Sammler?).

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2093); William H. Schab, New York; von diesem erworben 18.11.1953 von Lessing Julius Rosenwald; Geschenk an das Museum im Jahr 1954.

**Reproduktion:**

Flämischer Künstler (17. Jh.), Radierung, circa 1630-1642, 260 x 385 mm (Platte), Inschrift und Nummerierung unten in der Platte: „*Luget ovem Daphnis, serò, incuria culpa est Hinc sis, quando decet, vigilante pericula caute* – 15“, (Kat. Nr. 223a u. Abb. 295).

**Literatur:** Kat. Ausst. Washington 1978, S. 43; Wethey 1987, S. 188f, Nr. A-20, Abb. 178; Kat. Ausst. Chantilly 1998, S. 79-80, unter Nr. 17; Sievers – Muehlig – Rich 2001, S. 43f, Anm 13; Kat. Ausst. Budapest 2003, S. 28; Kat. Ausst. Venedig 2014, S. 56, Abb. 1.

Das Sammlerzeichen von Sir Peter Lely auf dem Recto belegt zwar die weit zurückreichende und berühmte Provenienz des Blattes; trotzdem liegen die weiteren Besitzverhältnisse seit dem 17. Jahrhundert im Dunkeln. Eine mögliche französische Sammlung aufgrund der alten Bezeichnung ist rein spekulativ; erst Mitte der 20. Jahrhunderts taucht das Blatt bei William H. Schab in New York wieder auf. Seit der Schenkung durch Lessing J. Rosenwald an die National Gallery of Art wird es traditionell Domenico Campagnola zugeschrieben (Kat. Ausst. Washington 1978).<sup>1</sup> In der jüngeren Forschung diente es Wethey (1987) als Werkbeispiel für Campagnola im engen Künstlerkreis um Tizian. Er schlug eine Datierung um 1540 oder später vor. Im

Ausstellungskatalog zu ausgewählten venezianischen Zeichnungen des Museums zitierte man das Blatt und ordnete es in die gleiche Zeit ein (Kat. Ausst. Venedig 2014).

Jenseits des Vordergrunds – dessen Geländekante mit einem Baumstumpf und einem Felsbrocken betont sowie von einem Weg durchzogen wird – sieht man eine dramatische Szene in einer Senke: ein Wolf hat soeben ein Schaf gerissen und flieht mit dem Tier im Maul vor zwei Hunden, die ihn verfolgen, während die Hirten nur tatenlos zusehen können und ihre Herde zusammenhalten. Das Geschehen ist die einzige menschliche Belebung in der Landschaft. Links zeigt sich noch ein kleines steinernes Viadukt vor einem erhöht liegenden Weiler; in den rechten Geländezügen setzt sich der Weg schlängelnd fort, bis die bewaldete Ebene an eine Flussbiegung mit kleiner Hafenstadt grenzt.

Der hohe Horizont ermöglicht einen weiten Blick über die Landschaft. Dabei kontrastiert die ruhige Ansicht der vor Anker liegenden Schiffe nicht nur mit der bewegten Hirtenszene sondern auch mit einer Wetterfront, die links oben in den Bergen aufzieht.<sup>2</sup> Der tiefenräumliche Aufbau wird – charakteristisch für Campagnola – durch den Vordergrund als erhöhten Betrachterstandpunkt eingeleitet und entwickelt über die Hafenstadt hinweg, die im Detail perspektivische Verkürzungen andeutet, einen beachtlichen Zug in die äußerste Ferne.

Die Komposition lässt sich als Variation von den Fluss- und Meereslandschaften ableiten und ist vergleichbar mit bestimmten Darstellungen aus Los Angeles (Hammer Museum, Inv. Nr. 1986.1.3, Kat. Nr. 212), Dresden (Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384, Kat. Nr. 222), Paris (Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1502, Kat. Nr. 245) oder Cambridge (Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 2902, Kat. Nr. 97). Im Detail wirkt die Konstruktion des felsigen Viadukts wie eine motivische Anspielung auf die Landschaften mit Ruinenansichten (z.B. Paris, Louvre, Inv. Nr. 4761, Kat. Nr. 145). Die pastorale Staffage ist ähnlich gezeichnet – wenngleich in unterschiedlicher Größe – in Blättern aus Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 7, Kat. Nr. 163) oder Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262), Kat. Nr. 178).<sup>3</sup>

Insgesamt ist die Ausführung außergewöhnlich sorgfältig gezeichnet und vermittelt trotz regelmäßigen Strichbilds einige gelungene Helldunkel-Werte in der Landschaft, die bildmäßig arrangiert und modelliert ist. Zeichnerisch sprechen die Merkmale klar für Campagnolas geübte Hand im fünften Jahrzehnt. Berücksichtigt man zudem noch die verwendeten Motive und den Typus, dann überzeugt eine Datierung in die mittleren 1540er Jahre.

Die Zeichnung aus Washington wurde in der 24-teiligen Landschaftsserie reproduziert, die der Antwerpener Künstler und Händler Herman de Neyt (1588-1642) unter Tizian herausgab.<sup>4</sup> Der gegenseitige Stich (Tafel 15, 260 x 385 mm, Kat. Nr. 223a u. Abb. 295)<sup>5</sup> ist größer als die Vorlage (225 x 367 mm) und zeigt vor allem an beiden Seiten und am oberen Rand etwas mehr von der Landschaft. Angesichts des heutigen Erhaltungszustands ist es schwer zu beurteilen, ob Campagnolas Zeichnung im Laufe der Zeit beschnitten wurde. Möglicherweise hat der unbekannte Stecher die Randzone eigenständig erweitert, um die Druckgraphik dem grundsätzlichen Format des Konvoluts anzupassen. Im Endergebnis wird die radierte Darstellung etwas mehr in die Tiefe gerückt, wodurch sich der Größenmaßstab der Landschaftselemente verkleinert.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.43170.html>

Bei der Bibliographie zum Werk werden irrtümlich Tietze und Tietze-Conrat (1944) und das Blatt (Nr. 521) aus der Pierpont Morgan Library (dort: Inv. Nr. IV, 66) angeführt, das ebenfalls zur Sammlung Lely gehörte aber nur eine entfernt verwandte Vordergrundszone zeigt.

<sup>2</sup> Vgl. das seltene Detail mit zwei Landschaften aus Paris (Louvre, Inv. Nr. 5527, **Kat. Nr. 231**) und Cambridge (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1932.310, **Kat. Nr. 239**). Diese sind vermutlich etwas früher entstanden.

<sup>3</sup> Eine vermehrt idyllische Hirtenszene ist ähnlich platziert in einer Landschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 4781, **Kat. Nr. 158**), die aber später zu datieren ist. Eine frühere Variante der bewegten Szene mit bewaffneten Reitern findet sich rechts im Mittelgrund einer Landschaft aus den Uffizien (Inv. Nr. 478 P, **Kat. Nr. 73**) aus dem vierten Jahrzehnt.

<sup>4</sup> Zur Serie siehe den Abschnitt Herman de Neyt und sein radiertes Landschaftskonvolut (ca. 1630/1642) im Kapitel Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.

<sup>5</sup> Ein Abzug der Radierung befindet sich in der Online Datenbank des British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249797&partId](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249797&partId)

[=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=1](#)

## 224

### Landschaft mit Ausblick auf eine Stadt am Fluss

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4765.

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, am linken Rand gebräunt, längere diagonale Flecken in beiden Hälften des Blattes, linker Rand mit Fehlstellen, mit Einfassungslinie: Feder in Schwarz (teilweise unterbrochen), aufgezogen.

**Maße:** 215 x 366 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 21; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, unter Nr. 536; Gibbons 1977, Bd. I, S. 50, unter Nr. 136.

Die Zuschreibung des Louvre-Blattes, das aus der großen Sammlung des Comte de Saint-Morys stammt, wechselte von Domenico Campagnola zum Kreis des Künstlers. Tietze und Tietze-Conrat (1944) erfassten das Werk zusammen mit zwanzig anderen des Museums in einer Sammelposition, die sie ohne weitere Ausführung wie folgt kommentieren: „*Late shop, some of them copies*“.<sup>1</sup> In jüngerer Zeit wurde das Blatt lediglich von Gibbons (1977) in einer Reihe von Vergleichswerken erwähnt.

Die Landschaft zeigt ein mit Bäumen bewachsenes Terrain, das hinter einer Bodenwelle mit Baumstrunk erweitert wird und eine aufgetürmte Felsformation einbezieht. Dabei setzt sich die unruhige Oberfläche aus verschiedenen Gesteins- und Erdbrocken, Ausnehmungen oder einem angedeuteten Weg zusammen. Ein dichter Wald schließt am linken Rand den Mittelgrund ab; umso stärker öffnet sich der Blick in der rechten Blatthälfte auf eine entfernte Stadt an einer Flussbiegung, die mit Schiffen vor Anker, zwei Reitern und weiteren Figuren ausgestattet ist. Kompositionell kontrastiert das eigenwillig-nahsichtige Terrain mit den deutlich abgesetzten Landschaftszügen im kleinteiligen Hintergrund. Die Geländeübergänge bis zum Ufer sind dabei unklar und suggerieren eine sprunghafte Tiefenräumlichkeit.

Das Blatt ist jenen Landschaften zuzuordnen, bei denen die Fluss- oder Küstenszenarien mit einer Stadt nur in der Ferne eingefügt sind und für kein großes Panorama genützt werden.<sup>2</sup> Motivisch ist der Baumstumpf bereits seit Campagnolas Frühwerk<sup>3</sup> um 1517 etabliert und kennzeichnet etliche späte Landschaften, in denen der Vordergrund nur mehr durch dieses oder ähnliche Details betont wird.<sup>4</sup> Stilistisch verwandt ist das variable Motiv in Zeichnungen aus Chicago (Art Institute of Chicago, Inv. Nr. 1922.3092, Kat. Nr. 99), Lyon (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-387, Kat. Nr. 216) oder Grenoble (Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 370, Kat. Nr. 172). Die beiden Reiter beleben zumeist in größerer Gestalt das entfernte Gelände. In ähnlich winziger Ausführung lassen sie sich in einer Landschaft aus dem Auktionshandel (London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6, Kat. Nr. 147) ausmachen.

Besonders augenfällig wird Campagnolas Handschrift im aufgetürmten Terrain: Hier lassen die unterschiedlich verdichteten Strichlagen zwar Fels- oder Erdbrocken erkennen, ihre Strukturen besitzen aber vor allem dekorativen Wert; gleichzeitig wirkt das gesamte Gelände unruhig und ist nur schwer nachvollziehbar. Diese Auffassung ist beispielhaft und wird auch in den Vordergründen einer weiteren Louvre-Zeichnung (Inv. Nr. 4759, Kat. Nr. 156)<sup>5</sup>, zweier Kallisto-Episoden (Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263 (Kat. Nr. 85); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4787, Kat. Nr. 85) oder der Hirschjagd in London (British Museum, Inv. Nr. 1946.0713.112, Kat. Nr. 93)<sup>6</sup> deutlich, die ab der Mitte des fünften Jahrzehnts entstanden sind.<sup>7</sup> Hinsichtlich des Motivvokabulars und der Ausführung dürfte auch für das vorliegende Blatt eine ähnliche Entstehungszeit innerhalb der 1540er Jahre zutreffen.

<sup>1</sup> Die vollständige Sammelposition bei Tietze und Tietze-Conrat lautete: Inv. Nr. 4737, 4740, 4741, 4742, 4744, 4747, 4748, 4749, 4750, 4751, 4752, 4753, 4757, 4758, 4759, 4760, 4761, 4765, 4768, 4770, 4783. – Hier behandeltes Blatt:

Inv. Nr. 4765. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 536.

<sup>2</sup> Vgl. die Exemplare aus: Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384 (**Kat. Nr. 222**); Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1954.12.222 (**Kat. Nr. 223**); Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 2902 (**Kat. Nr. 97**) oder Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1 (**Kat. Nr. 88**).

<sup>3</sup> Vgl. beispielsweise: Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1503, **Kat. Nr. 10**.

<sup>4</sup> Vgl. beispielsweise die variierte Verwendung des Repousoirmotiv in den Landschaften von: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5576, 4764, 4753 (**Kat. Nr. 242, 144, 143**); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0315 (**Kat. Nr. 181**); London, British Museum, Inv. Nr. 1910.0212.17 (**Kat. Nr. 244**); London, Sotheby's 07.12.1976, Nr. 6 (**Kat. Nr. 147**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1669 (**Kat. Nr. 236**); Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 2902.

<sup>5</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/6/7077-Paysage-avec-un-village-entoure-de-collines-boisees-et-de-montagnes>

<sup>6</sup> Die Londoner Hirschjagd ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716528&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716528&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>7</sup> Die zeichnerische Betonung eines dekorativen Terrainvordergrunds und eines untergeordneten Landschaftsausblicks zeigt auch eine Darstellung aus Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 82, **Kat. Nr. 151**).

## 225

### Landschaft mit großem Baum und Mann auf einer Holzbrücke

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4762.

**Technik:** Feder in Braun auf gebräuntem Papier, Spuren einer vertikalen Mittelfalte, stockfleckig und fleckig, Wurmfraß, Fehlstellen ergänzt, Ränder teilweise eingerissen, (oberflächlich abgerieben oder abgefressen?) Gebrauchsspuren, schlecht erhalten und nachträglich mit Feder in Dunkelbraun in einigen Stellen nachgezeichnet, montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 409 x 662 mm.

**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.) (Lugt 2953); Jean-Charles Garnier d'Isle (1697-1752) (Lugt 2961); Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Muséum National) (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

#### Weitere Fassung:

Anonymer Künstler (Ende 17./18. Jh.), Feder und Pinsel in Graugrün auf hellgrauem Papier, 266 x 370 mm, Privatsammlung, Westfalen, Deutschland, o. Inv. Nr., (Kat. Nr. 225a u. Kat. Nr. X-35).

#### Reproduktionen:

1.) Jean Pesne (1623-1700), Radierung, vor 1700 / 1754, 270 x 400 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Titianus. delin. – 14.E. – Pene. Sculp Cum priuil Regis.*“, (Kat. Nr. 225b).

2.) Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, vor 1728, 405 x 674 mm, nummeriert und bezeichnet in der Platte: „140“ (oben rechts) – *Campagnolla In – Cab. du Roy – Cx Sculp*“, (Kat. Nr. 225c u. Abb. 343).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 14; Inventaire DAG 1852, S. 20; Raimbault 2010, S. 274; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 150, unter Nr. 45.

Die sehr große Zeichnung gehörte zur außergewöhnlichen Sammlung von Everhard Jabach (1618-1695) und wurde 1671 mit tausenden weiteren Blättern an den französischen König Ludwig XIV. verkauft, die heute zu den kostbarsten Beständen des Louvre zählen. Nachdem das Exemplar wahrscheinlich zu den „*dessins d'ordonnance*“ gehörte – und bei diesem Ankauf wohl grundsätzlich keine schlecht erhaltenen Werke ausgewählt wurden – dürfte das Blatt erst danach durch starke Lichteinwirkung ruiniert worden sein.<sup>1</sup> Die noch sichtbare Mittelfalte deutet zwar auf eine ehemalige Montierung und geschützte Verwahrung in einem Album hin, doch offenbar präsentierte man die Zeichnung lange Zeit gerahmt an der Wand. Diese Wertschätzung illustrieren auch zwei Reproduktionsstiche, ausgeführt durch Jean Pesne für den „Recueil Jabach“ (Kat. Nr. 225b)<sup>2</sup> und durch Caylus für das „Cabinet du Roi“ (Kat. Nr. 225c, Abb.

343)<sup>3</sup>. Als besonders hilfreich erweist sich die Radierung des Letzteren, um das ruinierte Blatt aus dem Louvre besser lesen zu können. Die gegenseitige Reproduktion ist nämlich nicht nur gleich groß (und war daher auch als Falttafel in einem Album gedacht) sondern gibt auch die Vorlage in allen wesentlichen Details wieder.<sup>4</sup>

Der Erhaltungszustand der Zeichnung ist so schlecht, dass selbst vor dem Original die Ausführung nur schwer nachzuvollziehen ist. So ist es auch nicht verwunderlich, dass die Forschung das Blatt trotz seines monumentalen Formats nahezu gänzlich ignorierte oder nur als Ruine zitierte.<sup>5</sup> Im Jabach-Inventar ordnete man das Werk ursprünglich Tizian zu. Nach dem Ankauf für das königliche Kabinett änderte sich jedoch die Zuschreibung zugunsten Campagnolas wie es auch den Bezeichnungen auf dem Caylus-Stich entspricht. Diese Zuschreibung blieb bis heute unverändert.

Orientiert man sich an Caylus' getreuer gegenseitiger Wiedergabe, zeigt sich eine nahezu reine Landschaft, die nur ein Mann auf einer Holzbrücke und eine am darunter fließenden Bach waschende Frau im beginnenden Mittelgrund beleben (in der Zeichnung rechte Hälfte, fast mittig). Selbst ländliche Gebäude spielen keine besondere Rolle und werden nur im Hintergrund dargestellt. Dominiert wird der felsig angedeutete Vordergrund von einem mächtigen Baum, dessen Gestalt selbst für die gesamte Blatthöhe zu groß ist und daher nur mit dem unteren Teil seiner Krone gezeigt wird. Mit diesem Kompositionsmittel erhält die Hügellandschaft einen tiefenräumlichen Fixpunkt, an dem die Distanzen im unruhigen Gelände abschätzbar werden. Gleichzeitig führt die asymmetrische Position des Baumes zu einer wechselhaften Blickführung: man beobachtet vorwiegend die Tätigkeiten der Staffagefiguren bei der Holzbrücke; gleichzeitig eröffnet sich ein schmaler seitlicher Ausblick auf eine Häusergruppe in der Ferne.

Der Baum als nahsichtiges großes Landschaftsmotiv ist bei Domenico Campagnola bereits ab den frühen 1530er Jahren zu beobachten (vgl. Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557 (Kat. Nr. 70); Holzschnitte mit Johannes dem Täufer oder mit dem Drehleier-Spieler, Abb. 166, 167)<sup>6</sup>. Dort fungiert der Baum – nach dem Vorbild Tizians – eher als seitlich rahmendes Bildelement. Spätestens im fünften Jahrzehnt teilt er die Komposition im Vordergrund und lenkt den Blick in zwei Richtungen.<sup>7</sup> Eine seltene Variante zeigt die Gliederung des nahen Terrains mit zwei Bäumen, wie beispielsweise in der ebenfalls großformatigen „Flucht nach Ägypten“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4725, Kat. Nr. 89)<sup>8</sup> zu beobachten ist.<sup>9</sup> Neben den Details der einfachen Holzbrücke und der Wäscherin (vgl. Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0315 (Kat. Nr. 181); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5572, Kat. Nr. 139) spricht vor allem das phantastisch geformte Gelände mit der dichten Baumgruppe im Hintergrund (in der Zeichnung in der rechten Hälfte) für Campagnolas Erfindung und seine Ausführung ab den fortgeschrittenen 1540er Jahren. Vergleichbare Lösungen für das Gelände, das seitlich markant abbricht und deutlicher abgeschattet wird, zeigen zwei Landschaften aus Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0312, Kat. Nr. 149) und Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058, Kat. Nr. 184).

Während die Radierung von Caylus die fast zerstörte Zeichnung am besten wiedergibt, weicht der Stich von Pesne (Tafel 14E, 270 x 400 mm, Kat. Nr. 225b) für den „Recueil Jabach“ nicht nur im Format deutlich ab sondern überraschenderweise auch in einigen Details: Auf dem markanten Hügel im Hintergrund befinden sich nur mehr wenige Bäume. Der Ausblick daneben wird mit einem Figurenpaar belebt, das nicht aus der Vorlage stammt. Der Mann auf der Holzbrücke ist zwar vorhanden, die Wäscherin am Bach hingegen wird von Pesne unterschlagen. Auch das Gelände erhielt an einigen Stellen ein anderes Aussehen. So finden sich im Stich verschiedene Gewässerflächen, die nicht vom Original vorgegeben werden. Und schließlich gestaltete der Stecher auch den in der Zeichnung unstrukturiert belassenen Himmel nach eigenen Vorstellungen.

Nach Pesnes Stich und dessen landschaftlichen Änderungen entstand schließlich noch eine lavierte Federzeichnung, die ungefähr das gleiche Format wie die Druckgraphik besitzt (Kat. Nr. 225a). Bisher datierte man das Blatt ins 17. Jahrhundert. Aufgrund der Verbindung zum „Recueil Jabach“ ist diese Einordnung zu präzisieren. Vermutlich war der Zeichner gegen Ende des 17. oder erst im frühen 18. Jahrhundert tätig.<sup>10</sup>

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7080-Paysage-avec-un-homme-sur-un-pont-de-bois>

Zur Sammlung Jabach und der Klassifizierung der Zeichnungen, die 1671 für das „Cabinet du Roi“ angekauft wurden, sei auf folgenden Aufsatz verwiesen: Frank – Propek 2013, S. 49-59.

<sup>2</sup> Chiari 1982, S. 134, Nr. 139, m. Abb. – Raimbault 2010, S. 274 (dort irrtümlich als Tafel von Massé). – Bellini 2011, S. 15, Abb. 17.

<sup>3</sup> Neben dem British Museum befindet sich auch in den de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco eine größere Auswahl von Stichen des Comte de Caylus, die in einer Online Datenbank zugänglich sind – darunter auch die Reproduktion der vorliegenden Zeichnung:

<https://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/landscape-man-footbridge-cabinet-du-roi-19633032665>

<sup>4</sup> Die größten Blätter im Louvre haben mindestens das Format von ca. 400 x 600 mm (bis zu: 432 x 603mm/404 x 684 mm) und betreffen folgende Landschaften: Inv. Nr. 4725, 4753, 4754, 4756, 4762, 4763, 4764, 4781, 5526, 5527, 5550. Das nächst kleinere Format wäre ca. 370 x 500 mm: Inv. Nr. 4787, 4788, 5576.

<sup>5</sup> Chiari stellte erstmals die Verbindung zwischen dem Recueil-Stich von Pesne und der Zeichnung aus dem Louvre her, die sie Campagnola gab. – Chiari 1982, S. 134, Nr. 139. – Brouard zitierte das Blatt mit anderen bei einem abgeschriebenen Werk im Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 435, **Kat. Nr. X-3**). – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 150, unter Nr. 45.

<sup>6</sup> Rosand–Muraro 1976, S. 160-161, Nr. 27, m. Abb., S. 164-165, Nr. 29, m. Abb. – Rosand–Muraro 1976 (2), S. 107, Nr. 35, Abb. 74, S. 108, Nr. 37, Abb. 76.

<sup>7</sup> Vgl. die Landschaften in: London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85 (**Kat. Nr. 136**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5576 (**Kat. Nr. 242**); Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911 (**Kat. Nr. 87**); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0314 (**Kat. Nr. 176**).

<sup>8</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7043-Paysage-avec-la-Fuite-en-Egypte>

<sup>9</sup> Bei einer weiteren Zeichnung aus dem Louvre (Inv. Nr. 4763, **Kat. Nr. 227**) werden zwei Vordergrundbäume noch mit einem phantastischen Felsentor kombiniert.

<sup>10</sup> Kat. Ausst. Münster 1981, S. 78, Nr. 38, m. Abb.

## 226

### Landschaft mit musizierendem Hirten bei seiner Herde

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4754.

**Technik:** Feder in Braun auf gebräuntem Papier, Spuren einer vertikalen Mittelfalte, stockfleckig, fleckig und Wasserflecken, Wurmfraß, einige Fehlstellen unterschiedlicher Größe ergänzt, Ränder teilweise eingerissen, (oberflächlich abgerieben oder abgefressen?) Gebrauchsspuren, schlecht erhalten, montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 404 x 684 mm.

**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.) (Lugt 2953); Jean-Charles Garnier d'Isle (1697-1752) (Lugt 2961); Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Muséum National) (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Lugt 2207).

#### Reproduktionen:

1.) Jean Pesne (1623-1700), Radierung, vor 1700 / 1754, 270 x 400 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Titianus. delin. – 15.D. – Pene. Sculp Cum priuil Regis.*“, (Kat. Nr. 226a).

2.) Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, vor 1728, 406 x 675 mm, nummeriert und bezeichnet in der Platte: „136 (rechts oben) – *Campagnolla. In – Cabinet du Roy – Cx Sculpx*“, (Kat. Nr. 226b).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 15; Inventaire DAG 1852, S. 19; Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 108, Raimbault 2010, S. 274.

Die schlecht erhaltene Zeichnung aus dem Louvre wurde unmittelbar nach dem Blatt Inv. Nr. 4762 (Kat. Nr. 225)<sup>1</sup> im Jabach-Inventar als Werk Tizians geführt, bevor man sie 1671 für das königliche Kabinett ankaupte.<sup>2</sup> Auch dieses Blatt teilt das Schicksal mit anderen großformatigen Landschaften des Museums: angesichts ihrer Mittelfalte wurden sie zwar ursprünglich in einem Album verwahrt, doch dürften sie auch als Wandschmuck unter einer längeren Lichteinwirkung

gelitten haben. Da das Blatt wahrscheinlich zu den „*dessins d'ordonnance*“ gehörte, dürfte es erst später ruiniert worden sein. Aufgrund des Erhaltungszustands ist es notwendig, auf die beiden Reproduktionsstiche aus dem „Recueil Jabach“ (Kat. Nr. 226a)<sup>3</sup> und dem „Cabinet du Roi“ (Kat. Nr. 226b) zurückzugreifen, um das Original leichter lesen zu können. Dabei liefert die Radierung von Caylus eine genaue gegenseitige Wiedergabe in nahezu identischem Format. Außerdem dokumentiert sie – wie schon die Radierung nach dem Blatt Inv. Nr. 4762 – dass man bereits im frühen 18. Jahrhundert nicht mehr Tizian, sondern Campagnola für den Zeichner hielt. Diese Zuschreibung blieb zwar bis heute unverändert, das Werk wurde aber von der bisherigen Forschung nicht näher behandelt und lediglich als Ruine zitiert (Kat. Ausst. Bordeaux 2005).

Im Nachstich sieht man eine bergige Landschaft, die im erweiterten Vordergrund einen musizierenden Hirten bei seiner Herde zeigt (in der Zeichnung rechts). Die idyllische Szene ist mit einer Baumgruppe hinterlegt, zwischen deren Stämmen man auf ein paar Häuser in der Ferne blicken kann. Seitlich fällt das Gelände ab bis zu einem Gewässer, an dem einige Personen mit einem Netz zu fischen scheinen. Jenseits des Mittelgrunds verteilen sich weitere Gebäude in den gestaffelten Hügeln, die am Horizont mit wenigen Bergkämmen abschließen. Insgesamt wirkt das nahe Terrain erhöht, wodurch der Blick etwas hinab und über die Landschaft streift, deren Panorama sich über rund zwei Drittel der Blattbreite entfalten kann. Eine verwandte Bildanlage zeigt jene Landschaft mit Hirten und einem Soldaten, die sich ebenfalls im Louvre befindet (Inv. Nr. 4759, Kat. Nr. 156).<sup>4</sup> Charakteristisch für Campagnola ist die Figur des Esel- oder Kuhtreibers, der in Rückenansicht und mit erhobenem Arm sein Tier auf dem Weg hält und gerade bei einer Biegung im Gelände zu verschwinden scheint. Ein solches Bewegungsmotiv lädt den Betrachter ein, mit dem Blick in der Landschaft mitzuwandern. Ebenso kann man einen Soldaten mit seiner Waffe in das Gelände marschieren sehen (siehe Louvre, Inv. Nr. 4759) – es ist ein von Campagnola bevorzugtes Motiv, das in Variationen den Übergang vom Vorder- zum Mittelgrund belebt.

Die Szene des Flöte spielenden Hirten erinnert an giorgioneske Darstellungen des früheren 16. Jahrhunderts, hat aber innerhalb des breiten Landschaftsprospekts seine idyllische Note etwas eingebüßt. Eine ähnliche Hirtenfigur findet sich in einer zeitlich verwandten Zeichnung Campagnolas (Louvre, Inv. Nr. 4780, Kat. Nr. 98), die den jungen Mann ebenfalls mit seinem Instrument bei der Herde zeigt – zusammen mit einer Frau, die ihre Viola gerade zur Seite gelegt hat und unter einer schattigen Baumgruppe seinem Spiel lauscht.

Studiert man die Ausführung am vorliegenden Original, entdeckt man im vordersten Terrain ein recht dichtes, aber eher flach wirkendes Schraffieren, das für Campagnolas routinierten Duktus spricht. Außerdem ist rechts ein Gewässer auszumachen, das in seinem Ursprung und Verlauf unklar bleibt. Diese gestalterische Sorglosigkeit ist typisch und auch in der Landschaft mit zwei Jägern aus dem Detrouer Institute of Arts (Inv. Nr. 09.1SDR43-d1, Kat. Nr. 157) anzutreffen. Stilistisch lässt sich noch die Umsetzung der Bäume hinter dem Hirten gut den späten Landschaften annähern.<sup>5</sup> Insgesamt gibt es daher trotz schlechtem Erhaltungszustand keinen Grund, an der Eigenhändigkeit zu zweifeln. Die Entstehung dürfte in die Zeit ab den mittleren 1540er Jahren fallen.

Auch in diesem Fall wurde das Blatt für den „Recueil Jabach“ mit „künstlerischen Änderungen“ des Stechers reproduziert (Kat. Nr. 226a). Jean Pesne radierte den Eseltreiber nicht mit erhobenem Arm, sondern als einfache Rückenfigur und lässt ihn mit etwas Abstand hinter dem Tier hergehen. Die spätere Radierung von Caylus (Kat. Nr. 226b) bietet einmal mehr die exakte Reproduktion, die für die stilistische Einordnung der Landschaft sehr hilfreich ist.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7080-Paysage-avec-un-homme-sur-un-pont-de-bois>

<sup>2</sup> Auch diese Zeichnung ist in der Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/7072-Paysage-avec-des-moutons-et-un-berger-assis-qui-joue-de-la-flute>

<sup>3</sup> Chiari 1982, S. 136, Nr. 143, m. Abb. – Raimbault 2010, S. 274.

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist ebenfalls in der Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/6/7077-Paysage-avec-un-village-entoure-de-collines-boisees-et-de-montagnes>

<sup>5</sup> Vgl. beispielsweise: Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263 (**Kat. Nr. 84**) oder London,

British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.112 (Kat. Nr. 93).

## 227

### Landschaft mit Felsentor und Baumgruppe

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4763.

**Technik:** Feder in Braun und Dunkelbraun auf gräulich-beigem Papier, Spuren einer vertikalen Mittelfalte, stockfleckig und fleckig, Fehlstellen, beschädigte linke Ecken, (oberflächlich abgerieben oder abgefressen?) Gebrauchsspuren, montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldener Rahmenbordüre.

**Maße:** 414 x 580 mm.

**Provenienz:** Königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean-Charles Garnier d'Isle (1697-1752) (Lugt 2961); Jules-Robert de Cotte (1683-1767) (Lugt 1963); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Muséum National) (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

#### Reproduktionen:

1.) Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, (rechte Hälfte der Zeichnung, Louvre, Inv. Nr. 4763), um 1730, 415 x 285 mm, bezeichnet in der Platte: „*Campagnolla In. – Cab Du Roy – Cx Sculp*“, (Kat. Nr. 227a u. Abb. 344).

2.) Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, (linke Hälfte der Zeichnung, Louvre, Inv. Nr. 4763), um 1730, 417 x 288 mm, bezeichnet in der Platte: „*Campagnolla In – Cab Du. Roy – Cx Sculp*“, (Kat. Nr. 227b u. Abb. 344).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 21.

Die aufwendig montierte Zeichnung gehörte zum „Cabinet du Roi“ und teilt den schlechten Erhaltungszustand mit anderen großformatigen Landschaftsblättern des Louvre.<sup>1</sup> Obwohl ihre sichtbaren vertikalen Mittelfalten darauf hindeuten, dass diese Exemplare eine Zeit lang in Alben verwahrt waren, dürften sie so beliebt gewesen sein, dass man sie zu intensiv dem schädlichen Tageslicht ausgesetzt hatte. Aufgrund der Beschädigung blieb dieses große Blatt von der Forschung unbeachtet. Einen wichtigen Einblick in die Zuschreibungsgeschichte liefert einmal mehr die gegenseitige Reproduktion von Caylus (Kat. Nr. 227a, b, Abb. 344)<sup>2</sup>, die überraschenderweise geteilt, in zwei hochformatigen Radierungen (415 x 285 mm u. 417 x 288 mm) ausgeführt wurde und Campagnola als Schöpfer der Vorlage nennt.<sup>3</sup> Diese Zuschreibung ist noch heute im Museum gültig. Trotz der Teilung stach Caylus wieder genau nach dem Original und macht es damit für den heutigen Betrachter besser lesbar.

Zwei große Bäume, die als Paar mit etwas Abstand nebeneinander stehen und ein Felsentor, auf dem ein weiterer Baum wächst, bilden die kulissenhafte und figurenlose Vordergrundbühne, hinter der sich eine Landschaft mit wenigen Gebäuden vor den Bergen ausbreitet. Zuvorderst fehlen die für Campagnola typischen Wasserläufe; stattdessen ist der Bereich mit einigen felsigen Brocken ausgestattet und die Erscheinung des bizarren Tores wird als „Hauptattraktion“ der Komposition unterstrichen.

Während der Ausblick in den Hintergrund auf der rechten Seite tiefenräumlich nachvollziehbar ist, bleibt der Durchblick im Felsentor mit dem dahinter liegendem Terrain und den kleiner dargestellten Bäumen unklar. Es scheint, als würde das Gelände links im überwiegend uneinsehbaren Mittelgrund etwas ansteigen; gleichzeitig dürfte es zur Mitte hin so schroff abfallen, dass kein Übergang mehr zu den rechten Landschaftszügen ersichtlich ist.

Eine Bildanlage mit zwei nahen Bäumen und das Spiel mit verschiedenen Durchblicken findet sich auch in der verwandten „Flucht nach Ägypten“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4725, Kat. Nr. 89)<sup>4</sup>, in der allerdings das ungewöhnliche Felsentor fehlt. Dieses besondere Motiv integrierte Campagnola auch in die alpine Landschaft aus der Wiener Akademie (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2520, Kat. Nr. 162)<sup>5</sup>, wo es in ähnlicher Weise den Vordergrund betont und abschließt und auf Ruinendetails blicken lässt. Das Nebeneinander von Ruinen und außergewöhnlichen Felsformationen ist vor allem in den Fresken von Lambert Sustris in der Villa Vescovi zu finden

(Abb. 80, 82). Dieser Zeitgeschmack *all'antica* kommt auch in einer gezeichneten Landschaft Campagnolas (Privatsammlung, Frankreich, Kat. Nr. 137) zum Ausdruck, wo Architektur-elemente und das Felsentor miteinander verschmelzen und zusammen reizvolle Ein- und Durchblicke vermitteln. Im vorliegenden Blatt ersetzt das phantastische Felsentor eine Ruinenanlage und bildet das Hauptsubjekt der Landschaft. Neben den kompositionellen und motivischen Merkmalen spricht auch – trotz schlechter Erhaltung – die Strichführung in Terrain und Vegetation für Campagnolas Hand; eine Entstehung ist in den fortgeschrittenen 1540er oder frühen 1550er Jahren anzunehmen.

Wie die anderen Blätter dieser Zeit, die Maße von circa 40 x 60 cm oder mehr aufweisen, lässt sich auch für diese Darstellung aus dem Louvre ihr besonderer Anspruch bestätigen.<sup>6</sup> Sie stellt das sonst übliche Format von ca. 24 x 38 cm deutlich in den Schatten und übertrifft auch die reifen Holzschnitte (Abb. 165-168). So scheint es, dass diese Kategorie der Zeichnung mit mittelformatigen Gemälden konkurrierte und möglicherweise nicht nur für ein Album bestimmt war.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7081-Paysage-avec-des-arbres-et-quelques-maisons>

<sup>2</sup> Neben dem British Museum befindet sich auch in den de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco eine größere Auswahl von Stichen des Comte de Caylus, die in einer Online Datenbank zugänglich sind – darunter auch die beiden reproduzierten Hälften der vorliegenden Zeichnung:

<https://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/study-tree-cabinet-du-roi-19633032258> ;

<https://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/landscape-natural-arch-cabinet-du-roi-19633032257> - Caylus hat bei einer anderen Landschaft (Louvre, Inv. Nr. 4762, 409 x 662 mm) mit ähnlichen Maßen

hingegen keine Teilung in zwei Hochformate vorgenommen, sondern die Reproduktion als „Faltpfand“ angelegt (**Abb. 343**). – Zu den relevanten Reproduktionen im Kontext dieser Dissertation siehe den Abschnitt *Comte de Caylus und seine Radierungen für das „Cabinet du Roi“* im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>3</sup> Auch im „Recueil Jabach“ findet sich eine geteilte Reproduktion (Tafel 39 A, 39 B) einer großen Zeichnung (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5590, 402 x 547 mm, **Kat. Nr. X-146**), die allerdings zwei Stecher (Jean Pesne, Claude Massé) ausführten. Die Zeichnung wird unter „Kreis des Tizian“ geführt, ist aber stilistisch dem frühen Girolamo Muziano zuzuordnen.

<sup>4</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7043-Paysage-avec-la-Fuite-en-Egypte>

<sup>5</sup> Ein weiteres Felsentor zeigt eine späte Landschaft mit dem hl. Hieronymus aus Windsor Castle (Royal Library, Inv. Nr. RL 4774, **Kat. Nr. 229**). Das Werk ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/904774/st-jerome-in-penitence-in-the-wilderness>

<sup>6</sup> Die größten Blätter im Louvre haben mindestens das Format von ca. 400 x 600 mm (oder größer), das folgende Landschaften betrifft: Inv. Nr. 4725, 4753, 4754, 4756, 4762, 4763, 4764, 4781, 5526, 5527, 5550. Das nächst kleinere Format wäre ca. 370 x 500 mm: Inv. Nr. 4787, 4788, 5576

## 228

### Landschaft mit Stadt bei einer Brücke

New York, The Pierpont Morgan Library, The Joseph F. McCrindle Collection, Inv. Nr. 2009.81.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, fleckig, Spuren von drei vertikalen Falten (?), im linken und rechten oberen Viertel Spuren ehemaliger Risse (?), beide oberen Ecken schräg beschnitten.

**Maße:** 255 x 403 mm.

**Provenienz:** Marquis Charles de Valori (1820-1883), Paris (Lugt 2500); Sven H.A. Bruntjen (Fine Arts), Woodside, Kalifornien; von diesem erworben im Jahr 1981 durch Joseph F. McCrindle (1923-2008), New York (McCrindle collection, Nr. A0231); nach dessen Tod 2009 Schenkung an das Museum.

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung tauchte im 20. Jahrhundert im amerikanischen Kunsthandel auf und war seit 1981 im Besitz von Joseph F. McCrindle, dessen Sammlung neben anderen Werken rund 2200 Altmeisterzeichnungen umfasste, die nach seinem Tod etwa dreißig amerikanischen Institutionen vermacht wurden. Die größten Bestände erhielten die Pierpont Morgan Library &

Museum (365 Werke) und die National Gallery of Art in Washington D.C. (300 Werke).<sup>1</sup> Während das Blatt in der Privatsammlung von der Forschung nicht beachtet wurde, ist es in jüngerer Zeit zumindest auf der Internetseite der Morgan Library abrufbar.<sup>2</sup>

Dargestellt ist eine Stadtanlage mit Mühlen im Hintergrund einer Landschaft, die zuvorderst von einem mächtigen bewachsenen Erd-Felsbrocken dominiert wird. Dahinter setzt sich das Gelände über die gesamte Breite des Blattes tiefenräumlich ab. Diese Zäsur verläuft leicht schräg nach links und führt den Blick zu einer entfernten Brücke, die von winzigen Figuren überquert wird. Den Eindruck einer diagonalen Raumachse unterstützen auch die im Maßstab etwas größeren Gebäude mit einer Mühle am rechten Rand während sich die Stadtkulisse nach links verkleinert fortsetzt.

Kompositionell und motivisch fällt zunächst der mit Grasbüscheln und einem Baumstumpf „verzierte“ Brocken im verkümmerten Vordergrund auf; er ist typisch für Campagnolas Landschaftsaufbau und sein Aussehen ist manchmal nur schwer in Richtung Felsen oder Erdbrocken zu bestimmen. Seine Oberfläche besitzt oft einige Ausnehmungen und erhält in seiner Form dichtere schattierende Strichlagen als die nachfolgenden Terrainabschnitte, damit der Eindruck von Raumtiefe besser vermittelt werden kann. Eine ähnliche Gestaltung zeigen zwei Blätter aus dem Auktionshandel (London, Christie's, 04.07.1984, Nr. 2, Kat. Nr. 247) und dem Louvre (Inv. Nr. 5542, Kat. Nr. 250) oder auch der Holzschnitt mit dem hl. Hieronymus in der Wildnis (Abb. 165)<sup>3</sup>, der im vierten Jahrzehnt entstand.<sup>4</sup> Die zeichnerische Auffassung der Stadtanlage lässt sich mit den Darstellungen von Turin (Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962, Kat. Nr. 95) oder von Finarte Mailand (22.11.2000, Nr. 24, Kat. Nr. 177) vergleichen. Bei der auffälligen Holzbrücke fühlt man sich – wenn auch in etwas vereinfachter Form – an eine freskierte Flusslandschaft im ersten Stock des Odeo Cornaro erinnert. Außerdem wurde das Motiv in einer Zeichnung Campagnolas aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 755 (912), Kat. Nr. 251) weniger prominent für eine entfernte Gebäudekulisse verwendet.

In der Strichführung vermitteln relativ dichte Modellierungen im Vordergrund oder in den Partien der Stadtarchitektur zeichnerische Qualität. Gleichzeitig sind auch dekorative Strukturen im Himmelsbereich und routinierte Strichfolgen im Gelände charakteristisch für Campagnolas Duktus und lassen insgesamt eine Entstehungszeit innerhalb des fünften Jahrzehnts vermuten.

---

<sup>1</sup> Weitere Informationen zum Sammler Joseph F. McCrindle:

<http://www.aaa.si.edu/collections/joseph-f-mccrindle-papers-16085/more>

<sup>2</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library vorhanden:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/282977>

<sup>3</sup> Rosand–Muraro 1976, S. 158-159, Nr. 26, m. Abb. – Rosand–Muraro 1976 (2), S. 106-107, Nr. 34, Abb. 73. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 620-621, Nr. 212, m. Abb. (S. 200). – Ein Abzug des Holzschnitts ist in der Online Datenbank des Museum of Fine Arts in Boston zugänglich:

<http://www.mfa.org/collections/object/st-jerome-in-the-wilderness-105188>

<sup>4</sup> Vgl. die zeichnerischen Varianten des Vordergrundmotivs in den Darstellungen von: Northampton, Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3 (**Kat. Nr. 174**); London, British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.112 (**Kat. Nr. 93**) oder Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16059 (**Kat. Nr. 146**). Beispielhaft für die Felsmodellierung mit einzelnen Ausnehmungen und Dellen wären: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4772 (**Kat. Nr. 161**); Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2520 (**Kat. Nr. 162**); San Francisco, de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39 (**Kat. Nr. 190**); Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21109 (**Kat. Nr. 221**) oder London, Christie's, 03.07.2007, Nr. 19 (**Kat. Nr. 218**).

## 229

**Landschaft mit dem hl. Hieronymus in der Einöde**

**Windsor Castle, The Royal Library, Print Room, Inv. Nr. RL 4774.**

**Technik:** Feder in Hellbraun und Dunkelbraun (Schwarzbraun) auf cremefarbenem Papier, kleine Fehlstellen an den oberen beiden Ecken, kleinste Wurmfraßlöcher, rechts mittig Rand etwas eingerissen, rechte untere Ecke mit Knickspur, etwas fleckig, aufgezo-gen?, sonst sehr gut erhalten.

**Maße:** 278 x 440 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Provenienz:** wahrscheinlich erworben von King George III. (vgl. Lugt 1200).

**Literatur:** Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 132, Nr. 572; Popham und Wilde 1949, S. 202, Nr. 158.

Die Zeichnung wird, gemeinsam mit einigen anderen, in der Royal Library als Werk Campagnolas bezeichnet, blieb bisher aber weitgehend unbeachtet.<sup>1</sup> Ihre wissenschaftliche Erfassung ist Tietze und Tietze-Conrat (1944) zu verdanken, die das Blatt als Produkt des „*late shop*“ bezeichneten. Wenige Jahre später tendierten Popham und Wilde im Gesamtverzeichnis (1949) zu einer Zuschreibung an Domenico Campagnola. Als Antwort auf Tietze und Tietze-Conrat bemerkten sie: „*late, yes; shop, not necessarily*“.

Die betont querformatige Komposition zeigt den hl. Hieronymus rechts im Vordergrund auf einem Felsen sitzend über seine Schriften gebeugt; in diesem Moment hebt er seinen Kopf, der mit einem Nimbus versehen ist und blickt nach links in die Landschaft. In seiner Umgebung sucht man den Löwen vergeblich; stattdessen fällt ein torartiges und mit Bäumen bewachsenes Geländestück ins Auge, das die narrative Hauptfigur wie eine natürliche Theaterkulisse hinterfängt. Zudem ist der rechte Mittelgrundbereich als größere Felsformation geformt, während ein Blick durch das beschattete und teilweise felsige Tor den Betrachter über wegähnliche Strukturen in einen bewaldeten Hintergrund führt. Speziell die optische Wirkung des Durchblicks geht jedoch etwas verloren und das tiefenräumliche Zueinander des entfernten und größtenteils verdeckten Terrains bleibt unklar. Aufgrund des Strichbildes kontrastiert die summarische Modellierung des Vordergrunds und der seitlichen Felsen mit der dichter gezeichneten Heiligenszene, hinter der sich der bewachsene „Torbogen“ reizvoll gegen den Himmel abhebt. Insgesamt kaschieren diese Merkmale die kompositionellen Schwächen und die zeichnerische Sorglosigkeit, die in manchen Partien für Campagnolas Auffassung typisch ist.

Die Verwendung eines Felsentormotivs ist selten und lediglich in zwei Zeichnungen aus Paris (Louvre, Inv. Nr. 4763, Kat. Nr. 227)<sup>2</sup> und Wiener (Akademie, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2520, Kat. Nr. 162) ähnlich wieder zu entdecken. Dieses phantastische Element dürfte grundsätzlich von der Kunst nördlich der Alpen übernommen worden sein und wird in seltenen Fällen auch kleinteilig für einen weitläufigen Überschaotypus in der Nachfolge Patinirs verwendet.<sup>3</sup>

Im weiteren Sinn könnte ein solches phantastisches Geländestück als pittoreske Alternative für eine Ruine dienlich sein wie sie beispielsweise in der Landschaft aus der ehemaligen Sammlung Leicester in Holkham Hall (heute: Französische Privatsammlung, Kat. Nr. 137) angelegt ist. Die Art des Geländeaufbaus mit den schwächtigen Bäumen auf der Fels-Erdform ist der Landschaft mit zwei Jägern aus Detroit (Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 09.1SDR43-d1, Kat. Nr. 157) recht ähnlich. Das Schraffursystem für die felsigen Oberflächen mit einigen Ausnehmungen ist klar ausgeprägt und mit ähnlichen Bereichen in zwei zeitlich verwandten Blättern aus Paris (Louvre, Inv. Nr. 4759, 4781, Kat. Nr. 156, 158) vergleichbar.

Die Figur des hl. Hieronymus wurde von Campagnola häufig gezeichnet und ist für eine Eingrenzung der Entstehungszeit stilistisch gut zu nutzen: Die Auffassung des Halbaktes im vorliegenden Windsor-Blatt ist eng verbunden mit Darstellungen aus Wien (Albertina, Inv. Nr. 1468, (Abb. 140)<sup>4</sup>, London, British Museum, Inv. Nr. 1846,0709.10)<sup>5</sup> oder auch mit einer bisher unbekanntem Zeichnung in Privatbesitz (Kat. Nr. 230), die zwei Eremiten in einem Buch lesend vor einer Landschaft zeigt.<sup>6</sup> Darüber hinaus entspricht der Kopftypus des bärtigen Eremiten dem Standardrepertoire Campagnolas wie es etwa in einer Szene aus der Apokalypse-Serie (Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 7767, Kat. Nr. 229a)<sup>7</sup> voll ausgeschöpft und wiederholt wird.

Aufgrund des Strichbilds für Gelände und Vegetation ist grundsätzlich von einer Datierung nach 1540 auszugehen. Berücksichtigt man noch den Figurenstil, dürfte die Entstehung ab den späten 1540er Jahre sehr wahrscheinlich sein. Die überdurchschnittlich sorgfältige Ausführung des qualitativ hochwertigen Landschaftsblattes spricht für die Anfertigung für den Kunstmarkt.

<sup>1</sup> Popham und Wilde (1949) katalogisierten insgesamt 32 Zeichnungen als Werk Campagnolas – davon bilden 22 Blätter die Hauptgruppe der apokalyptischen Szenen (nach den Fresken von Giustio de Menabuoi), die in einem Album montiert sind. – Die vorliegende Zeichnung ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/904774/st-jerome-in-penitence-in-the-wilderness>

<sup>2</sup> Die beschädigte Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7081-Paysage-avec-des-arbres-et-quelques-maisons>

<sup>3</sup> Ein kleines, deutlich entfernteres Felsentor kennzeichnet den linken schroffen Berg in der beeindruckenden Überschaubandschaft aus Kansas City (Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12, **Kat. Nr. 249**).

<sup>4</sup> Kat. Slg. Wien 1992–1997, Bd. II, S. 784, Inv. 1468, m. Abb. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Albertina vorhanden:

[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[1468\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[1468]&showtype=record)

<sup>5</sup> Hadeln 1924, S. 30, 51, Tafel 13. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 319, Nr. A 1927. – Santagiustina Poniz 1981, S. 67, Anm. 47. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=715239&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=715239&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>6</sup> Die Figurenauffassung des Eremiten lässt sich auch noch mit einer Hieronymus-Szene (mit Löwe) aus dem British Museum (Inv. Nr. 1946,0713.1279) und mit einer Darstellung des Evangelisten Markus (mit Löwe) aus dem Louvre (Inv. Nr. 4732) verbinden. Zum Londoner Blatt: Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. A 447. – Santagiustina Poniz 1981, S. 67, Anm. 47. – Das Werk ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716872&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716872&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

Zum Pariser Blatt: Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 534. – Das Werk ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/10/7050-Saint-Marc-assis-tenant-un-livre-des-deux-mains>

<sup>7</sup> Clayton 2004, S. 320, Szene 7, Abb. 8. – Die Zeichnung befindet sich in der Online Datenbank des Royal Collection Trust:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/907767/the-apocalypse-the-opening-of-the-fifth-seal>

## 230

### Landschaft mit zwei Eremiten, in einem Buch lesend

#### Privatsammlung.

**Technik:** Feder in Schwarzbraun auf weißem Papier, in ovaler Form mit Einfassungslinie, etwas fleckig, aufgezogen.

**Maße:** 196 x 255 mm (ovale Form).

**Bezeichnung:** auf dem Verso der Montierung mit Bleistift (Emile Calando): „n° EC 2108“ / „n° 661 de la collection Robert Dumesnil vendue à Londres le 14 mai 1838, catalogué à François Grimaldi dit le bolognese. „Deux frères du désert l'un assis l'autre debout lisant dans un grand livre dans un paysage“ de forme ovale. A la plume L: 9 pouces 6 lignes Haut: 7 pouces 3 lignes“ sowie ein bezeichneter Klebezettel: „42 = Dessin précieux à la plume, offrant un riche Paysage avec Figure de Philosophe, par Campagnole. Morceau en ovale“.

**Provenienz:** A.P.F. Robert-Dumesnil (1778-1864), Paris (Lugt 2200); Verkauf Phillips London, 14.05.1838; Emile Calando (2. H. 19. Jh.), Paris (Lugt 837).

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung ist seit dem 19. Jahrhundert in Privatbesitz und blieb seither unveröffentlicht. Dem heutigen Besitzer und Nicolas Schwed ist es zu verdanken, dass das außergewöhnliche Blatt im vorliegenden Werkverzeichnis berücksichtigt werden kann.<sup>1</sup>

Von der Zuschreibungsgeschichte ist bisher nur bekannt, dass die Zeichnung bei der Phillips-Auktion 1838 unter Francesco Grimaldi verkauft wurde. Ein rückseitiger Klebezettel scheint sich auf einen weiteren Verkauf zu beziehen, bei dem das Werk bereits als Campagnola lief.

Die Komposition ist einem Oval eingeschrieben, dessen gekrümmter Blattrand mit einer höchstwahrscheinlich originalen Einfassungslinie zusätzlich betont wird. Die Landschaft zeigt zuvorderst zwei alte bärtige Männer bei einem Baumpaar; einer sitzt und liest in einem Buch,

der andere steht neben ihm und blickt über dessen Schulter ebenfalls in die Schrift. Nach ihrem Äußeren zu urteilen, könnte es sich um zwei Eremiten oder Philosophen handeln, die ihrem Studium im Freien nachgehen. Der teilweise felsige Vordergrund wird links neben den Bäumen mit Büschen abgeschlossen und erstreckt sich rechts etwas in die Tiefe. Dort verdeckt eine Gruppe von kleineren Bäumen den Übergang zum Mittelgrund und ist scheinbar der ovalen Plattform angepasst. Das hügelige Hintergrundgelände ist abgesetzt und mit wenigen schroffen Bergen betont, wo sich sporadisch Architekturdetails einer Siedlung zeigen – zu der die beiden Alten möglicherweise zurückkehren werden. Insgesamt hat die Landschaft zwar großen Anteil an der Komposition, allerdings wird keine besondere Weitläufigkeit oder Selbstständigkeit suggeriert. Stattdessen werden die mehr oder weniger narrativen Figuren zum Hauptthema erhoben. Dieses Gestaltungsprinzip ist auf den Hieronymus von Cleveland (Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, Kat. Nr. 71)<sup>2</sup> zurückzuführen und wurde in Werken wie dem Holzschnitt mit Drehteller-Spieler oder bestimmten Zeichnungen Campagnolas ab den 1540er Jahren weiterentwickelt.<sup>3</sup> Die Einschreibung in ein Oval ist allerdings eine besondere Variante, die aus heutiger Sicht nur noch bei einer skizzenhaften Flusslandschaft aus Windsor Castle (Royal Library, Inv. Nr. RL 4771, Kat. Nr. 167)<sup>4</sup> zu beobachten ist. In diesem zweiten Fall wurde das Oval in eine rechteckige Einfassungslinie integriert und blieb unbeschnitten.

Das Lineament im Gelände und in der Vegetation lässt sich gut mit den Exemplaren der Kallisto-Serie vergleichen. Die Figurenbildung der beiden Alten ist eng mit dem Hieronymus von Windsor Castle (Royal Library, Inv. Nr. RL 4774, Kat. Nr. 229)<sup>5</sup> verwandt; ebenso lässt sich die für Campagnola typische Auffassung mit dem sitzenden Mann in der Landschaft aus Princeton (University Art Museum, Inv. Nr. x1946-82, Kat. Nr. 169)<sup>6</sup> verknüpfen. Im Gesamteindruck ist die Strichführung sorgfältig und weniger routiniert als bei vielen anderen Blättern und markiert Campagnolas späte Stilstufe, die in das späte fünfte und sechste Jahrzehnt fällt.

<sup>1</sup> Mein großer Dank gilt dem Eigentümer und Nicolas Schwed für den interessierten Austausch über das Werk, die zusätzlichen technischen Angaben und das digitale Foto (März 2013). – Nicolas Schwed konnte das Original genauer betrachten und hielt das ovale Format für original sowie die Einfassungslinie (in dunkler, fast schwarzer Tinte) für höchstwahrscheinlich eigenhändig.

<sup>2</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Cleveland Museum of Art zugänglich:

[http://www.clevelandart.org/art/1929.557?collection\\_search\\_query=Campagnola&op=search&form\\_build\\_id=form-NnKhqVuCXAI nyAy fpf33ZS2y5hHyp146SVXgEn2mw&form\\_id=clevelandart\\_collection\\_search\\_form](http://www.clevelandart.org/art/1929.557?collection_search_query=Campagnola&op=search&form_build_id=form-NnKhqVuCXAI nyAy fpf33ZS2y5hHyp146SVXgEn2mw&form_id=clevelandart_collection_search_form)

<sup>3</sup> Vgl. die Landschaften von: Zürich, ETH, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Z 174 (**Kat. Nr. 81**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4782, 4783, 4787 (**Kat. Nr. 165, 168, 85**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. D 18 (**Abb. 141**) und K VI 119 (**Kat. Nr. 116**); London, Courtauld Gallery, Inv. Nr. D 1952.RW.2099 (**Kat. Nr. 170**) oder London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85 (**Kat. Nr. 136**).

<sup>4</sup> Die im stilistischen Spektrum Campagnolas bisher nicht berücksichtigte ovale Landschaft findet sich in der Online Datenbank des Royal Collection Trust:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/904771/a-landscape-with-a-stream>

<sup>5</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/904774/st-jerome-in-penitence-in-the-wilderness>

<sup>6</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Princeton University Art Museum vorhanden:

<http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/5894>

## 231

### Weite Landschaft mit sitzender Frau

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5527.

**Technik:** Feder in rötlichem Braun auf cremefarbenem und leicht gebräuntem Papier, fleckig, stockfleckig, Spuren einer vertikalen Mittelfalte, rechte obere Ecke ehemals rissig, rechter Rand abgerieben oder verblasst (?), Einfassungslinie in Braun, aufgezo-gen; montiert auf blauem Karton mit mehreren Einfassungslinien, teilweise mit Feder in Schwarz.

**Maße:** 388 x 680 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto der Montierung links und rechts unterhalb des Blattes mit Feder in Schwarz: „Titiano“ – „Ecole Vénitienne“.

**Provenienz:** Pierre Crozat? (1665-1740), Paris; 10.04.1741, Teil von Nr. 665? (unter Tizian); Charles Paul Jean-

Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1955).

**Literatur:** Mariette 1741, S. 70, Nr. 665?; Kat. Slg. Paris 1820-1838, S. 158, Nr. 379; Kat. Slg. Paris 1838–1866, S. 153, Nr. 652; Inventaire DAG 1852, S. 144; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 539; Châtelet 1956, S. 259; Kat. Ausst. Rom 1972-1973, S. 21, Nr. 12, m. Abb.; Gibson 1989, S. 45, Anm. 97; Saccomani 2004, S. 208 und Anm. 30, Abb. 6.

Traditionell führte man die große Landschaft aus dem Louvre zunächst als Werk Tizians; die ursprüngliche Zuschreibung könnte von Mariette stammen, der das Blatt vielleicht zusammen mit der „*Enlevement d'Europe*“ (Inv. Nr. 5526, Kat. Nr. 232) als „*Deux grands & magnifiques Pâisages*“ im Crozat-Katalog erfasste – leider fand das vorliegende Figurenmotiv aber keine Erwähnung. Dieses bewunderte Paar fand auch in den Sammlungskatalogen des 19. Jahrhunderts besondere Beachtung – eben zusammen mit der zweiten, eng verwandten Zeichnung (Inv. Nr. 5526).<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat (1944) ordneten das Blatt erstmals Domenico Campagnola zu und vermerkten knapp und überzeugt: „*About 1545*“. Châtelet (1956) vermutete in seinen ersten Studien zu Campagnolas Schaffensphasen eine Entstehung um 1530 oder etwas später. Erst durch eine Ausstellung in den 1970er Jahren wurde das Werk einem breiteren Publikum bekannt und als eine der wichtigsten und schönsten Landschaften Campagnolas bezeichnet (Kat. Ausst. Rom 1972-1973). Später hob Gibson (1989) die besonders tiefenräumliche Komposition hervor, die sich stark an nördlich der Alpen entstandenen Vorbildern orientiere.<sup>2</sup> Ähnlich klassifizierte auch Saccomani (2004), das Blatt als „*disegno degno di nota nel genere della veduta panoramica*“ und datierte es circa zwischen 1535 und 1540.<sup>3</sup>

Die Landschaft zeigt eine Frau zentral im Vordergrund; sie sitzt auf einer Gruppe von Fels-Erd-Formen frontal zum Betrachter und hält dabei ein Tuch oder ihr langes Gewand mit leicht ausgebreiteten Armen. Ihr Gesicht ist gegen den Himmel gerichtet und das Haar durch den Wind etwas verweht, während die Mimik nahelegt, sie als singend zu bezeichnen. So prominent die Frau hier auch in Szene gesetzt ist, so rätselhaft bleibt ihr Tun; daher lässt sich der Bildinhalt nicht konkretisieren.<sup>4</sup>

Kompositionell wird das nahe Terrain links mit einer großen Baumgruppe abgeschlossen, die über die gesamte Höhe (ca. 40 cm) des großen Blattes aufragt.<sup>5</sup> Gleichzeitig betonen die höchsten Spitzen im fernen zackigen Gebirge die zentrale Position der Hauptfigur. Auf dieser natürlichen Bühne wird dem Betrachter ein erhöhter Standpunkt suggeriert, von dem aus man die nächsten Geländezüge bereits in einer gewissen Distanz wahrnimmt und scheinbar sämtliche gestaffelte Naturkulissen bis in weite Ferne überschaut. Dabei sind für die tiefenräumliche Abfolge vereinzelte Staffagefiguren, Waldstücke und Architekturkulissen in abgestuften Größen dienlich: So spielt sich gerade links eine familiäre Szene mit einem Angler an einem Gewässer ab. Ergänzt wird die idyllische Atmosphäre mit rastenden Hirten bei ihrer Schaf- und Rinderherde rechts im Mittelgrund – wobei noch am äußersten Blattrand etwas Bewegung in Form eines Karrens angedeutet wird, der gerade schwungvoll aus dem Bild zu fahren scheint.

Jenseits dieser einzelnen pastoralen Episoden wird das menschliche Leben nur mehr kürzelnhaft angedeutet. Nach einer markanten Terrainschwelle öffnet sich eine Flusslandschaft mit kleinteiligen Gebäuden und einer Stadtanlage am Fuße der mächtigen Berge, die zum hohen Horizont unter klarem Himmel überleiten. Die Staffelung der Landschaftsabschnitte ist ab dem Mittelgrund spürbar dichter und suggeriert einen zusammenhängenden dynamischen Tiefenraum, der diagonal nach rechts oben ausgerichtet ist.<sup>6</sup> Diese Blickführung wird subtil durch die große seitliche Baumkulisse und einen bewegten, regnerischen Himmelsabschnitt unterstützt, der ein optisches Verdecken oder „Verdunkeln“ der linken Hälfte bewirkt. Das Seherlebnis von Nah und Fern in Verbindung mit einem Panorama wirkt dadurch überzeugend und spektakulär zugleich.

Die Bildlösung einer Überschaualandschaft ist eindeutig an niederländischen Vorlagen orientiert, besitzt aber nicht den christologischen Gehalt einer sogenannten „Weltlandschaft“. Denkbar wäre eine Darstellung mit der „Ruhe auf der Flucht“ von Patinier und seiner unmittelbaren Nachfolge als Vorbild für den klaren Aufbau mit der auffällig mittigen Vordergrundfigur und den flankierenden Bäumen (Kat. Nr. 231a).<sup>7</sup>

Bemerkenswert ist dabei, dass das riesige Querformat des Blattes nicht nur kompositionell ausgereizt wird, sondern auch durch die Ausführung selbst eine stimmige bildmäßige Erscheinung erhält. Die Modellierungen der Vegetation und der Geländeflächen sind außergewöhnlich dicht und verleihen der Landschaft ein abwechslungsreiches, teilweise sogar atmosphärisches Helldunkel, das den Eindruck der Raumtiefe unterstützt.

Das ambitionierte Strichgefüge steht (noch immer) in einer Entwicklungslinie mit Campagnolas Landschaftszeichnungen circa ab 1530 und den reifen Holzschnitten des „Hl. Hieronymus in der Einöde“ (Abb. 165) oder der „Wandernden Familie“ (Abb. 168).<sup>8</sup> Zeichnerisch und kompositionell eng verwandt ist vor allem der bereits erwähnte „Raub der Europa“ (Louvre, Inv. Nr. 5526). Im Kontext von Campagnolas Personalstil sollte das vorliegende Werk in die späten 1530er Jahre (oder um 1540) eingeordnet werden.

Das Riesenformat und die qualitätvolle Gesamterscheinung lassen schlussfolgern, dass Campagnola mit solchen spektakulären eigenständigen Exemplaren eine Alternative zu seinem üblichen Landschaftsformat in Zeichnung und Holzschnitt anbieten wollte. Auch ist eine exklusive Auftragsarbeit nicht auszuschließen, mit der vielleicht neue Maßstäbe für seine Landschaftsblätter gesetzt werden sollten, die nur selten wiederholt wurden. In beiden Fällen erhielt damit sein künstlerisches Profil als Spezialist eine bedeutende zusätzliche Facette.

Die Überschaulandschaft mit der sitzenden Frau bewahrt sich in der feinen Ausführung und der pastoralen Motivik den venezianischen Charakter und darf durchaus als Antwort auf die gemalten Vorbilder gesehen werden, die zeitgleich nördlich der Alpen entstanden.

<sup>1</sup> Zu den frühesten Veröffentlichungen der beiden Blättern Inv. Nr. 5526 und 5527 im 19. Jahrhundert: Kat. Slg. Paris 1820-1838, S. 158, Nr. 378, 379. – Kat. Slg. Paris 1838 – 1866, S. 153, Nr. 651, 652 sowie noch für Inv. Nr. 5526: Reiset 1866, S. 124, Nr. 379. – Die vorliegende Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7891-Une-femme-chantant-dans-un-paysage>

<sup>2</sup> Gibson kommentierte die Abhängigkeit der beiden Louvre-Zeichnungen (Inv. Nr. 5526 u. 5527) von niederländischen Vorbildern wie folgt: „Northern qualities can also be discerned in several drawings of Domenico Campagnola, *“Landscape with Seated Figure”* and the *“Rape of Europa”* (Fig. 3.18), in which steep rocks rise almost sheer from a great plain that recedes far into the distance. The dependence on Flemish models is especially telling in the *“Rape of Europa”*, in which the absence of framing trees recalls some of the paintings of Patinir (Figs. 1.23, 1.25).“ – Die von Gibson angeführten Vergleichswerke sind: Joachim Patinir, „Charon überquert den Totenfluss Styx“, ca. 1520-1524, Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. P 1616; Joachim Patinir, „Landschaft mit dem hl. Christophorus, der das Jesuskind trägt“, ca. 1520-24, Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Inv. Nr. 10014400. – Zu den beiden Werken: Kat. Ausst. Madrid 2007, S. 150-163, Nr. 1, m. Abb. u. S. 268-277, Nr. 17, m. Abb. – Zu möglichen niederländischen Vorbildern siehe ergänzend Anm. 7 in dieser Katalognummer.

<sup>3</sup> Saccomani analysierte die Zeichnung außerdem wie folgt: „(...) un foglio di formato molto grande e di composizione assai complessa, con un taglio della veduta di chiara impronta nordica, che si distingue da altri analoghi, di maniera più corsiva, per la grande tenuta grafica e per la capacità di rendere in modo articolato ed organico lo scalarsi dei piani in profondità. I tronchi e le chiome degli alberi, ma anche la figura, massiccia nella sua frontalità, sono individuati volumetricamente con un segno fine e un tratteggio fitto e preciso, che ricorda le opere più giovanili.“ – Saccomani 2004, S. 208.

<sup>4</sup> Aktuell wird das Blatt im Museum als „Singende Frau in einer Landschaft“ betitelt. In jüngerer Vergangenheit vermutete man in der Figur Pythia, eine weissagende Priesterin des Orakels von Delphi (Kat. Ausst. Rom 1972-1973; Saccomani 2004).

<sup>5</sup> Die größten Blätter im Louvre haben die Maße von mindestens ca. 400 x 600 mm (oder größer); in dieser Kategorie handelt es sich um folgende Landschaften: Inv. Nr. 4725, 4753, 4754, 4756, 4762, 4763, 4764, 4781, 5526, 5527, 5550. – Das nächst kleinere Format wäre ca. 370 x 500 mm: Inv. Nr. 4787, 4788, 5576.

<sup>6</sup> Eine vergleichbare Raumlösung, die zwar keiner klaren diagonalen Raumachse folgt, aber einen ausgeprägten Überschauchaarakter besitzt, zeigt die deutlich kleinere Landschaft Inv. Nr. 5532 (**Kat. Nr. 134**) aus dem Louvre.

<sup>7</sup> Eine recht genaue Kenntnis von Matthijs Cock scheint Campagnolas große „Landschaft mit dem Raub der Europa“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5526, **Kat. Nr. 232**) zu dokumentieren, wenn man sie mit einer themengleichen und 1541 datierten Zeichnung von Cock aus dem Louvre (Inv. Nr. 20723, **Abb. 160**) vergleicht. Siehe dazu die nachfolgende Katalognummer.

Auch die vorliegende zweite große und eng verwandte Darstellung dürfte sich an niederländischen Nachfolgern Patinirs orientieren. Eine Zeichnung von Cornelis Massys aus Brüssel (Königliche Museen der Schönen Künste, Inv. Nr. 4060/2464, 199 x 312 mm, **Kat. Nr. 231a**) von 1540 veranschaulicht die kompositorischen Prinzipien, die möglicherweise Vorbild für Campagnola waren – in diesem Fall allerdings ohne betonte zentrale Vordergrundfigur. – Mein Dank gilt Stefan Hautekeete (Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Old Master Drawings Collection) für die zur Verfügung gestellten Informationen und die digitale Abbildung (August 2016).

<sup>8</sup> Zu den beiden Holzschnitten: Dreyer 1971, S. 57, Nr. 33 u. S. 58, Nr. 35. – Rosand-Muraro 1976, S. 158-159, Nr. 26, m. Abb. u. S. 162-163, Nr. 28, m. Abb. – Rosand-Muraro 1976 (2), S. 106-107, Nr. 34, Abb. 73 u. S. 107, Nr. 36, Abb. 75.

## 232

**Weite Landschaft mit dem Raub der Europa****Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5526.**

**Technik:** Feder in rötlichem Braun, auf cremefarbenem (?) Papier, stockfleckig, Gebrauchsspuren, Mittelfalte, Randbereiche in den meisten Abschnitten beschädigt (verwaschen, verbleicht?), Strichbild ist mit wenig Abstand zum unteren und rechten Rand abgeschlossen und nicht beschnitten, aufgezogen.

**Maße:** 395 x 680 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso der Montierung mit Feder in Braun: „titien –“.

**Provenienz:** Vassal de Saint-Hubert; Pierre Crozat? (1665-1740), Paris; Verkauf, Paris, 10.04.1741, Teil von Nr. 665? (unter Tizian); Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; nach dessen Flucht nach London im Zuge der Französischen Revolution vermutlich 1793 konfisziert und um 1796-97 in den Besitz des Museums gelangt; Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Lugt 2207).

**Literatur:** Mariette 1741, S. 70, Nr. 665?; Morel d'Arleux, Bd. III, Nr. 3242; Kat. Slg. Paris 1820-1838, S. 158, Nr. 378; Kat. Slg. Paris 1838-1866, S. 153, Nr. 651; Inventaire DAG 1852, S. 144; Reiset 1866, S. 124, Nr. 379; Morelli 1891, S. 377; Braun 1896, S. 668, Nr. 428; Crowe – Cavalcaselle 1877, Bd. II, S. 548 u. S. 824; Morelli 1891, S. 377; Morelli 1891-1893, III, Heft 22, Sp. 375, Nr. 428; Zimmermann 1893, S. 149; Gronau 1894, S. 330; Kat. Ausst. Paris 1923, S. 56, Nr. X; Kat. Ausst. Paris 1931, S. 57, Nr. 128; Walker 1941, S. 213, Abb. 41 u. Anhang S. 10, Nr. 62; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 538; Kat. Ausst. Rom 1972-1973, S. 21-22, Nr. 13, m. Abb.; Rearick 1976, S. 114, unter Nr. 70; Rearick (1976) 1977, S. 11-12, 38, Nr. 24, Tafel 24; Oberhuber 1976, S. 40; Châtelet 1984, S. 335-336, Anm. 32, Abb. 11; Arquie-Bruley – Labbé – Bicart-Sée 1987, Bd. 2, S. 127; Gibson 1989, S. 45, Abb. 3.18, S. 111, Anm. 97; Kat. Ausst. Paris 1990, S. 18, unter Nr. 8; Kat. Ausst. Paris 1993, S. 611, 622, Nr. 214, m. Farbabb. (S. 201); Kat. Ausst. Chantilly 1998, S. 79, unter Nr. 17; Kat. Ausst. Paris 2005, S. 28, Anm. 4, unter Nr. 11; Diefenthaler 2006, S. 29, Abb. 16.

Höchstwahrscheinlich stammt die monumentale Zeichnung aus der Sammlung von Pierre Crozat, die Mariette als „*grande & magnifique paysage*“ Tizians bewunderte.<sup>1</sup> Die traditionelle Zuschreibung dokumentieren später das Inventar-Manuskript (1797-1827) von Morel d'Arleux, der Katalog von Reiset (1866)<sup>2</sup> oder auch die Studien von Crowe und Cavalvaselle (1877).<sup>3</sup> Tizians Autorschaft lehnte Morelli (1891) als Erster ab und sprach das Blatt Domenico Campagnola zu; dieser Ansicht schlossen sich Zimmermann (1893) und Gronau (1894) an. Dennoch hielt sich Tizians Name – wie bei vielen anderen italienischen Landschaftszeichnungen – noch hartnäckig bis ins frühe 20. Jahrhundert. Tietze und Tietze-Conrat (1944) ordneten das Werk unter Domenico Campagnola ein, versahen es aber erstaunlicherweise mit dem Etikett „*shop*“! In jüngerer Zeit war man sich bei der Autorschaft einig (Rearick 1976<sup>4</sup>, Oberhuber 1976<sup>5</sup>, Châtelet 1984). Rearick (1993) vermutete die Entstehung – zusammen mit anderen Blättern – um 1540 oder später.<sup>6</sup>

Am Ufer einer weiten Flusslandschaft sieht man links im Vordergrund den Raub der Europa: nach Ovids Metamorphosen (2. Buch, 833-875) vergnügte sich die Königstochter Europa, von Mädchen auf Tyrus begleitet, an einer Küste, als sich Jupiter in Gestalt eines weißen Stiers unter das Vieh des Königs mischte, um sich als Verliebter Europa unerkannt zu nähern. Die jungfräuliche Königstochter staunte über seine Schönheit und sein zutrauliches Gemüt und begann mit dem Stier zu spielen, ihn zu streicheln und mit Blumen zu bekränzen – bis sie es schließlich wagte, sich auf seinen Rücken zu setzen. In diesem Moment entfernte sich Jupiter geschickt vom Land und trug seine Beute in die Weiten des Meeres. Die Entführte blickte ängstlich zurück, hielt sich mit der Rechten am Horn fest und ihr Gewand bauschte sich flatternd im Wind.

Die Entführungsszene ist in der Zeichnung sehr bewegt gezeigt: während eine der tyrischen Jungfrauen überrascht sitzend verharrt, stürzen zwei weitere der Königstochter hinterher und versuchen, den Stier gleichsam mit letzter Kraft aufzuhalten – vergeblich, das Tier hat bereits das Wasser erreicht und sucht mit einem Sprung das Weite. – Im Gegensatz dazu nehmen die Hirten bei ihrer Herde im rechten nahen Mittelgrund keine Notiz vom dramatischen Geschehen. – Jupiter flieht mit Europa in einen breiten Fluss, der ein Tal durchströmt, eingefasst von schroffen Bergkämmen, an Städten vorbei und sich schließlich in der Ferne ins Meer ergießt.

Kompositionell vereinheitlichen die Waldstücke und der Flusslauf sämtliche Geländeabschnitte und führen den Blick harmonisch in die Tiefe der Landschaft. Dabei empfindet man zwischen der Figurenszene im verkümmerten Vordergrund und den aufragenden schroffen Bergspitzen

eine außergewöhnliche Distanz, die noch bis zur winzigen Stadtkulisse in der sonnenbestrahlten Ferne gesteigert wird. Der hohe Horizont erweckt einmal mehr beim Betrachter den Eindruck eines erhöhten Standpunktes, von dem aus sich scheinbar alle natürlichen und figürlichen Details im dargebotenen Panorama überblicken lassen. Zugunsten des unverstellten Blicks auf eine weitläufige alpine „Weltlandschaft“ ist das Terrain weniger dynamisch an einer diagonalen Achse aufgebaut.<sup>7</sup> Das monumentale Format (39,5 x 68,0 cm) und die durchdachte Ausführung machen deutlich, dass die Zeichnung – wie schon in anderen Fällen – bildmäßig verstanden wird. Vermutlich war sie als exklusive Alternative zum großen Holzschnitt oder einer mittelformatigen Malerei gedacht und war damit auch als Wanddekoration geeignet.

Insgesamt ist das Strichgefüge vor allem mit der „Sitzenden Frau“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5527, Kat. Nr. 231) eng verwandt, die auch eine ähnliche Raumlösung für die Überschaubandschaft zeigt. Die flüssige Modellierung der Vegetation und des Geländes passt noch in Domenicos Entwicklung der fortgeschrittenen 1530er oder frühen 1540er Jahre. Die Figurenbildung ist ebenfalls sorgfältig, offenbart aber in der szenischen Lösung künstlerische Schwächen. Die Gefährtinnen sind auffällig ungenau in ihren Bewegungsmotiven, die wahrscheinlich an heute unbekanntes Vorbildern orientiert sind. Europa auf dem Stier ist zeichnerisch gelungen, wirkt aber dennoch seltsam schwebend über dem bewegten Wasser. Schwierigkeiten in der Darstellung komplizierter Körperhaltungen sind auch an den Beinen der „Liegenden“ in einer früher entstandenen Landschaft aus Brüssel festzustellen (Bibliothèque Royale de Belgique, Inv. Nr. S.II 113135, Kat. Nr. 71).

Für die Datierung des vorliegenden Blattes sollte nicht nur von Campagnolas Stil nach 1530 ausgegangen werden; auch der Blick auf mögliche niederländische Vorbilder ist durchaus lohnenswert: Interessanterweise hat sich im Louvre eine Zeichnung (Inv. Nr. 20723, Kat. Nr. 232a u. Abb. 160)<sup>8</sup> erhalten, die Matthijs Cock zugeordnet wird. Sie zeigt eine sehr ähnliche Landschaftskomposition für die Entführung der Europa und ist erfreulicherweise mit 1541 datiert. Es ist daher anzunehmen, dass dieser Typus bereits früher in Form eines Gemäldes in der Nachfolge Patinirs verfügbar war. Aus diesen Gründen dürfte Campagnolas Zeichnung Ende des vierten Jahrzehnts, spätestens aber um 1540 entstanden sein.<sup>9</sup>

<sup>1</sup> Mariette beschrieb für das Los 665 im Auktionskatalog zur Crozat-Sammlung unter Tizian zwei unübertrefflich schöne Landschaften, von denen eine den „Raub der Europa“ zeigte und die Crozat bei einem Verkauf in den Niederlanden erworben hatte: *„Deux grands & magnifiques Paysages, dans un desquels est représenté l’Enlèvement d’Europe. Ce sont des vûs de pais fort étenduës, prises dans les montagnes du Frioul. Il n’est pas possible de voir deux plus beaux Paysages. M. Crozat les a eu dans une vente qui s’est faite en Hollande.“* – Mariette 1741, S. 70, Nr. 665.

<sup>2</sup> Die Tizian-Zuschreibung ist bereits in den frühesten Veröffentlichungen der beiden großen Blätter Inv. Nr. 5526 und 5527 im 19. Jahrhundert dokumentiert: Kat. Slg. Paris 1820-1838, S. 158, Nr. 378, 379. – Kat. Slg. Paris 1838-1866, S. 153, Nr. 651, 652. – Die vorliegende Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/7890-Enlèvement-dEurope>

<sup>3</sup> Crowe und Cavalcaselle bemerkten zwar Übertriebenes, Unnatürliches und Konventionelles im vorliegenden Blatt aus dem Louvre, stellten aber Tizians Autorschaft nicht in Frage: *„Noch ausgedehnter ist die Ansicht von Berg, Ebene, Wasser und Meeresküste auf einer Zeichnung im Louvre. Hier spiegelt sich der Himmel voll tiefliegender Wolken in dem Strome wieder, dem die auf dem Rücken des Stieres sitzende Europa entgegeneilt. Muss man eingestehen, dass Tizians Dolomiten öfter in der Form übertrieben und in der Komposition unnatürlich, das Laubwerk seiner Bäume ziemlich conventionell ist, so haben die Zeichnungen, vornehmlich die Federskizzen, überraschend wirksame und oft ungemein poetische Behandlung.“* – Crowe-Cavalcaselle 1877, S. 548.

<sup>4</sup> Rearick hielt die Uffizien-Zeichnung Inv. Nr. 472 P (**Kat. Nr. X-44**) gleichen Themas für ein Werk Campagnolas des dritten Jahrzehnts und verband sie mit der vorliegenden Darstellung aus dem Louvre. Dafür fand Rearick kritische Worte: *„Una versione molto più tarda di questo stesso tema, conservata al Louvre (inv. n. 5526), testimonia una degenerazione dell’abilità di Domenico nell’uso del mezzo tecnico.“* – Rearick 1976, S. 114, unter Nr. 70.

<sup>5</sup> Auch Oberhuber (1976) lehnte die Einschätzung von Tietze und Tietze-Conrat ab und stufte die Zeichnung wie folgt ein: *„Domenico Campagnola cercò effettivamente di seguire il maestro lungo tutto il suo cammino, ma persino in una delle sue creazioni più alte, il tardo “Ratto d’Europa” del Louvre, che i Tietze (1944, n. 538) stranamente consideravano un’opera di bottega, egli riesce soltanto a tradurre l’attenta analisi tizianesca dell’indole mutevole della natura in una grande visione panoramica del mondo, di gusto decorativo e sostanzialmente influenzata dagli artisti nordici.“* – Oberhuber 1976, S. 40.

<sup>6</sup> In der großen Pariser Ausstellung zu Tizian und seinem Kreis (1993) präziserte Rearick seine Ausführungen von 1976 und bezeichnete Tietzes Einschätzung der Zeichnung als Atelierwerk als nicht richtig, da Campagnola – seiner Ansicht nach – im eigentlichen Sinn weder Atelier noch Lehrlinge hatte. Erneut verwies er dabei auf die frühere Landschaft aus den Uffizien (Inv. Nr. 472 P), der er als Nachahmung Tizians *„grand charme“* attestierte. Den „Raub der

Europa“ aus dem Louvre sah Rearick im Kontext der mangelnden intellektuellen Neugierde und der künstlerischen Ermüdung Campagnolas, die sich aufgrund der Wiederholung der Landschaftsthemen einstellte. Dabei bezeichnete Rearick das Louvre-Blatt als Produkt in der Art eines „internationalen Manierismus“ zwischen Nord- und Südeuropa, der verbreitet die großen Landschaftspanoramen in der Überschau als Typus hervorbrachte. Nach Rearick dürfte von Werken wie der Darstellung aus dem Louvre großer Einfluss auf die nachfolgende Künstlergeneration (Battista del Moro, Giovanni Battista Pittoni, Girolamo Muziano oder die Carracci) ausgegangen sein: „*Ces artistes et leurs suiveurs continuèrent, jusqu'à la fin du siècle, à reconnaître dans les paysages à la plume hautement ambitieux de Domenico, comme l'est cet „Enlèvement d'Europa“, un modèle de perfection technique.*“ – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 622, Nr. 214.

<sup>7</sup> Neben dem eng verwandten Blatt Inv. Nr. 5527 (**Kat. Nr. 231**) aus dem Louvre, das eine starke diagonale Raumachse vermittelt, kennzeichnet die deutlich kleinere Landschaft mit dem rastenden Krieger (Inv. Nr. 5532, **Kat. Nr. 134**) ein ähnliches Panorama in der Überschau.

<sup>8</sup> Franz 1969, Textband, S. 142, Bildband, S. 85, Abb. 157. – Kat. Ausst. Berlin 1975 (2), S. 114, Nr. 142, Abb. 49. – D'Haene 2012, S. 300, Abb. 14, S. 320, Appendix, Nr. A6. – Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/110956-Enlevement-dEurope>

<sup>9</sup> Auf die Verbindung zwischen Campagnolas Landschaft und der datierten Zeichnung von Matthijs Cock konnte ich bereits in meiner Diplomarbeit verweisen. – Nickel 1999, S. 96, Abb. 67.

## 233

### Weite Landschaft mit Wandernden, Hirten und Sonnenuntergang – („Arkadische Landschaft“)

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5550.

**Technik:** Feder in Braun auf ehemals weißem Papier, etwas fleckig, Mittelfalte, unten rechts Randbereich beschädigt mit Fehlstellen, aufgezoogen, montiert mit Einfassungslinien in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 378 x 606 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean-Charles Garnier d'Isle (1697-1752) (Lugt 2961); Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Muséum National) (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Lugt 2207).

#### Weitere Fassungen:

1.) Anonymer Künstler (16./17. Jh.?), Feder in Braun auf Papier, (rechte Hälfte der Darstellung), 403 x 310 mm, Chantilly, Musée Condé, Inv. Nr. 129 (119), (Kat. Nr. 233a u. Kat. Nr. X-27).

2.) Kreis des Antoine Watteau? (1684-1721), Rötél auf Papier, 396 x 604 mm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 5577, (Kat. Nr. 233b).

#### Reproduktionen:

1.) Claude Massé (1631-1670), Radierung, vor 1670 / 1754, 287 x 406 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Titianus. delin. – 13.F. – Massé Sculp Cum priuil Regis*“, (Kat. Nr. 233c).

2.) Anne Claude de Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, um 1730, 380 x 582 mm, bezeichnet in der Platte: „*Titien In – Cabinet du Roy – Cx Sculpx*“, (Kat. Nr. 233d).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 105; Inventaire DAG 1852, S. 148; Kat. Ausst. Paris 1923, S. 56, Nr. IX; Tietze und Tietze-Conrat 1937, S. 80-81; Walker 1941, S. 211-213, Anm. 1, Abb. 40 u. Anhang S. 10, Nr. 61 und S. 11, Nr. 69 (!); Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 125, unter Nr. 429; Kat. Ausst. Paris 1977, S. 85, Nr. 48, m. Abb.; Châtelet 1984, S. 336, Anm. 36; Kat. Ausst. Washington 1988, S. 167 und Anm. 83, S. 259, Nr. 35, Abb. 161; Kat. Ausst. Paris 1993, S. 611, 621, Nr. 213, m. Farbabb. (S. 201); Rosenberg – Prat 1996, Bd. 3, S. 1286-1287, unter Nr. R 521, Abb. 521a; Kat. Ausst. Chantilly 1998, S. 78-80, Nr. 17; Kat. Ausst. Venedig 1999, S. 420-421, Nr. 109, m. Farbabb.; Kat. Ausst. Chantilly 2001, S. 20, unter Nr. 1; Saccomani 2004, S. 207 und Anm. 23; Diefenthaler 2006, S. 30, Abb. 17; Raimbault 2010, S. 274.

Die Provenienz der überaus großen Zeichnung reicht bis ins 17. Jahrhundert zurück, als sie von Everhard Jabach als Werk Campagnolas inventarisiert wurde.<sup>1</sup> Nach dem Ankauf 1671 – höchstwahrscheinlich als Exemplar der „*dessins d'ordonnance*“ – durch den französischen König blieb das Blatt lange Zeit unbeachtet und wurde erst 1923 zusammen mit der „Entführung der Europa“ (Inv. Nr. 5526, Kat. Nr. 232) als Arbeit Tizians ausgestellt. Tietze und Tietze-Conrat (1944) sahen in ihr eine Kopie („*copia pedantescammente corretta*“) nach einem Blatt aus dem

Musée Condé in Chantilly (Inv. Nr. 129 (116), (Kat. Nr. 233a u. Kat. Nr. X-27), das nur die rechte Hälfte der Komposition zeigt und nach ihrer Ansicht von Campagnola stammte.<sup>2</sup> Châtelet (1984) hielt das Exemplar aus dem Louvre in seinen Studien für eine „*copie originale*“ gegenüber der Rötelzeichnung von Antoine Watteau: „(...) *le Louvre conserve deux copies anciennes, l'une d'entre elles ayant été tenue jadis pour originale.*“ Die jüngere Forschung bestätigte hingegen die Zuschreibung an Campagnola und schlug eine Datierung um 1540 vor (Kat. Ausst. Paris 1993; Kat. Ausst. Venedig 1999), nach Saccomani (2004) entstand das Blatt etwas später.

Die monumentale Landschaft zeigt im vorderen Gelände einen alten Mann am Stock gehend, gefolgt von einem Jungen, die sich beide in einem Hohlweg, noch etwas verdeckt von der Hügelkuppe, langsam nähern. Wenige Meter vor ihnen wartet ein weiterer Mann mit dem Rücken zum Betrachter. Während sich der Wartende zu den beiden Wandernden dreht, ist sein rechter Arm in deren Richtung ausgestreckt. Seine Geste macht den Eindruck, als wollte er ihnen den weiteren Weg zeigen. Über diese Repoussoirfiguren hinweg blickt man vom erhöhten Standpunkt in das dahinter liegende Land, das links reich an Bäumen und Büschen ist, zwischen denen man eine versteckte Siedlung ausmachen kann. In der Mitte setzt sich das Gelände hügelig fort und deutet einen hoch liegenden Weg an, der steil abbricht; dadurch erstreckt sich rechts ein tiefer liegender, hügeliger Bereich, in dem Landleute, Hirten und ein Liebespaar idyllisch dargestellt sind und bei einer Rinderherde rasten. Im tiefenräumliche Aufbau gelangt der Blick schließlich noch in den spektakulären Hintergrund, wo Gebäude mit Mühlen am Fuße eines schroffen Berges stehen, hinter dem gerade das Sonnenlicht zu verschwinden scheint. Die dichten Waldteppiche verlieren sich im weitläufigen Gebirge, das am Horizont in übereinander liegenden Konturen nur noch angedeutet wird.

Das Kompositionsprinzip mit erhöhtem Vordergrund, platzierten Repoussoir- und Staffagefiguren und abgestuften Wald- und Bergflächen ist geradezu exemplarisch für Campagnola. Dabei entsteht durch die linke Hälfte mit den dichten Bäumen und die Terrainkonturen eine betont diagonale Raumwirkung, die sogar vom ausgestreckten Arm des wartenden Mannes subtil aufgegriffen wird. Der spektakuläre Panoramablick trifft schließlich nicht nur auf einen scheinbar unendlichen Horizont, sondern gipfelt auch in dem dekorativen Himmelsschauspiel aus Sonnenstrahlen unter friedlichen Wolken.

Die Gestaltung und Beherrschung des riesigen Querformates lässt sich aus heutiger Sicht von ähnlichen Exemplaren wie den beiden früher entstandenen Landschaften mit der entführten Europa (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5526, Kat. Nr. 232) und der sitzenden Frau (Louvre, Inv. Nr. 5527, Kat. Nr. 231) ableiten; der niederländische Einfluss kommt jedoch im vorliegenden Fall weniger zum Ausdruck.

Vorüberziehende Landleute sind charakteristisch für Campagnolas Repertoire und haben auch im Holzschnitt mit der „wandernden Familie“ (Abb. 168) oder in bestimmten Zeichnungen der 1540er Jahre (Bloomington, Indiana University Art Museum, Inv. Nr. 57.2 (Kat. Nr. 195); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0313, Kat. Nr. 148) eine analoge Funktion. Sie verleihen der Darstellung einen pastoralen Charme und liefern auch dem Betrachter einen wichtigen Anhaltspunkt für das Abschätzen von landschaftlichen Distanzen. Die Figurenauffassung im Louvre-Blatt lässt sich zwischen Campagnolas Ruinenlandschaft der mittleren 1540er Jahre (London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85, Kat. Nr. 136) und der Apokalypse-Serie einordnen. Die Helldunkel-Verteilung erinnert noch an die früher entstandenen „niederländischen“ Landschaften (Louvre, Inv. Nr. 5526, 5527). Insgesamt steht die Ausführung aber Darstellungen wie aus Hamburg (Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21109, Kat. Nr. 221) und Cambridge (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1932.310, Kat. Nr. 239)<sup>3</sup> deutlich näher. Daher ist eine Entstehungszeit gegen Ende des fünften Jahrzehnts zu vermuten.

Zeichnerisch auffällig bleiben vor allem die Bäume und Büsche in der linken Hälfte: ihre Laubflächen sind so seltsam modelliert und abgeschattiert, dass sich hierfür keine Detailvergleiche finden lassen. In diesen Partien wirken die Differenzierungen zuweilen etwas erstarrt in einem ohnehin dekorativen Strichgefüge. Diese Ausdrucksqualität erinnert an die zwei identischen Versionen einer großen Ruinenlandschaft (Louvre u. British Museum, Kat. Nr. 135, 136), von denen die spätere Fassung im British Museum eine vergleichbare Routine vermittelt. Vielleicht ist auch die vorliegende Landschaft aus dem Louvre eine Eigenwiederholung einer weiteren erfolgreichen Komposition im Riesenformat, die vom Zeichner für den Handel vervielfältigt

wurde.

Das Blatt wurde sowohl für den „Recueil Jabach“ als auch für das „Cabinet du Roi“ reproduziert: in der gegenseitigen Radierung (287 x 406 mm, Kat. Nr. 233c)<sup>4</sup> von Claude Massé sieht man die Landschaft verkleinert. Mit der druckgraphischen Umsetzung erweiterte man etwas die Bäume am Rand des Wäldchens (im Stich rechts). Bei den Vordergrundfiguren fällt auf, dass der wartende Mann nicht mehr am Rand des Blattes sondern tiefer im Weg steht. Außerdem war es Massé offenbar ein Anliegen, den Alten ohne Hut darzustellen und dem nachfolgenden Jungen ebenfalls ein anderes Gesicht zu verleihen.

Caylus dagegen gab das Original in seinem gegenseitigen Stich (380 x 582 mm, Kat. Nr. 233d)<sup>5</sup> nahezu gleich groß wieder und ahmte die stilistischen Facetten der Zeichnung recht gelungen nach. Selbst Details wie die Hauptfiguren sind relativ präzise festgehalten.

Als dritte Kopie existiert noch eine Rötelzeichnung aus dem Louvre (Inv. Nr. 5577, 396 x 604 mm, Kat. Nr. 233b)<sup>6</sup>, die fast dasselbe Riesenmaß besitzt und – trotz des unterschiedlichen Zeichenmittels – sorgfältig an der Vorlage orientiert ist. Die jüngere Forschung lehnte eine Zuschreibung des Werks an Antoine Watteau ab wie sie ursprünglich Michael Jaffé 1965 – auf dem Verso der Montage – vorschlug. Rosenberg und Prat (1996) vermuteten einen Künstler im Umkreis Watteaus, wie zum Beispiel Caylus oder Nicolas Hénin.<sup>7</sup>

Schließlich ist noch die zuvor bereits erwähnte Zeichnung aus Chantilly (Musée Condé, Inv. Nr. 129 (116), Kat. Nr. 233a u. Kat. Nr. X-27)<sup>8</sup> zu berücksichtigen: Im Museum ursprünglich unter Tizian geführt, wurde sie erstmals von Tietze und Tietze-Conrat (1937) abgebildet und – basierend auf den reifen Holzschnitten – Campagnola zugewiesen. Obwohl die Autoren das Blatt als Fragment einschätzten, soll es ihrer Ansicht nach als Vorbild für die Louvre-Zeichnung gedient haben, in der sie eine Kopie von Claude Massé sahen. Jahrzehnte später war Châtelet (1984) der gleichen Ansicht und verglich die auffällig freie Ausführung mit Campagnolas zeichnerischem Frühwerk. Das Museum ließ sich von diesem Urteil überzeugen (1998, 2001), demzufolge *beide* Werke (Musée Condé und Louvre) zwar von der gleichen Hand stammten, aber in einem zeitlichen Abstand entstanden waren. In den Ausstellungspublikationen des Museums wird die flotte Zeichnung um 1540 datiert und als – ursprünglich nicht fragmentierter – *modello* für die später entstandene Louvre-Landschaft eingestuft (Kat. Ausst. Chantilly 1998 und 2001).

Diese Zuschreibung ist im Gesamtkontext der Campagnola-Zeichnungen vor allem aus stilistischen Gründen abzulehnen: Spontane Studien wie man sie noch für die Druckgraphiken von 1517/1518 kennt, sind in den nachfolgenden Jahrzehnten im Wesentlichen nicht auszumachen. Die auffallend freie Federtechnik lässt sich mit keinem erhaltenen Werk Campagnolas überzeugend vergleichen und findet dadurch auch keinen Platz in dessen künstlerischem Personalstil. Zudem liefert das erhaltene Zeichnungsmaterial keine konkreten Hinweise auf *modelli* für (spätere) Landschaftsblätter als Sammlerobjekte. In diesem Kontext das Blatt aus Chantilly als *unicum* zu bestimmen, überzeugt daher nicht – vor allem wegen der stilistischen Aspekte.

Der Zeichner sollte vielmehr im Kreis des Künstlers oder im 16. Jahrhundert allgemein vermutet werden – selbst das frühe 17. Jahrhundert ist nicht gänzlich ausgeschlossen. Ihm war es offenbar leicht möglich, die Vorlage näher zu studieren. Im Vergleich zur rechten Hälfte des Louvre-Exemplars füllt seine Landschaft ein etwas größeres Hochformat und veranschaulicht in erster Linie, wie er die künstlerische Umsetzung der Vorlage zeichnerisch verinnerlicht. Die Details waren dabei nur teilweise wichtig; im Vordergrund stand das Anlegen der Komposition mit zügigem Strich und zuweilen summarischer Modellierung. So fehlen bei dieser Notation nicht nur die Staffagefiguren bei der entfernten Mühle, sondern auch der Junge hinter dem Alten im Vordergrund, der eigentlich in dieser rechten Hälfte sichtbar sein müsste. Im Gesamteindruck erreicht die Zeichnung aus Chantilly zweifellos eine außergewöhnliche Qualität weshalb auch die Bezeichnung: „*di man del divin Titiano*“ nicht verwundert.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7914-Paysage-arcadien>

<sup>2</sup> In Anspielung auf Tietzes These einer Kopie (Louvre) merkte Walker (1940) an: „Judging solely from a photograph (...) this Chantilly drawing shows a far greater freedom than the Louvre sheet, but whether one should call it the model for a „copia pedantesca“ or even a drawing by Domenico himself is another matter. It seems far removed from the style one usually associates with his graphic work.“ – Walker 1940, S. 211-212, Anm. 1.

<sup>3</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank der Harvard Art Museums zugänglich:

<http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/298571?position=0>

<sup>4</sup> Zum „Recueil Jabach“ siehe das Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* in der vorliegenden Dissertation.

<sup>5</sup> Kat. Ausst. Rom 1976, S. 73, Nr. 274, m. Abb. – Raimbault 2010, S. 274. – Neben dem British Museum befindet sich auch in den de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco eine größere Auswahl von Stichen des Comte de Caylus, die in einer Online Datenbank zugänglich sind – darunter auch ein Abzug der vorliegenden Radierung:

<http://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/large-landscape-shepherd-and-nude-woman-cabinet-du>

<sup>6</sup> Châtelet 1984, S. 336, Anm. 36. – Kat. Ausst. Washington 1988, S. 169, Farbabb. 160, S. 179-180, Anm. 83, S. 261, Nr. 77. – Rosenberg-Prat 1996, Bd. 3, S. 1286-1287, Nr. R 521, m. Abb. – Das Werk ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7942-Paysage-arcadien>

<sup>7</sup> Kat. Ausst. Paris 1987, S. 63, Nr. 84, m. Abb.

<sup>8</sup> Kat. Ausst. Chantilly 1998, S. 78-80, Nr. 17, m. Abb. – Kat. Ausst. Chantilly 2001, S. 20-21, Nr. 1, m. Farbabb. (mit weiterer Literatur).

## 234

### Flusslandschaft mit Eseltreiber, im Hintergrund ein Hafen mit einem Amphitheater

New York, The Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 65.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, oben mittig am Rand Spuren eines Wasserflecks, am linken Rand vereinzelte Flecken, zwei Risse am rechten Rand, guter Erhaltungszustand, montiert.

**Maße:** 230 x 374 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso in der unteren rechten Ecke: „*Campagnola*“; auf der Montierung unter der Zeichnung mit Feder in Hellbraun – möglicherweise eine Transkription von Richardsons gedruckten Marken von der heute verlorenen alten Montierung; oben links: „154“; oben rechts: „65v (?) / L 50“; oben Mitte: „P 55 / I (oder Y) 68 / Z“; auf dem Verso mit Graphit: „5“; sowie in der unteren Mitte der Montierung mit Graphit: „5“.

**Wasserzeichen:** Offene Krone, überragt von einem sechszackigen Stern.

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); Jonathan Richardson Sr. (1665-1754), London (Lugt 2183); Charles Fairfax Murray (1849-1919); von diesem erworben in London im Jahr 1910 von John Pierpont Morgan (1837-1913).

**Literatur:** Fairfax Murray 1905-1912, IV, s.p., Nr. 65, m. Abb.; Walker 1941, S. 210, Anm. 3 u. Anhang S. 9, Nr. 53; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 520.

Das Blatt aus der Pierpont Morgan Library befand sich ursprünglich im Besitz von Sir Peter Lely, was bis heute dessen Marke am unteren Rand dokumentiert.<sup>1</sup> Erstmals von Fairfax Murray als Zeichnung Campagnolas publiziert, bezeichnete sie Walker (1941) als „*late Campagnola type*“. Tietze und Tietze-Conrat (1944) waren unsicher und merkten an: „*Perhaps shop*“. Seitdem nahm man keine Notiz mehr von dieser Zeichnung.

Von einer Anhöhe mit einem großen Baum blickt man über eine Flusslandschaft. Das Gewässer strömt aus einer fernen Bucht, an der eine Hafenstadt liegt. Etwas weiter rechts fällt noch die Ruine eines antiken Amphitheaters ins Auge, das sich vor einem Wald im Mittelgrund erhebt. Der Gewässerverlauf und die hoch abschließende Berglandschaft hinter der Stadt führen den Blick an einer diagonalen Achse in den Tiefenraum.<sup>2</sup> Den gedachten Fluchtpunkt bildet links der ferne Horizont unter klarem Himmel. Das Auge kann die Distanzen in den gestaffelten Landschaftszügen einmal mehr gut abschätzen. Dabei entsteht eine gesteigerte Entfernung bereits durch den tiefenräumlichen Sprung nach der vorderen Anhöhe, hinter der gerade die kleine Gestalt eines Mannes auftaucht, der seine zwei Esel vorantreibt. Diese Staffagefigur

überspielt die Zäsur, führt den Blick weiter ins Gelände und belebt die Flussebene in gefälliger Weise.

Die Komposition zählt zum Typus der Fluss- und Meereslandschaften (vgl. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (Kat. Nr. 237); Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1052, Kat. Nr. 245) und auch die motivischen und zeichnerischen Merkmale berechtigen dazu, das Blatt in Campagnolas stilistisches Spektrum einzuordnen: das Detail des Eseltreibers ist typisch und wird oft jenseits des Vordergrunds im verkleinerten Maßstab eingesetzt.<sup>3</sup> Auch das rechts eingefügte Repoussoirmotiv des Baumes ist ein Markenzeichen, das hier mit einem Zaunstück kombiniert wurde. Es ist eine Variante des sonst üblichen Baumstrunks, mit dem Campagnola meistens die erste Terrainkante verziert.<sup>4</sup> Trotz routinierter Umsetzung zeigt sich einmal mehr, dass Campagnolas Architekturkulissen nicht immer restlos überzeugen können. Ihre perspektivischen Ansichten und Verkürzungen werden zwar gerne betont, wirken aber etwas ungeschickt in die Landschaft integriert (vgl. Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-387 (Kat. Nr. 216); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058 (Kat. Nr. 184) oder Paris, Louvre, Inv. Nr. 4770, Kat. Nr. 141).<sup>5</sup>

Unter Berücksichtigung der angeführten Aspekte und der Komposition einer Überschaubandschaft mit Ruinen ist von einer authentischen Arbeit des Künstlers auszugehen; sie gehört zwar nicht zu ersten Qualität und entstand wahrscheinlich ab den mittleren vierziger Jahren.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library zugänglich:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/141060>

<sup>2</sup> Vgl. die Überschaubandschaften mit einem betonten diagonalen Tiefenzug, die von einem größeren Baummotiv eingeleitet werden: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5527, 5576 (Kat. Nr. 231, 242) oder London, British Museum, Inv. Nr. 1925,0214.2 (Kat. Nr. 246).

<sup>3</sup> Vgl. die motivischen Varianten in den Landschaften von: Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384 (Kat. Nr. 222); Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, Inv. Nr. I-330 (Kat. Nr. 209); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267), Kat. Nr. 179 u. Inv. Nr. 758 (269), Kat. Nr. 154 oder in der seltenen Radierung von Girolamo Porro nach einer Landschaft von Domenico Campagnola (Abb. 272).

<sup>4</sup> Das gleichsam natürlich gewachsene, aber scheinbar von Menschenhand geschaffene Zaunstück als Verzierung des Hügelkante findet sich auch in folgenden Blättern: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4761 (Kat. Nr. 145); London, Sotheby's 07.12.1976, Nr. 6 (Kat. Nr. 147); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0313 (Kat. Nr. 148).

<sup>5</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7088-Paysage-avec-des-batiments-au-bord-de-leau-ernes-darbres-et-de-montagnes>

## 235

### Flusslandschaft mit großer Hafenstadt, Reitern und Kamelkarawane

New York, The Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 68.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun und Braun, über Spuren von schwarzer Kreide auf ehemals weißem Papier, fleckig am linken Rand (?), Einfassungslinie mit Feder in Braun.

**Maße:** 239 x 387 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso mit Graphit: „Titinen“.

**Wasserzeichen:** offene Krone, überragt von einem sechszackigen Stern.

**Provenienz:** Charles Fairfax Murray (1849-1919); von diesem erworben über die Galerie Alexandre Imbert, Rom, im Jahr 1909 an John Pierpont Morgan (1837-1913), New York und an dessen Sohn J. P. Morgan, Jr. (1867-1943), New York.

**Literatur:** Fairfax Murray 1905-1912, I, s.p., Nr. 68, m. Abb.; Weitenkampf 1917, S. 79, Abb. 3; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 129, Nr. 513.

Die Zeichnung der Pierpont Morgan Library wurde von Fairfax Murray (1905) erstmals publiziert und Campagnola zugeordnet.<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat (1944) waren gegenüber dieser Zuschreibung skeptisch und meinten „*Shop (perhaps copy)*“. Im aktuellen Inventar wird das Blatt als „Italienische Schule, 16. Jahrhundert“ geführt und als Werk „in der Art von Domenico Campagnola“ bezeichnet. In der Forschung blieb es sonst unbeachtet.

Dargestellt ist eine Landschaft mit einer großen Flussschleife und gebirgigem Horizont, vor dem eine Hafenstadt liegt. Ihre Kulisse bestimmt das weite Panorama, auf das der Betrachter von einem hügeligen Uferbereich aus blickt. Den Vordergrund durchziehen einzelne Wege, auf denen links zwei Reiter soeben hinter einem Wäldchen verschwinden; rechts ist sogar eine Kamelkarawane auszumachen, die soeben aus dem Bild verschwindet. Ihre exotische Erscheinung und die vor Anker liegenden Schiffe verleihen der Hafenkulisse umso deutlicher den Charakter einer Handelsstadt, die von Reisenden aus fernen Länder aufgesucht wird.

Die Komposition lässt sich in Campagnolas Fluss- und Meereslandschaften einreihen und auch die zeichnerischen und motivischen Facetten sprechen für seine Hand: die Reiterstaffage im nahen Gelände wird in einigen verwandten Blättern variantenreich verwendet und dennoch verraten die Bewegungsmotive eine gewisse starre Ausführung.<sup>2</sup> Die Kamele dagegen lassen sich nur in der bereits zitierten Darstellung aus Braunschweig (Inv. Nr. Z 1669) und einer Hieronymus-Landschaft (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4772, Kat. Nr. 161)<sup>3</sup> ausfindig machen.<sup>4</sup> Schließlich sei noch auf die Umsetzung des Wäldchens am linken Rand aufmerksam gemacht; die regelmäßigen summarischen Strukturen der runden Laubbäume mit ihren geschwungenen, fast schon instabilen Stämmen sind nahezu von gleicher Art wie in zwei Zeichnungen aus Cambridge (Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 2902) und Kansas City (Nelson Atkins-Museum, Inv. Nr. 81-30/12, Kat. Nr. 249).<sup>5</sup> – Aufgrund dieser Kennzeichen dürfte die Zeichnung aus New York von Campagnola stammen und ist wahrscheinlich in die fortgeschrittenen vierziger oder frühen fünfziger Jahren zu datieren.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library vorhanden:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/141065>

<sup>2</sup> Vgl. dazu folgende Blätter: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1669 (**Kat. Nr. 236**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5576 (**Kat. Nr. 242**); Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 2902 (**Kat. Nr. 97**) oder Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0313, (**Kat. Nr. 148**).

<sup>3</sup> Das unpublizierte Blatt ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7090-Paysage-avec-saint-gerome-a-genoux-a-lentree-dune-grotte>

<sup>4</sup> In einer anderen Landschaft mit weiter Flussschleife (Sammlung Gadola, Schweiz, **Kat. Nr. X-162**) ist ebenfalls das exotische Motiv der Kamelkarawane zu entdecken. In der jüngeren Vergangenheit hielt man das Blatt für eigenhändig. Im Rahmen des vorliegenden Werkkatalogs wird es aus stilistischen Gründen als Kopie nach Campagnola eingestuft.

<sup>5</sup> Vgl. außerdem die Landschaft in Edinburgh (National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 873, **Kat. Nr. 197**).

## 236

### Flusslandschaft mit Hafenstadt, Ruinen, Reiterschar und Karawanserei

**Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1669.**

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, diese links und rechts oben etwas knittig, vereinzelt unscheinbar stockfleckig, linker Rand etwas dunkler (abgegriffen?), mit Einfassungslinie in Braun, diese links etwas unterbrochen, sehr guter Erhaltungszustand.

**Maße:** 235 x 383 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso unten links mit Graphit: „*Heemskerck*“; unten rechts mit Bleistift: „*Campagnola / (Fl.)* | *Zugeschrieben: Maerten van Heemskerck*“.

**Provenienz:** Alter Besitz.

**Literatur:** Kat. Slg. Braunschweig 1997, Bd. 1, S. 317, unter Tafel 175b.

Das Werk stammt aus dem „alten Besitz“ des Braunschweiger Kupferstichkabinetts und wird dort mit anderen Blättern unter Domenico Campagnola geführt.<sup>1</sup> Es blieb bis heute unveröffentlicht und fand nur im Zusammenhang mit zwei weiteren, eng verwandten Exemplaren aus dem Museum (Inv. Nr. Z 1631, 1637, Kat. Nr. 211, 213) Erwähnung.

Jenseits eines nahsichtigen Terrains, in dem ein spärlich belaubter Baumstumpf mit einem Erd-Felsen-Brocken wurzelt, breitet sich eine Flusslandschaft vor dem Betrachter aus. Dabei ist von links eine schroffe Felskulisse mit Ruinen eingeschoben, vor der eine Reiterschar am Ufer galoppiert. Am rechten Rand des beginnenden Mittelgrunds entdeckt man eine Karawanserei

mit einer exotischen Tiergruppe: Kamele warten dort vor der Herberge, die mit einigen Reisenden gefüllt ist. Im Vergleich zu diesen – dem Betrachter noch relativ nah gerückten – Schauplätzen ist der schlingenförmige Verlauf des breiten Gewässers bereits deutlich entfernt und erstreckt sich in weitem Bogen bis an den Horizont. Einzelne vor Anker liegende Schiffe und verstreute Teile der Hafenstadt vermitteln kleine Fixpunkte im stattlichen Panorama, das sich vor einem klaren, gewissermaßen „blauen Himmel“ darbietet und rechts in einem wirbelnden Rauch-Wolken-Spektakel gipfelt.

In der Bildanlage kommt der für Campagnola so typische Baumstumpf exemplarisch zum Einsatz. Einzelnen und in prominenter Größe steigert er als optischer Fixpunkt den Eindruck von Raumtiefe und zeigt sich analog in anderen späten Zeichnungen (vgl. London, Sotheby's 07.12.1976, Nr. 6 (Kat. Nr. 147); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267), (Kat. Nr. 179) oder Paris, Louvre, Inv. Nr. 4761, Kat. Nr. 145). Ähnlich verhält es sich mit der beim Zeichner beliebten Reiterstaffage. Sie belebt oftmals den Mittelgrund und findet sich in unterschiedlicher Anzahl auch in anderen verwandten Darstellungen.<sup>2</sup> Einzig die exotischen Kamele sind eine Seltenheit und nur in zwei weiteren Landschaften wiederzuentdecken (New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 68 (Kat. Nr. 235)<sup>3</sup>; Paris, Louvre, Inv. Nr. 4772, Kat. Nr. 161).<sup>4</sup>

Der hohe Ausführungsgrad hinterlässt eine gute Mischung aus regelmäßigen dekorativen Parallelschwüngen und verdichteten Kreuzlagen; entsprechend deutlich wirken die gut verteilten dunklen oder schattigen Bereiche in der Landschaft. Insgesamt ist das feine Strichbild gleichartig wie in zwei bereits erwähnten Blättern aus Braunschweig (Inv. Nr. Z 1631, 1637). Berücksichtigt man noch die motivischen Aspekte, dürfte die Zeichnung ab den späten vierziger Jahren einzuordnen sein. Für eine weitere Eingrenzung sind die Fresken von Lambert Sustris in der Villa Vescovi als grundsätzliche Anregung hilfreich; ebenso lieferten einzelne Stiche von Augustin Hirschvogel aus dem Jahr 1546 mögliche Anregungen. Sie zeigen ebenfalls große Gewässer bei Städten, die von Schiffen befahren werden (Kat. Nr. 217a).<sup>5</sup> Hirschvogels Schiffe haben in einem Fall fast Musterbuchcharakter, der auch Campagnolas Exemplaren manchmal nicht abzusprechen ist.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank Kulturerbe Niedersachsen zugänglich:

[http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil\\_DE-MUS-026819\\_2703](http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil_DE-MUS-026819_2703)

<sup>2</sup> Vgl. die Exemplare aus: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5576 (Kat. Nr. 242), 4760 (Reiterfiguren zerstört, Kat. Nr. 200); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 68 (Kat. Nr. 235); Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1 (Kat. Nr. 88); Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 2902 (Kat. Nr. 97); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0313 (Kat. Nr. 148) oder Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058 (Kat. Nr. 184).

<sup>3</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library vorhanden:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/141065>

<sup>4</sup> Die unpublizierte Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7090-Paysage-avec-saint-gerome-a-genoux-a-lentree-dune-grotte>

<sup>5</sup> Siehe die Abzüge von drei Radierungen Hirschvogels im British Museum (Inv. Nr. 1854,1113.241; 1854,1113.239 u. E,4.423), die in der Online Datenbank des Museums vorhanden sind:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1442462&partId=1&searchText=Augustin+Hirschvogel&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1442462&partId=1&searchText=Augustin+Hirschvogel&page=1) ;

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1442712&partId=1&searchText=Augustin+Hirschvogel&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1442712&partId=1&searchText=Augustin+Hirschvogel&page=1) ;

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1442482&partId=1&searchText=Augustin+Hirschvogel&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1442482&partId=1&searchText=Augustin+Hirschvogel&page=1)

## 237

**Phantastische Landschaft mit großer Meeresbucht, Hafenstadt und Ruinen**

New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, Inv. Nr. 07.283.15.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, Spuren einer Einfassungslinie.

**Maße:** 222 x 360 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit Feder in Braun: „d. Campagnole“ (teilweise beschnitten), und unten rechts: „campagnole“ (unterer Teil der Bezeichnung ist beschnitten).

**Provenienz:** William Sharp (1749-1824) London (Lugt 2650); im Jahr 1907 erworben bei Carfax Gallery, London; The Metropolitan Museum of Art, New York (Lugt 1943).

**Literatur:** Fry 1907, S. 200; Hellman 1916, S. 162-164, m. Abb.; Walker 1941, Anhang S. 8, Nr. 50; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 129, Nr. 505; Kat. Ausst. Columbia 1967, Nr. 21, m. Abb.; Santagiustina Poniz 1981, S. 68, Anm. 60; Bean 1982, S. 54-55, Nr. 41, m. Abb.; Tempesti 1991, S. 96, Anm. 8; Kat. Ausst. Zürich 2004, S.14, unter Nr. 1, Anm. 1, 2; Tosini 2008, S. 126, Anm. 159; Brouard 2010, S. 446, unter Anm. 1671; Brouard 2011, S. 48, unter Anm. 95.

Die etwas beschnittene Zeichnung aus dem Metropolitan Museum of Art wurde erstmals von Hellmann (1916) als Werk Campagnolas publiziert.<sup>1</sup> Walker (1941) bezeichnete sie als „late Campagnola type“, Tietze und Tietze-Conrat (1944) vermuteten hingegen eher den „late shop“, was in einer späteren Ausstellung (Columbia 1967) wieder aufgegriffen wurde („School of Domenico Campagnola“). Santagiustina Poniz (1981) zweifelte nicht an der Zuschreibung und datierte das Blatt in die vierziger Jahre. Bean (1982) versah die Autorschaft mit einem Fragezeichen, das im Museum bis heute beibehalten wurde. In jüngster Zeit führte Brouard (2011) das Werk in seinen ikonographischen Studien in einer kleinen Gruppe von Ruinendarstellungen unter Campagnola an.

Als Betrachter blickt man von einem hügeligen Vordergrund, den ein Weg durchzieht, auf eine Halbinsel mit Hafenstadt und antiken Ruinen, in einer großen Bucht gelegen. Das Gewässer erstreckt sich nahezu über die gesamte Breite des Blattes und mündet links ins Meer, das sich am fernen Horizont eindrucksvoll weitert. Während rechts im Vordergrund gerade ein Mann mit Korb und Federvieh, auf einer Stange geschultert, vorüberzieht, verlieren sich die wenigen Staffagefiguren am linken Rand mit zunehmender Distanz. Weit entfernt trinken zwei winzig dargestellte Tiere (Kamele?) ungestört am Ufer der Bucht. Die abgetakelten, vor Anker liegenden Schiffe unterstreichen zusätzlich das friedliche Panorama; einzig der riesige Wolken- oder Rauchwirbel über dem Horizont verleiht der Landschaft einen dramatischen Akzent.

Die Komposition besitzt mit der verkleinerten Vordergrundfigur<sup>2</sup> und den Schiffen eine Staffage, die vornehmlich in Campagnolas Zeichnungen ab den vierziger Jahren zu entdecken ist. Vor allem das Motiv des Hafens ist ein Leitmotiv in einigen heute erhaltenen Fluss- und Meereslandschaften von seiner Hand (vgl. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1669 (Kat. Nr. 236)<sup>3</sup>; Paris, Louvre, Inv. Nr. 5576 (Kat. Nr. 242); Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 284 (Kat. Nr. 243); Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176 (Kat. Nr. 241)<sup>4</sup>; Kansas City, Nelson Atkins-Museum, Inv. Nr. 81-30/12, Kat. Nr. 249). Bezeichnend für Campagnola ist zudem die oftmals unklare Schichtung der näheren Terrainstücke<sup>5</sup> und das Überziehen eines einzelnen Hügels mit einer Art Pflanzenteppich, der auch in anderen späten Landschaftsszenarien zu entdecken ist.<sup>6</sup>

Stilistisch fällt das klare und sorgfältige Stichbild auf, mit dem hauptsächlich der vordere Uferbereich beschattet wird – ohne dadurch wirklich als mehrteilige plastische Geländeform zu wirken. Die dekorativen Federschwünge für den verwirbelten Himmelsbereich kommen bei diesem Typus bevorzugt zum Einsatz (vgl. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1669; Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176) und sind ein reizvoller Kontrast zum meist klaren Firmament.<sup>7</sup> Der Zeichner legte auch Wert auf die schroffen Fels- und Bergformen, die versetzt am Gewässer in die Tiefe gestaffelt sind und in ihrer Auffassung auf niederländische Anregungen zurückgehen dürften. Ihre bizarre Erscheinung und die bunt gemischte Architekturkulisse der Hafenstadt unterstreichen die Phantastik der Überschaullandschaft. Angesicht dieser Aspekte ist von der Eigenhändigkeit und einer Entstehungszeit ab der zweiten Hälfte des fünften Jahrzehnts auszugehen.

<sup>1</sup> Das Metropolitan Museum of Art betitelt die Zeichnung als „*Imaginary Coastal Landscape with Ruins*“ und gibt sie Domenico Campagnola mit einem „?“ an. Sie ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/338344>

<sup>2</sup> Die figürliche Staffage mit Landleuten ist bei Campagnola verbreitet und trotz verkleinertem Maßstab oft detailverliebt: Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0312, 0317 (**Kat. Nr. 149, 182**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4753 (**Kat. Nr. 143**); Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 873 u. D 4911 (**Kat. Nr. 197, 87**); London, Christie's 03.07.2007, Nr. 19 (**Kat. Nr. 218**); Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384 (**Kat. Nr. 222**); Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 09.1SDR43-d1 (**Kat. Nr. 157**) oder die seltene Radierung von Girolamo Porro nach einer Landschaft mit Ruinen und Figurenstaffage von Domenico Campagnola (**Abb. 272**).

<sup>3</sup> Die Zeichnung ist der Online Datenbank Kulturerbe Niedersachsen zugänglich:

[http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil\\_DE-MUS-026819\\_2703](http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil_DE-MUS-026819_2703)

<sup>4</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Museum vorhanden:

<http://www.mfa.org/collections/object/landscape-with-city-harbor-inlet-and-distant-mountains-259104>

<sup>5</sup> Vgl. beispielsweise den Landschaftsvordergrund von: London, Christie's 03.07.2007, Nr. 19.

<sup>6</sup> Vgl. dieses Motiv in den Darstellungen von: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 753 (263), **Kat. Nr. 199**; Paris, Louvre Inv. Nr. 4787, 4767 (**Kat. Nr. 85, 135**); London, British Museum, SL,5214.85 (**Kat. Nr. 136**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058 (**Kat. Nr. 184**).

<sup>7</sup> Weitere Beispiele für das dekorative Linienspiel mit Wolken oder Rauchsäulen im Bereich des Himmels sind: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1637 (**Kat. Nr. 213**); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058; Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 873; Bloomington, Indiana University Art Museum, Inv. Nr. 57.2 (**Kat. Nr. 195**) oder New York, Roberta J.M. Olson und Alexander B.V. Johnson (**Kat. Nr. 219**).

## 238

### Weite Flusslandschaft mit Hafenstadt

**Chatsworth, The Devonshire Collection, Inv. Nr. 756 (915).**

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, stockfleckig, Spuren einer vertikalen Mittelfalte, vollständig alt montiert, wahrscheinlich für die Sammlung des 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire.

**Maße:** 244 x 382 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto monogrammiert mit Feder in Braun links unten: „CPA“ (?) (ligiertes Monogramm, 16./17. Jh.?)<sup>1</sup>; Spuren einer weiteren Bezeichnung, an der unteren Blattkante beschnitten.

**Provenienz:** unbekanntes Sammlermarken „CPA“ (?) (ligiert); wahrscheinlich William, 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire (1670/71-1729), Chatsworth.

#### Reproduktion:

Anonymer Künstler (16. Jh.), Radierung, 180 x 250 mm, in der Platte bezeichnet u. datiert: „CAM“ „1559“, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 884b, (Kat. Nr. 238a u. Abb. 275).

**Literatur:** Kat. Ausst. London 1894-1895, S. 114, Nr. 863; Santagiustina Poniz 1979, S. 309, Anm. 28 u. S. 317, unter 29; Santagiustina Poniz 1981, S. 62, 68, Anm. 6; Jaffé 1994, S. 54, Nr. 756, m. Farbabb.; Kat. Ausst. Chantilly 1998, S. 80, unter Nr. 17; Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29; Kat. Ausst. Zürich 2004, S.14, unter Nr. 1, Anm. 2.

Die Zeichnung aus der herzoglichen Devonshire Collection wurde 1894 erstmals als Werk Domenico Campagnolas ausgestellt (mit technischer Anm.: „*signed with monogram P.C.A.*“) und blieb danach fast hundert Jahre unbeachtet. Berücksichtigung fand das Blatt erst in den Studien von Santagiustina Poniz (1981) zu den *Disegni tardi di Domenico Campagnola, 1552-1564*. Sie stellte fest, dass die Chatsworth-Zeichnung als Vorlage für eine Radierung (Kat. Nr. 238a u. Abb. 275) diene, die mit dem Monogramm „CAM“ und der Jahreszahl „1559“ in der Druckplatte bezeichnet ist und von Châtelet (1956) ausführlicher vorgestellt wurde.<sup>2</sup> Poniz datierte das Werk aus Chatsworth folglich um 1559, zweifelte jedoch an der Eigenhändigkeit.<sup>3</sup> Für Jaffé (1994)<sup>4</sup> hingegen sprachen alle Merkmale für Campagnola; ebenso urteilte Saccomani (2004), die es mit anderen Blättern der „*produzione paesaggistica matura del Campagnola*“ zuordnete.<sup>5</sup> Von den Hügelkuppen einer Uferzone, die mit einem größeren Baumstumpf, einigen Büschen, und einem liegenden Figurenpaar versehen sind, überblickt man das Panorama einer weitläufigen Flusslandschaft. Dabei zeigen links die beschnittenen Silhouetten zweier Häuser an, dass der Vordergrund (nach einer Kante) jäh abbricht und in ein steiles Ufergelände übergeht.

Der Mittelgrund ist somit nicht einsehbar und die ausgedehnte Flussschleife mit den Schiffen wird als Hintergrund umso deutlicher abgesetzt. Jenseits des Gewässers erkennt man verstreute Städte, die, umgeben von Waldteppichen, am Fuße von mittleren Bergen liegen. Die kleinteilige Darstellung in diesem Bereich suggeriert eine enorme Entfernung, die zum hohen Horizont hin ins scheinbar Endlose gesteigert wird. Dort erahnt man nur mehr einen Gebirgszug aus wenigen Konturlinien – die fast über die gesamte Breite des Blattes gezogen sind. Die großen Dimensionen der Flusslandschaft werden zu einem spektakulären Seherlebnis.

Die Bildanlage steht in einer Entwicklungslinie mit den höchstwahrscheinlich früher entstandenen Fluss- und Meeresküstenlandschaften, die sich heute in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1669 (Kat. Nr. 236)) und in New York (Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 68 (Kat. Nr. 235); Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15, Kat. Nr. 237) erhalten haben. Im vorliegenden Exemplar wird allerdings die Überschau in die Ferne und das Panorama noch stärker betont. Dazu wird vor allem das Baumstumpf-Repousoirmotiv nahsichtig gezeigt; dagegen sind die ohnehin kleinen Staffagefiguren kaum mehr sichtbar und die Stadtkulisse wird noch stärker *en miniature* dargestellt. In dieser besonderen Qualität steht die Zeichnung aus Chatsworth der fast gleich großen, aber leider schlecht erhaltenen „Landschaft mit großem Baum“ aus Cambridge (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1932.310, Kat. Nr. 239)<sup>6</sup> nahe. Vor allem die tiefenräumlichen Abschnitte im Hintergrund und das Detail der Stadt im Regen am Horizont machen dies augenfällig. Selbst die Ausführung verbindet die beiden Blätter – wenngleich die unterschiedlichen Erhaltungszustände eine Beurteilung erschweren.<sup>7</sup> Als zusätzlicher Vergleich bietet sich noch die „Arkadische Landschaft“ aus dem Louvre (Inv. Nr. 5550, Kat. Nr. 233) an, bei der im Ausblick auf das bewaldete Gebirge eine durchaus verwandte Auffassung und Differenzierung vermittelt wird. Selbst in der Umsetzung der Büsche (jeweils links zu sehen) sind sich die beiden Werke recht ähnlich.

Wägt man die wesentlichen Aspekte ab, ist mit einiger Berechtigung von Campagnola als Zeichner auszugehen. Die gegenseitige Radierung (Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 884b, Kat. Nr. 238a u. Abb. 275) besitzt mit dem Kürzel „CAM“ nicht nur eine zeitgenössische Bestätigung für eine solche Zuschreibung, sondern liefert mit „1559“ auch einen *terminus ante quem* für die zeitliche Einordnung. Die Entstehungszeit exakt mit diesem Jahr anzunehmen wäre naheliegend und verlockend zugleich, aber letztlich nicht absolut sicher. Denn denkbar wäre auch, dass der heute unbekannteste Stecher lediglich seine eigene Reproduktion datierte und das Original etwas früher entstand. Aufgrund der stilistischen Merkmale sollte die Zeichnung aus Chatsworth zumindest in das sechste Jahrzehnt datiert werden.

Die Radierung ist als zeitgenössische Reproduktion von großer Seltenheit. Sie ist keine exakte Illustration, sondern eine freie Nachahmung der Zeichnung. Die Gründe dafür liegen zunächst in den unterschiedlichen Maßen für die Flusslandschaft. Die Platte für die gegenseitige Druckgraphik fällt bedeutend kleiner aus (180 x 250 mm) als die Vorlage (244 x 382 mm), wodurch die Komposition einigen Änderungen und Formverschiebungen unterworfen ist. So wird der Vordergrund näher an den Betrachter herangerückt und mit wenigen Terrainformen zusammengefasst. Der Baumstumpf gerät dabei in die äußerste Ecke und hebt sich gegen das Gewässer ab; die Häuserpartien im steilen Uferbereich sind größer dargestellt, damit sie sich im Maßstab deutlicher von den Schiffen und anderen Hintergrunddetails abheben. Diesen Eindruck sollen noch die dichten, stärker eingefärbten – letztlich aber sehr mechanischen – Binnenstrukturen im nahen Gelände unterstreichen. In der radierten Version wird der Horizont noch höher angesetzt, die kleinteilige Staffelung der Landschaft ins scheinbar Unendliche lässt sich aber keineswegs vermitteln. Die Flussschleife zeigt nicht einmal ihre volle Breite und das hinterfangende Gebirge ist näher und größer angelegt. Aber nicht allein das verkleinerte Format sondern auch das mangelnde zeichnerische Vermögen des Stechers tragen dazu bei, dass Campagnolas feine Umsetzung nur sehr schlicht wiedergegeben wird.

In den Verzeichnissen von Nagler wird die Radierung sowohl unter Campagnola als auch unter dem Monogrammist L.D.B. angeführt. Von letzterem haben sich heute vier extrem seltene Stiche erhalten, die Darstellungen des Paduanischen Künstlers Constantino Malombra wieder-

geben (Abb. 276-279).<sup>8</sup> Zu diesem Quartett zählte Nagler auch die mit „CAM“ bezeichnete Radierung von 1559.<sup>9</sup> Stilistisch ist der Stich jedoch nicht mit den Radierungen des Monogrammistens L.D.B. vereinbar. Dessen Radiernadel ist flüssiger geführt und erzielt stimmige Differenzierungen und gut verteilte Helldunkel-Werte. Insgesamt scheint das freie Strichbild des Stechers der zeichnerischen Vorlage Malombrias nahe zu kommen. Dies trifft bei der Radierung nach der Landschaft aus Chatsworth nicht zu.

<sup>1</sup> Dieses Monogramm (**Kat. Nr. 238b**) ist noch auf zwei Zeichnungen in Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 520 (**Kat. Nr. 240**) und Cambridge (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1932.310, **Kat. Nr. 239**) zu finden, die beide Campagnola zugeschrieben werden können. Es dürfte aber nicht von Campagnola stammen – und schon gar nicht von Crispin de Passe d. Ä. (1564-1637) wie teilweise angenommen – sondern wahrscheinlich von einem heute unbekanntem Sammler des 17. oder sogar 16. Jahrhunderts, der bei Lugt nicht verzeichnet ist.

Für die „Weite Landschaft mit großem Baum im linken Vordergrund“ in Cambridge (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1932.310) ordnete Otto Benesch das Monogramm Crispin de Passe zu. Siehe: Kat. Slg. Cambridge 1940, Bd. I, S. 58-59, Nr. 77, Bd. II, Abb. 65. – Für den Abgleich des Monogramms von Crispin de Passe d. Ä. bietet sich an: Auktionskatalog Sotheby's London, *Old Master Drawings*, 04.07.2007, S. 46, Nr. 20: „*Portrait eines noblen Herrn, an einem Tisch sitzend, auf dem ein Kompass liegt*“, 1633, Feder, Tinte, schwarze Kreide, 185 x 140 mm (ovale Form), am Rand des rechten unteren Viertels monogrammiert und datiert. – Später nochmals versteigert bei: Christie's, Paris, 10.04.2008, Nr. 40 und Tajan (S.V.V.), Paris, 03.05.2012, Nr. 3.

<sup>2</sup> Galichon 1864, S. 552, Anm. 1. – Châtelet 1956, S. 259, Abb. 148. – Châtelet 1984, S. 336, Abb. 15, Anm. 39. – Santagiustina Poniz 1981, S. 62, 68, Anm. 6.

<sup>3</sup> Santagiustina Poniz merkte an: „Nonostante la perfetta identità stilistica con le altre opere tarde del maestro, alcuni particolari grafici mi inducono ad avanzare qualche dubbio sull'autografia del foglio. Questo disegno, come il „Paesaggio con grande albero a sinistra“ del Fogg Art Museum (...n. 1932-310 ...) che porta lo stesso monogramma non chiaramente indentificato, potrebbe anche essere una copia molto fedele di un originale di Domenico del 1559 circa. Ritengo comunque i due fogli ugualmente validi come elementi di confronto stilistico.“ – Santagiustina Poniz 1981, S. 68-69, Anm. 6.

<sup>4</sup> Jaffé merkte an: „The treatment of the foreground, the formula for the trees and the clouding of the sky over the mountains all point to Campagnola, cf. Chatsworth 912. Perhaps the monogram is to be interpreted: D.CA[MPAGNOLA].“ – Jaffé 1994, S. 54, Nr. 756.

<sup>5</sup> Saccomani zählte – neben den Blättern im Louvre (ohne genaue Aufzählung) – zwei Gruppen in Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751-759) und Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0311-0318) zum numerischen Kern im Œuvre Campagnolas ab dem fünften Jahrzehnt und kommentierte die nachfolgende Werkauswahl in ihren Studien wie folgt: „*Nel mare magnum della produzione paesaggistica matura del Campagnola, che non è sempre facile sistemare in un percorso coerente, sia per la ripetitività delle invenzioni e dei motivi, sia per la insidiosa tendenza a soluzioni convenzionali e meccanicamente calligrafiche, cercheremo qui di isolare qualche esempio che sia rappresentativo e della su „consumata“ abilità di disegnatore e delle varie tipologie.*“ – Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29.

<sup>6</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Harvard Art Museums vorhanden:

<http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/298571?position=0>

<sup>7</sup> Eine ebenfalls verwandte Ausführung kennzeichnet die Überschaualandschaft mit einer Hafenstadt aus Boston (Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176, **Kat. Nr. 241**), bei der auch im Horizontbereich die „unendliche“ Weite stark betont wird.

<sup>8</sup> Im Rahmen der Recherchen zur vorliegenden Dissertation konnte ich vier Radierungen ausfindig machen, die sich heute in der Münchner Graphischen Sammlung (Inv. Nr. 65962 D, 65963 D, 65964 D, **Abb. 276-278**) und im Hamburger Kupferstichkabinett (Inv. Nr. 3388, **Abb. 279**) befinden. Alle vier tragen variierende Bezeichnungen, in denen Malombra als Erfinder der jeweiligen Stichvorlage bezeichnet wird. Bei drei Exemplaren monogrammierte auch der Stecher seine Initialen „L.D.B.“ in die Druckplatte. In einem Fall fehlt sein Monogramm.

Zu diesen vier Radierungen und Constantino Malombra siehe das Kapitel: Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.

<sup>9</sup> Nagler 1858-1879, Bd. IV, S. 335, Nr. 1023 (Unbekannter Radierer „L.D.B.“), 5. – Siehe ergänzend auch das Kapitel: Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.

## 239

**Weite Landschaft mit großem Baum links im Vordergrund**

Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Bequest of Charles A. Loeser, Inv. Nr. 1932.310.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, fleckig, unterer Rand und seitliche Ränder teilweise ausgebleicht (verwaschen?), Spuren von Ritzungen mittels Stylus (?) für Übertragung ins druckgraphische Medium, Farbe der Tinte teilweise nicht mehr vollständig erhalten.

**Maße:** 247 x 390 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** monogrammiert links unten mit Feder in Braun: „CPA“ (?) (ligiertes Monogramm, 16./17. Jh.).<sup>1</sup>

**Wasserzeichen:** Armbrust in einem Kreis (ähnlich wie Briquet 752).

**Provenienz:** unbekannte Sammlermarke „CPA“ (?) (ligiert); William Esdaile (1758-1837), London (Lugt 2617); Thomas Thane (1782-1846), London (Lugt 2420); Charles Alexander Loeser (1864-1928), Florenz; nach dessen Tod Schenkung an das Fogg Art Museum im Jahr 1932.

**Weitere Fassung:**

Anonymer Künstler (17. Jh.), Tusche in Braun auf Papier, 271 x 384 mm, ehemals Königstein, Reiss & Sohn, 29.10.2005, Nr. 6606, (Kat. Nr. 239a).

**Reproduktionen:**

1.) Giovanni Francesco Grimaldi, Il Bolognese (1606-1680), Radierung, 2. Zustand, 1630-1680, 278 x 387 mm, in der Platte bezeichnet in vier Zeilen in der unteren rechten Ecke: „*Gio Giacomo Rossi formis Romae alla Pace all'insegna di Parigi cum prvili*“ und unten links: „*An Carac*“, (Kat. Nr. 239b).

2.) Moyse-Jean-Bapiste Fouard (1653-1726), Radierung (nach G. F. Grimaldi), um 1679, 171 x 251 mm, in der Platte bezeichnet unten rechts am Rand: „*A Paris Chez P. Mariette*“, (Kat. Nr. 239c).

3.) Anonymer Künstler (17./18. Jh.), Radierung (nach G. F. Grimaldi), 167 x 245 mm, (Kat. Nr. 239d).

**Literatur:** Kat. Slg. Cambridge 1940, Bd. I, S. 58-59, Nr. 77, Bd. II, Abb. 65; Walker 1941, S. 211, Anm. 1, Anhang S. 2, Nr. 10; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 125, Nr. A 428; Santagiustina Poniz 1981, S. 68, unter Anm. 6; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 150, unter Nr. 45.

Die schlecht erhaltene Zeichnung war Teil der Schenkung Loeser 1932 an das Fogg Museum und wurde bereits 1940 im Sammlungskatalog von Mongan und Sachs mit der Zuschreibung „*School of Domenico Campagnola*“ publiziert (Kat. Slg. Cambridge 1940).<sup>2</sup> Tietze und Tietze-Conrat (1944) teilten diese Ansicht und schlugen vor, dass es sich vielleicht um ein frühes Blatt von Girolamo Muziano (um 1550) handeln könnte, der aufgrund seiner Biographie von Domenico Campagnola zumindest beeinflusst wurde. In der neueren Forschung berücksichtigte Santagiustina Poniz (1981) die Zeichnung. Sie machte auf die enge stilistische Verwandtschaft der Darstellung mit der „*Weiten Flusslandschaft*“ aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 756 (915), Kat. Nr. 238) aufmerksam und datierte sie – mit Zweifel an Campagnolas Autorschaft – in das späte sechste Jahrzehnt. Denn das Exemplar aus Chatsworth diene als Vorlage für eine mit „1559“ datierte und „*CAM*“ bezeichnete Radierung.<sup>3</sup>

Ein mächtiger Baum mit geschwungenem Stamm, der die gesamte Höhe des Blattes abgreift, betont den linken Vordergrundstreifen einer Anhöhe, von der man eine sanft gewellte Landschaft übersieht. An einer Kante des abfallenden Geländes kann man zunächst entfernt zwei Liegende als die einzigen menschlichen Figuren ausmachen. Gleichzeitig zeigt sich etwas verdeckt vom breiten Baum ein größeres langgestrecktes Gebäude im Mittelgrund. Die weitere tiefenräumliche Staffelung setzt sich mit einer schroffen Bergspitze hinter der Architektur und einer größeren Erhebung auf der rechten Seite fort; einige verstreute Waldflächen vereinheitlichen dabei die Geländeübergänge des Panoramas. Der Blick erreicht schließlich mittig eine Stadt an einem Gewässer, die, weit entfernt, nur mehr als winzige Kulisse auszumachen ist und gerade von einem Regenwetter und mächtigen Wolken heimgesucht wird. Das Wetterschauspiel ist mit Gebirgszügen hinterlegt, die am hohen Horizont zart angedeutet sind und den optischen Eindruck einer Überschaubandschaft von scheinbar endlosen Ausmaßen abrunden.

Zweifellos erschwert der Erhaltungszustand eine stilistische Beurteilung, doch die sichtbaren Partien lassen folgende zeichnerische Vergleiche zu: Das querformatige Kompositionsprinzip

mit einem großen Baummotiv im Vordergrund, das mit sämtlichen Geländezügen ein tiefenräumliches Verhältnis von Nah-und-Fern suggeriert, findet sich bereits beim „Hl. Hieronymus“ aus Cleveland (Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557, Kat. Nr. 70), dem Holzschnitt mit Drehleier-Spieler (Abb. 167<sup>4</sup> oder der „Ruinenlandschaft mit rastender Familie“ (London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85, Kat. Nr. 136). Als Überschaualandschaft steht das Blatt aus Cambridge vor allem in einer Entwicklungslinie mit der Landschaft aus Turin (Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15692, Kat. Nr. 95) und der großen Hafenstadt aus Paris (Louvre, Inv. Nr. 5576, Kat. Nr. 242). Die ausgeprägten Panorama-Qualitäten lassen sich vor allem mit den Fluss- und Meeresküstenlandschaften verbinden (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1669 (Kat. Nr. 236)<sup>5</sup>; New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 68 (Kat. Nr. 235)<sup>6</sup>; New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (Kat. Nr. 237).

Im vorliegenden Werk wird jedoch auf auffällige Figuren gänzlich verzichtet und die Weitläufigkeit ähnlich stark betont wie in der bereits erwähnten „Flusslandschaft“ aus Chatsworth (Inv. Nr. 756 (915)). In beiden Exemplaren wird die Kleinteiligkeit der entfernten Landschaftszüge und Stadtansichten zum Äußersten getrieben; auch der Charakter des Strichbilds lässt sich bei beiden nachweisen. Aus diesen Gründen ist eine Zuschreibung an Campagnola durchaus berechtigt. Nachdem die Zeichnung aus Chatsworth 1559 in freier Manier nachgestochen wurde, dürfte die Landschaft aus Cambridge vermutlich im frühen oder mittleren sechsten Jahrzehnt entstanden sein.

Bis heute hat sich eine Gruppe von drei Stichen und einer Zeichnung nach dem vorliegenden Werk erhalten. Sie geben einen erweiterten Einblick in die Rezeption und Zuschreibungsgeschichte.

Der beeinträchtigte Zustand des Blattes aus Cambridge ist wohl vor allem auf die Übertragung ins druckgraphische Medium zurückzuführen. Vermutlich handelt es sich bei der gegenseitigen Radierung (278 x 387 mm, Kat. Nr. 239b)<sup>7</sup> von Giovanni Francesco Grimaldi (1606-1680) um die erste Reproduktion, die gegenseitig und nahezu gleich groß ist. Überraschenderweise wird sie mit einer Bezeichnung (am unteren linken Rand der Druckplatte) nicht Campagnola oder Tizian sondern Annibale Carracci zugeordnet. In der Umsetzung hält sich der Stecher nicht getreu an die zeichnerische Vorlage: die Komposition bleibt im Wesentlichen erhalten, allerdings werden links, kurz nach dem Vordergrund zwei größere Figuren in das Gelände eingefügt, von denen eine mit dem ausgestreckten Arm den Weg weist. Die Figurenkürzel der Zeichnung sind dafür im Stich etwas nach rechts verschoben. Im Mittel- und Hintergrund wird die Landschaft mit der Waldpartie summarischer wiedergegeben und vor allem die bizarre Felsnase verändert in der Reproduktion ihr Aussehen, wo sie mit wenigen hohen Gebirgszügen hinterlegt ist. Die entfernte Stadt im Regenwetter sucht man vergeblich. Sie musste einem Meer am Horizont weichen, über dem ein gutes Stück Himmel klar und hell gezeigt wird, damit sich insgesamt der Eindruck von Raumtiefe einstellt. Die scheinbar endlose Weite des gezeichneten Landschaftspanoramas ging dabei verloren.

Nach der Radierung von Grimaldi ist eine Federzeichnung entstanden (271 x 384 mm, Kat. Nr. 239a), die im Auktionshandel auftauchte, fast identische Maße wie der Stich aufweist und in der die beiden größeren Staffagefiguren weggelassen wurden.<sup>8</sup> Die einzelnen Landschaftsbereiche und ihre Differenzierungen wirken nur wenig zusammenhängend und mechanisch im Strich.

Die zweite Radierung (171 x 251 mm, Kat. Nr. 239c)<sup>9</sup> stach vermutlich Moyse-Jean-Baptiste Fouard und wurde um 1679 (?) bei Pierre Mariette II. (1634-1716) in Paris verlegt. Der Stecher bildete die Grimaldi-Druckgraphik gegenseitig ab und hatte von der originalen Zeichnung (Cambridge) keine Kenntnis. Die frühere Carracci-Zuschreibung oder eine Alternative wird nicht mehr angegeben.

Die dritte Radierung (167 x 245 mm, Kat. Nr. 239d)<sup>10</sup> fällt ebenfalls kleiner aus, ist teilweise mit „*Titianus in*“ bezeichnet und gegenseitig ausgeführt gegenüber der bei Mariette verlegten Reproduktion: Sie zeigt anstelle der männlichen Vordergrundfiguren eine Frau mit ihrem Kind und einige Änderungen im Gelände und in der Vegetation. Analog zur frühesten Reproduktion vermisst man auch hier die ferne Stadtkulisse im Unwetter. Dabei ist die Differenzierung des Himmels sehr schlicht und wirkt aufgehellt. Insgesamt sprechen diese Merkmale und vielleicht auch das barocke Gewand der weiblichen Figur für die späteste Entstehung von allen

## Nachahmungen.

<sup>1</sup> Dieses Monogramm (**Kat. Nr. 238b**) ist noch auf zwei Zeichnungen in Frankfurt (Städel Museum, Inv. Nr. 520, **Kat. Nr. 240**) und Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 756 (915), **Kat. Nr. 238**) zu finden, die beide Campagnola zugeschrieben werden können. Es dürfte aber nicht von Campagnola stammen – und schon gar nicht von Crispin de Passe d. Ä. (1564-1637) wie teilweise angenommen – sondern wahrscheinlich von einem heute unbekanntem Sammler des 17. oder sogar 16. Jahrhunderts, der bei Lugt nicht verzeichnet ist.

Für die vorliegende „Weite Landschaft mit großem Baum links im Vordergrund“ aus Cambridge ordnete Otto Benesch das Monogramm Crispin de Passe zu. Siehe: Kat. Slg. Cambridge 1940, Bd. I, S. 58-59, Nr. 77, Bd. II, Abb. 65. Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Harvard Art Museums zugänglich:

<http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/298571?position=0>

<sup>2</sup> In der (alten) Kartei zur Zeichnung wurde vermerkt: „The main outlines have been gone over with a sharp instrument, indicating that the drawing was possibly a preliminary study for an engraving, but we can find no engraving of the scene. The attribution was changed at some point from Campagnola school to attributed to Crispin de Passe, based on the monogram at lower left. Bill Robinson restored the drawing to the school of Campagnola in 1989, noting its relationship to a print by Grimaldi (B. 42; Bellini 44).“

<sup>3</sup> Santagiustina Poniz merkte an: „Nonostante la perfetta identità stilistica con le altre opere tarde del maestro, alcuni particolari grafici mi inducono ad avanzare qualche dubbio sull'autografia del foglio. Questo disegno, come il „Paesaggio con grande albero a sinistra“ del Fogg Art Museum (...n. 1932-310 ...) che porta lo stesso monogramma non chiaramente identificato, potrebbe anche essere una copia molto fedele di un originale di Domenico del 1559 circa. Ritengo comunque i due fogli ugualmente validi come elementi di confronto stilistico.“ – Santagiustina Poniz 1981, S. 68-69, Anm. 6.

<sup>4</sup> Rosand–Muraro 1976, S. 160-161, Nr. 27, m. Abb., S. 164-165, Nr. 29, m. Abb. – Rosand–Muraro 1976 (2), S. 107, Nr. 35, Abb. 74, S. 108, Nr. 37, Abb. 76. – Ein Abzug des Holzschnitts befindet sich in der Online Datenbank des Metropolitan Museum of Art:

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/372188>

<sup>5</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank Kulturerbe Niedersachsen zugänglich:

[http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil\\_DE-MUS-026819\\_2703](http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil_DE-MUS-026819_2703)

<sup>6</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library vorhanden:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/141065>

<sup>7</sup> Spike 1981, S. 49, Nr. 42 (108), m. Abb. – Ein Abzug der Radierung ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1550590&partId=1&searchText=Giovanni+Francesco+Grimaldi&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1550590&partId=1&searchText=Giovanni+Francesco+Grimaldi&page=1)

<sup>8</sup> Die Zeichnung wurde bei Reiss & Sohn in Königstein (29.10.2005, Nr. 6606) erstaunlicherweise unter Domenico Campagnola versteigert.

<sup>9</sup> Ein Abzug der Druckgraphik ist in der Online Datenbank der Royal Academy of Arts Collections vorhanden:

<http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus? MREF =71084& IXSS =%252asform%3d%252fsearch form%252f allform%26 IXresults %3dy%26exhibitions%3dtrue%26 IXACTION %3dquery%26all fields%3dFOUARD%26archi ves%3dtrue%26 IX%252ey%3d0%26books%3dtrue%26 IX%252ex%3d0%26works%3dtrue%26 IXMAXHITS %3 d18%26 IXTRAIL %3dSearch%2bResults& IXACTION =display& IXSPFX =templates/full/& IXSP =11& IXSR =OYY YHDwRzPu& IXTRAIL =Search%20Results>

<sup>10</sup> Das Exemplar hat sich in der Sammlung des British Museum erhalten:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1550727&partId=1&searchText=Giovanni+Francesco+Grimaldi&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1550727&partId=1&searchText=Giovanni+Francesco+Grimaldi&page=1)

## 240

## Flusslandschaft mit kleinem Hafen und Rundtempel auf einer Anhöhe

Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 520.

**Technik:** Feder in Braun auf gebräuntem Papier, stockfleckig, originale Montierung von P.-J. Mariette mit blauem Karton (beschnitten) und gezeichneter Kartusche (ebenfalls beschnitten); Einfassungslinie mit Feder in Schwarz.

**Maße:** 184 x 279 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder in Braun: „CPA“ (?) (ligiertes Monogramm, 16./17. Jh.?) und zwei weitere unbekannte Sammlermarken mit Feder in Braun „h“ sowie in Schwarzbraun „AB“ (ligiert); auf der Montierung in der Kartusche mit Feder in Schwarz: „DOMINICUS...“ (beschnitten).

**Provenienz:** unbekannte Sammlermarke „CPA“ (?) (ligiert); zwei weitere unbekannte Sammlermarken „h“ und „AB“ (ligiert); Everhard Jabach (1610-1695), Paris; Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Johann Friedrich Städel (1726-1816), Frankfurt; kein Eintrag im Inventar von 1862.

**Reproduktion:**

Claude Massé (1631-1670), Radierung, vor 1670 /1754, 200 x 280 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Mutianus. delin. – 42.D. – Massé. Sculp. Cum priuil Regis*“, (Kat. Nr. 240a)

**Literatur:** Hadeln 1911, S. 451; Walker 1941, Anhang S. 5, Nr. 30; Kat. Ausst. Paris 1967, S. 51, unter Nr. 20.

Die durch Pierre-Jean Mariette ohnehin schon prominente Provenienz des Blattes aus dem Städel kann um einen großen Sammlername erweitert werden: Everhard Jabach. Die Zeichnung wurde von Claude Massé (1631-1670) für den „Recueil Jabach“ vor 1670 gegenseitig nachgestochen, womit bewiesen ist, dass sie früher zu Jabachs umfangreichen Beständen gehörte. Ob das Blatt auch 1671 für die königliche Sammlung angekauft wurde, lässt sich nicht klären; wenn dem so wäre, müsste es heute eigentlich statt im Städel im Louvre verwahrt sein. Wahrscheinlich ist die Zeichnung nach dem Tod Jabachs über andere Kanäle in den Besitz Mariettes gelangt.<sup>1</sup>

Neben dessen Marke befinden sich noch drei weitere in der rechten unteren Ecke des Blattes, von denen das ligierte Monogramm „CPA“ etwas schwerer auszumachen ist. Selbiges ist noch auf zwei Zeichnungen in Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 756 (915), Kat. Nr. 238) und Cambridge (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1932.310, Kat. Nr. 239)<sup>2</sup> zu finden, die ebenfalls beide Campagnola zuzuschreiben sind (Kat. Nr. 238b). Diese Bezeichnung dürfte aber nicht von Campagnola<sup>3</sup> stammen sondern wurde wahrscheinlich von einem unbekanntem Sammler des 17. oder sogar noch des 16. Jahrhunderts hinterlassen, der bei Lugt nicht verzeichnet ist.<sup>4</sup>

In der Zuschreibungsgeschichte lässt sich bisher nicht feststellen, unter welchem Namen die Zeichnung bei Jabach lief. Aus seinem „Recueil“ geht zumindest hervor, dass man sie als einziges Exemplar des Stichkonvoluts überraschenderweise Girolamo Muziano zuordnete. Somit hielt Jabach sie vielleicht ebenfalls für ein Werk dieses Meisters. Mariettes Montierung dokumentiert hingegen in der heute fragmentierten Kartusche, dass man bereits im 18. Jahrhundert Campagnola für den ausführenden Künstler hielt. Darüber hinaus kommentierte der Connoisseur die Druckgraphik in seinen Manuskripten und schrieb die Vorlage Campagnola zu.<sup>5</sup> Dieser Zuschreibung schloss man sich in späteren Jahrhunderten offenbar an, denn bereits Hadeln (1911) erwähnte das Blatt im Frankfurter Städel als Beispiel für Campagnolas zeichnerisches Werk.<sup>6</sup> Walker (1941) übernahm noch diese Angaben, seitdem geriet das Blatt in Vergessenheit. Selbst im Rahmen der bisherigen Muziano-Studien blieb es unerwähnt (Tosini 2008).<sup>7</sup>

Die Landschaft zeigt einen Gewässerausläufer zwischen Hügeln, der als Hafen genützt wird und sich im Hintergrund vermutlich mit einem Meer zusammenschließt, das von Gebirgszügen hinterfangen wird. Als Betrachter blickt man einmal mehr von einem erhöhten Vordergrund, der nur mit wenig differenzierten Terrainformen und zwei zarten Bäumen am linken Rand angelegt ist, hinab; unscheinbare Figurenkürzel bevölkern lediglich den beginnenden Mittelgrund. Prominent dagegen erscheint ein Rundtempel auf einer Anhöhe. Seine ausgewogene Form hebt sich gegen den Horizont ab und wirkt wie ein optischer Bezugspunkt im Landschaftsraum.

Die Komposition ist von den Typen der Fluss- und Meeresküstenlandschaften abzuleiten. Dabei setzen die Motive – wie beispielsweise ein kleiner Hafen mit einer Umgebung aus antikisierenden Architekturzitaten – höchstwahrscheinlich die Landschaftsfresken des Odeo Cornaro und der Villa Vescovi voraus. Der Rundtempel als auffälligstes Architecturelement findet sich stilistisch sehr ähnlich in zwei Blättern aus London (British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85, Kat. Nr. 136)<sup>8</sup> und Paris (Louvre, Inv. Nr. 5576, Kat. Nr. 242)<sup>9</sup>, die wahrscheinlich ab dem mittleren fünften Jahrzehnt anzusetzen sind.<sup>10</sup> Die zeichnerische Umsetzung des Terrains, der Vegetation und der Gebäude sprechen ebenfalls für Campagnolas Strichbild und seine späte Landschaftsauffassung, die verbreitet ohne größere Vordergrundfiguren auskommt. In Kenntnis dieser Merkmale dürfte die Entstehung noch in die 1540er Jahre oder etwas später fallen.

Die Radierung von Claude Massé (Kat. Nr. 240a) bildet das Original in Frankfurt (184 x 279 mm) gegenseitig und eine Spur größer ab und füllt damit nicht das allgemeine Blattformat des „Recueil Jabach“ aus.<sup>11</sup> Wie bei etlichen anderen Stichen der Serie, wurde auch die vorliegende Darstellung kleineren Änderungen unterzogen, die mit dem Zeitgeschmack und dem

individuellen künstlerischen Empfinden des Stechers zu erklären sind: Das Baumpaars erhielt abwechslungsreiches Laubwerk, die „Sandbank“ mit den kürzelhaften Figuren wurde als Insel klarer modelliert und vor allem griff Massé in die Architekturkulissee ein. Der Rundtempel wird plötzlich von einer Tempelfassade verdeckt und verliert damit seine ursprünglich prominente, fast solitäre Erscheinung; offenbar sollten beide Tempelarchitekturen und die herausragende Spitze der Cestius-Pyramide als gleichwertiges Ensemble erscheinen.

Die Reproduktion ist in Jabachs Konvolut – wie bereits erwähnt – die einzige mit der Bezeichnung „*Mutianus. delin.*“.<sup>12</sup> Aufgrund der dargelegten zeichnerischen und motivischen Charakteristika kann für die Frankfurter Zeichnung nur Campagnola als Ausführer ernsthaft in Frage kommen. Es befinden sich allerdings auch Radierungen im „Recueil Jabach“, deren Vorlagen zwar Tizian und Annibale Carracci zugeschrieben wurden, aber aus stilistischen Gründen tatsächlich vom jungen Girolamo Muziano stammen dürften – möglicherweise aus dessen Jahren in Padua vor 1550.<sup>13</sup>

<sup>1</sup> Die Landschaft lässt sich keinem der summarisch beschriebenen Campagnola-Blätter in Basans Katalog zu Mariettes Sammlung überzeugend zuordnen. – Vgl. Basan 1775, S. 44, Nr. 256-258 sowie Anm. 5 zu dieser Katalognummer.

<sup>2</sup> Die mäßig erhaltene Zeichnung ist in der Online Datenbank der Harvard Art Museums zugänglich:

<http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/298571?position=0>

<sup>3</sup> Für ein Detailfoto des Monogramms der Zeichnung in Chatsworth siehe: Jaffé 1994, S. 54, Nr. 756 (915).

<sup>4</sup> Mein Dank gilt der Graphischen Sammlung im Frankfurter Städel für die Bereitstellung der digitalen Farbbildung der Zeichnung und für die Einsicht in das Inventar.

<sup>5</sup> Mariette ordnete zwar die Radierung der Jabach-Serie zu, konnte aber nicht den Ausführer Stecher benennen. Außerdem ließ er bei seinem Kommentar nicht erkennen, dass die Originalzeichnung möglicherweise schon in seinem Besitz war. – Mariette 1740-1770, S. 292, unter Nr. 43.

<sup>6</sup> Hadeln 1911, S. 451

<sup>7</sup> Tosini 2008, S. 21.

<sup>8</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des British Museum vorhanden:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=713102&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=713102&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>9</sup> Die Zeichnung befindet sich in der Online Datenbank des Louvre:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7941-Paysage-montagneux-avec-un-berger-et-son-troupeau-pres-dune-riviere>

<sup>10</sup> Varianten des Tempelmotivs zeigen die Landschaften in: London, Christie's, 09.12.1982, Nr. 148 (**Kat. Nr. 142**); New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (**Kat. Nr. 238**).

<sup>11</sup> Marciari machte auf die Druckgraphik von Massé aufmerksam und ging von einer verlorenen Zeichnung Muzianos aus, die er aufgrund der Provenienz im Louvre vermutete, dort jedoch nicht lokalisieren konnte. Einige Jahre später sah Tosini im Stich ebenfalls die Reproduktion einer Landschaft Muzianos, ohne den Aufbewahrungsort des Originals zu kennen. – Marciari 2000, S. 30, Anm. 34, Abb. 13. – Tosini 2008, S. 21, Anm. 20, Abb. 16. – Raimbault 2010, S. 284. – Zum „Recueil Jabach“ siehe das Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* in der vorliegenden Dissertation.

<sup>12</sup> Ein gleichseitiger Abzug (*contre-épreuve* / Gegendruck) der Tafel 42 D – vor den Bezeichnungen, aber links unten mit „*D. Campagnole*“ in brauner Feder beschriftet – befindet sich in einem der Albertina-Klebebande (Inv. Nr. HB 27.3, fol. 43, Nr. 374) in Wien (**Kat. Nr. 240b**). Möglicherweise stammt die Bezeichnung von der Verlegerfamilie Mariette (vgl. andere Druckgraphiken in diesem Band).

<sup>13</sup> Die beiden Tafeln 39A (Tizian) und 39B (Tizian) des „Recueil Jabach“ reproduzieren in zwei hochformatigen Hälften die große Zeichnung aus dem Louvre Inv. Nr. 5590, die im Rahmen des vorliegenden Verzeichnisses dem jungen Girolamo Muziano zugeschrieben wird (**Kat. Nr. X-146 u. Abb. 235**). Die Radierung als Tafel 34D (A. Carracci) gibt die Louvre-Zeichnung Inv. Nr. 5592 (**Kat. Nr. X-40b u. X-147**) wieder; diese Landschaft mit einem Viola-Spieler lässt sich auf eine „Urfassung“ von Muziano zurückführen, die sich heute in der Biblioteca Marucelliana in Florenz erhalten hat (Inv. Nr. Dis. Vol. A.183, **Kat. Nr. X-40 u. Abb. 233**). – Raimbault führte zur Tafel 34D nicht das Louvre-Blatt (Inv. Nr. 5592) an, sondern zwei Werke aus dem Istituto Nazionale per la Grafica in Rom (Inv. Nr. FC 125118 und 125121, **Kat. Nr. X-40c, d**). – Raimbault 2010, S. 282. – Siehe auch das Unterkapitel *Girolamo Muziano: Ein Schüler Campagnolas?*

## 241

### Landschaft mit Ansicht einer Hafenstadt

**Boston, Museum of Fine Arts, Gift of Mr. and Mrs. Peter A. Wick, Inv. Nr. 61.1176.**

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf dunkel cremefarbenem Papier, vereinzelt fleckig, unregelmäßig am oberen und unteren Rand beschnitten, vermutlich im 18. Jh. ergänzt, alt montiert.

**Maße:** 258 x 392 mm.

**Bezeichnung:** auf der Montierung des 18. Jahrhunderts mit Feder: „*Titian*“ und „*di Titiano*“; sowie in der linken unteren Ecke mit Graphit: „*H. W.*“.

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); William Esdaile (1758-1837), London (Lugt 2617); Mr. und Mrs. Peter A. Wick, Boston; Schenkung an das Museum, November 1961.

**Weitere Fassung:**

Unbekannter Künstler (16./17. Jh.), Feder in Braun, teilweise grau laviert auf Papier, 249 x 367 mm, Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D. 1335, (Kat. Nr. 241a).

**Literatur:** Macandrew 1983, S. 18, 22, 23, Nr. 13, m. Abb.

Die Zeichnung gehörte nachweislich Sir Peter Lely und William Esdaile und gelangte 1961 ins Bostoner Museum of Fine Arts. Von der Forschung unbeachtet, publizierte man sie lediglich im Sammlungskatalog von 1983.<sup>1</sup> Ehemals Constantino Malombra zugeschrieben, vermutete Macandrew die künstlerische Herkunft im unmittelbaren Kreis Campagnolas und gruppierte um das Blatt fünf Vergleichsbeispiele, die – nach seiner Ansicht – alle vom gleichen Künstler stammen sollen.<sup>2</sup>

Ein schmaler, mit Gras bewachsener Vordergrundstreifen deutet an, dass man als Betrachter etwas erhöht über eine Landschaft blickt, die zwischen bewaldeten Hügeln und hohen schroffen Felsbergen eine Hafenstadt an einem Meeresarm zeigt. Etliche Schiffe liegen im ruhigen Gewässer abgetakelt vor Anker, während winzige stehlenhafte Figuren den linken Mittelgrund bei einem offenen Gebäude etwas beleben. Rechts unten zieht eine weitere Figur ein Boot am Ufer entlang, in dem eine zweite Gestalt steht und mit einer Stange zusätzlich anschiebt.<sup>3</sup>

Der Meeresarm führt in einer leichten Kurve in den Tiefenraum und bildet mit der Hafensperrmauer eine Stadtansicht, die scheinbar Venedig zum allgemeinen Vorbild hat. Die kleinteilige Gebäudewiedergabe macht die Entfernung deutlich und hebt sich als Panorama reizvoll vor dem hohen Horizont ab, wo man schließlich eine Flussmündung in die weite See erkennt. Das flankierende Gebirge links im Hintergrund verjüngt sich dabei zu wenigen Linien, bis man es am fernsten Punkt nicht mehr ausmachen kann.<sup>4</sup> Der nahezu makellose Himmel erhält rechts mit einigen Wolken, die sich mit einer verwirbelten Rauchsäule über den Dächern der Stadt dramatisch vereinen, einen bewegten Akzent.

Die Komposition ist den Fluss- oder Meeresküstenlandschaften Campagnolas (vgl. Paris, Louvre, Inv. Nr. 5576 (Kat. Nr. 242); Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 284 (Kat. Nr. 243); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1669 (Kat. Nr. 236); New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15, Kat. Nr. 238) zuzuordnen und lässt sich mit einer Landschaft aus der Pierpont Morgan Library (Inv. Nr. I, 68, Kat. Nr. 235)<sup>5</sup> verbinden, die eine ähnlich geschwungene Hafensperrmauer verkleinert im Hintergrund zeigt. Campagnolas Ausführung ist vor allem in einigen typischen motivischen und zeichnerischen Details zu erkennen: Für den Effekt der Überschau werden die Landschaftselemente dicht gestaffelt und tiefenräumliche Sprünge erzeugt, unstimmmige Größenmaßstäbe nimmt der Zeichner dabei in Kauf. So wirken die Schiffe wie aus einem Musterbuch zitiert und passen in ihrer Größe nicht zum mittleren Gebäude oder zum rechten Figurenpaar am Ufer. Zur entfernten Architekturkulisse verhalten sie sich stimmiger. Diese ist zwar interessant verkürzt, allerdings in der rechten Hälfte etwas schief dargestellt. Es ist das Ergebnis einer zeichnerischen Nachlässigkeit wie sie bei Campagnola öfters zu beobachten ist. Als besonders charakteristisch darf das Strichgefüge in den vorderen Terrainpartien und im rechten schroffen Berg gelten. Die dort auftauchenden felsigen Strukturen sind zweifellos abwechslungsreich modelliert, doch die regelmäßigen Parallel- und Kreuzlagen vermitteln keine überzeugende Körperlichkeit; selbst

näher an den Betrachter gerückte Felsenformen wie in der verwandten „Versuchung Christi“ aus Truro (Royal Cornwall Museum, Inv. Nr. 1928.324, Kat. Nr. 248) verraten eine analoge Auffassung.<sup>6</sup> Die Vorliebe für ein dekoratives Linienspiel dokumentieren schließlich noch die dynamischen Wolkenwirbel oder Rauchsäulen, die verbreitet in Darstellungen ab dem fünften Jahrzehnt den Himmel beleben.<sup>7</sup> Insgesamt sprechen also die Aspekte und Analogien beim Bostoner Blatt für die Eigenhändigkeit. Die Entstehungszeit dürfte in die frühen oder mittleren 1550er Jahre fallen.

In der National Gallery of Scotland (Inv. Nr. D 1335, Kat. Nr. 241a)<sup>8</sup> befindet sich eine teilweise lavierte Federzeichnung, die Campagnolas Landschaft in etwas verkleinertem Format nachahmt. Zeichnerisch ist es schwer nachvollziehbar, dass diese Darstellung „*sicherlich zeitgenössisch und möglicherweise vom Künstler selbst*“ sei, wie das Macandrew 1983 vorschlug.<sup>9</sup> Angesichts der Ausführung erscheint eine Datierung in das späte 16. Jahrhundert oder vielleicht sogar ins frühe 17. Jahrhundert wahrscheinlicher.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museum of Fine Arts zugänglich:

<http://www.mfa.org/collections/object/landscape-with-city-harbor-inlet-and-distant-mountains-259104>

<sup>2</sup> Macandrew gruppierte die Zeichnung aus Boston mit folgenden fünf Werken: New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 67 (Kat. Nr. X-117), I, 68 (Kat. Nr. , 235) u. Inv. Nr. 1993.73 (Kat. Nr. 189); New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (Kat. Nr. 237); London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6 (Kat. Nr. 147). – Macandrew 1983, S. 18, 22, Nr. 13.

<sup>3</sup> Das ausgefallene Motiv wiederholt sich nahezu analog in einer größeren Zeichnung aus dem British Museum (Inv. Nr. 1910,0212.17, Kat. Nr. 244). Das Vergleichswerk ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=713452&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=713452&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>4</sup> Die scheinbar unendliche Weite bis zum zarten Horizont vermitteln auch die Landschaften von: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 756 (915), (Kat. Nr. 238) oder Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12 (Kat. Nr. 249).

<sup>5</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library vorhanden:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/141065>

<sup>6</sup> Vgl. auch die verwandte zeichnerische Behandlung der größeren Fels- und Terrainformen in den Landschaften von: Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12 oder Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 284 u. C 1937-384 (Kat. Nr. 222).

<sup>7</sup> Vgl. die motivischen Variationen in den Blättern von: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1669 (Kat. Nr. 236); New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15; London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85 (Kat. Nr. 136); London, Sotheby's 07.12.1976, Nr. 6; Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr.15962 (Kat. Nr. 95) oder Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1 (Kat. Nr. 88).

<sup>8</sup> Die Zeichnung befand sich ehemals im Besitz von Prosper Henry Lankrink (1628-1692, Lugt 2090) und wurde im Sammlungskatalog von Keith Andrews (1968) nicht berücksichtigt. Nachdem das Werk früher als Giovanni Battista Pittoni (1520-1582) lief, führte es das Museum eine Zeit lang unter „Circle/Follower of Domenico Campagnola“. Mittlerweile findet man es sogar unter Campagnolas Blätter in der National Gallery of Scotland, was angesichts der oben angeführten Aspekte nicht haltbar ist. Die lavierte Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

[https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/14548/town-rivers-edge?search=Domenico%20Campagnola&search\\_set\\_offset=0](https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/14548/town-rivers-edge?search=Domenico%20Campagnola&search_set_offset=0)

<sup>9</sup> Macandrew 1983, S. 22, Nr. 13.

## 242

### Landschaft mit Hirten und Herde, im Hintergrund eine Reiterschar vor großer Hafenstadt

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5576.

**Technik:** Feder in Braun auf ehemals weißem Papier, etwas fleckig, deutliche Mittelfalte, montiert.

**Maße:** 378 x 525 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder in Schwarz: „*Titiano Vecellio da Cadore f<sup>r</sup>c<sup>r</sup>A.°1520*“; auf der Montierung links und rechts unterhalb der Zeichnung mit Feder: „*Titiano*“ – „*Ecole Vénitienne*“.

**Provenienz:** Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 152; Saccomani 2004, S. 208-209, Anm. 31, Abb. 10; Brouard 2010, S. 444-445, Anm. 1665; Brouard 2011, S. 45-46, Anm. 89, Abb. 5.

Trotz des stattlichen Formates blieb die Landschaft aus dem Louvre bisher weitgehend unbeachtet.<sup>1</sup> Vom Museum aktuell als „Kopie nach Domenico Campagnola“ geführt, wurde sie erstmals von Saccomani (2004) berücksichtigt. Sie bezeichnete das Blatt als „*disegno raffinatissimo*“ und schlug in Abhängigkeit von Tizians Werk eine Datierung um 1550 vor.<sup>2</sup> In den letzten Jahren besprach noch Brouard (2011) die Zeichnung in seinen ikonographischen Studien zur Ruinenlandschaft in Venedig in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er vermutete für die Darstellung aufgrund der zahlreichen Details ein mythologisches oder literarisches Thema – ohne eine mögliche Quelle vorzuschlagen.<sup>3</sup>

Neben einem mächtigen Baum, dessen Laubkrone über den oberen Blattrand hinausreicht, steht ein Hirte auf einer nahen Anhöhe, auf seinen Stock gestützt. In der Funktion einer Repoussoirfigur blickt er zusammen mit dem Betrachter auf seine Schafherde, die sich bei seiner Frau und einem weiteren Hirten im abfallenden Gelände sammelt.<sup>4</sup> Gleichzeitig wird man auf zwei Szenen an beiden Seiten des Mittelgrundes aufmerksam: links sind zwei Damen zu sehen, die einem Bewaffneten in schnellem Schritt folgen<sup>5</sup>; rechts galoppiert gerade eine Schar aus zehn Reitern – bereits deutlich kleiner dargestellt – über das hügelige Land in Richtung Hafenstadt.

Beruhigt wirkt dagegen der Hintergrund: einige Schiffe liegen am Ufer eines Gewässers oder nahe am Kai einer Hafenstadt, aus der einige Türme herausragen. Die Ruine eines Rundtempels liegt vor dem breiten Stadtprospekt auf einer kleinen Landzunge und verleiht der Ansicht eine antike Note. Jenseits der Stadt und üppiger Waldteppiche ragen schroffe Berge auf, die unmittelbar an die Küste reichen und sich in der Ferne verlieren. Ihre Höhe kontrastiert wirkungsvoll zu winzigen Segelschiffen, die auf dem weiten Meer auszumachen sind – wobei die zarte Horizontlinie etwas eigenwillig ansteigt.

Einmal mehr fällt auf, dass die gesamte Geländeabfolge mit dem erhöht stehenden Baum korrespondiert und eine Raumdiagonale nach rechts oben vermittelt. Entlang dieser Achse sind die verschiedenen Distanzen nicht nur abschätzbar sondern auch über das Stadtpanorama hinaus ins „Unendliche“ gesteigert. Terrainflächen und Wegführungen sind dabei unterschiedlich miteinander verschränkt und bleiben teilweise unklar in ihrem Verlauf. Das Betrachterauge stößt sich aber letztlich nicht an einzelnen zeichnerischen Schwächen, vielmehr wird es vom Effekt einer Überschau gleichsam beschleunigt in die Ferne gezogen.

Kompositionell schließt die Zeichnung an jene Darstellungen Campagnolas an, in denen Häfen an einem breitem Fluss oder Meeresarm gezeigt werden, wo meist Schiffe vor Anker liegen. Allerdings wird hier die Überschau mit einem großen Baum-Repoussoirmotiv kombiniert, damit nicht nur der Landschaftsraum in seiner Tiefe schlüssig wirkt sondern mit der Hirtenszene auch der pastorale Charakter stärker betont wird, als das sonst in diesen Perioden der Fall ist.

Motivisch ist besonders die kleinteilige Stadtansicht mit der Hafendarstellung aus Boston eng verwandt (Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176, Kat. Nr. 241)<sup>6</sup>, wo ebenfalls detaillierte Strukturen und ein geschwungener Kai mit einem Meeresausblick hinterlegt werden. Die auffällige Architektur des Rundtempels ist zwar selten, findet sich jedoch auch in der „Ruinenlandschaft mit rastender Familie“ (London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85, Kat. Nr. 136) und in der Küstenlandschaft aus dem Frankfurter Städel (Inv. Nr. 520, Kat. Nr. 240). Die bewegte Reiterstaffage ist vergleichbar mit Varianten in Zeichnungen aus Amsterdam (Privatsammlung, Kat. Nr. 175) und Mailand (Finarte, 22.11.2000, Nr. 24, Kat. Nr. 177). Die Kombination eines größeren schroff-felsigen Berges an einem Gewässer mit einzelnen Schiffen ist allgemein auf Einflüsse der Nachfolge Patinirs zurückzuführen. Exemplarisch zeigt sich diese Motivik im Aufbau der Überschaulandschaft aus dem Nelson-Atkins Museum in Kansas City (Inv. Nr. 81-30/12, Kat. Nr. 249), bei der auch der Hintergrund sehr ähnlich differenziert ist. Schließlich fällt noch im Bereich des Baumes eine sorgfältige Ausführung auf, die beispielsweise den Kallisto-Episoden (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4787 (Kat. Nr. 85); Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4911, Kat. Nr. 87) oder der bereits erwähnten Ruinenlandschaft aus dem British Museum (Inv. Nr. SL,5214.85) entspricht. Dabei wird das Motiv meistens mit mehr oder weniger dicken Stämmen über die gesamte Blatthöhe gezeichnet und die Laubkrone mit ihren

Umrissen und Binnenstrukturen dekorativ vom „weiß“ belassen Himmelsbereich abgesetzt. Angesichts des hohen Ausführungsgrads für das großformatige Louvre-Blatt wäre es abwegig, eine „*Copie d'après Domenico Campagnola*“ (Einordnung des Museums) anzunehmen. Die stilistischen und qualitativen Merkmale sprechen deutlich für Campagnolas Hand und knüpfen an seine späten Überschaullandschaften an. Zeichnerisch steht die pastorale Landschaft auch der Serie mit Kallisto nahe. Somit dürfte die Entstehungszeit um 1550 oder im Zeitraum bis zu den mittleren 1650er Jahren liegen.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7941-Paysage-montagneux-avec-un-berger-et-son-troupeau-pres-dune-riviere>

Die größten Blätter im Louvre haben mindestens das Format von ca. 400 x 600 mm (oder größer) und kennzeichnen folgende Landschaften: Inv. Nr. 4725, 4753, 4754, 4756, 4762, 4763, 4764, 4781, 5526, 5527, 5550. Das nächst kleinere Format wäre ca. 370 x 500 mm: Inv. Nr. 4787, 4788, 5576.

<sup>2</sup> Saccomani bemerkte – im Anschluss an die Louvre-Zeichnung Inv. Nr. 5527 (**Kat. Nr. 231**) – zum vorliegenden Werk: „*Va pertanto infrapposta una certa distanza cronologica tra questo disegno (Anm.: Inv. Nr. 5527) e quello raffinatissimo con il Pastore con il gregge ai piedi di un albero e una veduta fluviale, che risente di quella ripresa della tematica pastorale, ravvisabile anche nell'opera di Tiziano intorno al 1550. In questo, infatti, la composizione è dominata da intenti eminentemente decorativi – basti guardare l'albero isolato che svetta verso l'alto fuori dal margine del foglio, o il gruppo bellissimo degli animali al centro, senza alcun interesse all'individuazione di elementi atti a rendere la scansione spaziale.*“ – Saccomani 2004, S. 208-209.

<sup>3</sup> Neben Beobachtungen zur Verwendung des Ruinenmotivs in der Zeichnung merkte Brouard noch zum Blatt an (eigene Übersetzung): „Es handelt sich zweifelsohne um ein mythologisches oder literarisches Thema, wie aus den zahlreichen Details zu ersehen ist, wie sie einer Erzählung eigen sind (Schiffe am Kai, Reiter, ein Paar im Vordergrund, Übereinstimmung der verschiedenen Gruppen rechts und links). Die Zuweisung ist vom Museum zu Recht in Frage gestellt worden – das Werk wird als eine „Kopie nach“ Campagnola angesehen. Das Werk ist schlecht strukturiert und weist Probleme der Abstufung auf: so lässt die Linie, die das Vorgebirge mit den Reitern und das Schiff verbinden, annehmen, dass beide Teile auf gleicher Ebene sind, während die Reiter doppelt so groß sind wie die Matrosen des Schiffs.“ – Brouard 2011, S. 45-46, Anm. 89.

<sup>4</sup> Vgl. die sehr ähnlich gezeichneten Tiere einer Herde in einer anderen Landschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 4780, **Kat. Nr. 98**).

<sup>5</sup> Vgl. die Ausführung der Staffagefiguren in der Landschaft mit Feldarbeitern aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle (Inv. Nr. 21109, **Kat. Nr. 221**).

<sup>6</sup> Die kaum bekannte Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museum of Fine Arts zugänglich:

<http://www.mfa.org/collections/object/landscape-with-city-harbor-inlet-and-distant-mountains-259104>

## 243

### Die Stadt am Wasser

**Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 284.**

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, ehemalige vertikale Mittelfalte, unten mittig „symmetrischer“ Wasserfleck, linke obere Ecke ergänzt und kleines Loch in der linken Hälfte, zwei Quetschfalten in der rechten Hälfte, aufgezogen.

**Maße:** 241 x 377 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Sir Thomas Lawrence (1769-1830), London (Lugt 2445); William Esdaile (1758-1837), London (Lugt 2617); Samuel Woodburn (1786-1853), London (Sammlervermerk hier nicht nachweisbar, da Rückseite nicht zugänglich); Christie, Manson & Woods, London, 08.06.1860, Nr. 965; dort vom Museum erworben.

**Weitere Fassung:**

Campagnola-Umkreis oder Nachfolge (16. Jh.), Feder in Schwarzbraun auf beigem Papier, 258 x 409 mm, Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 468 P, (Kat. Nr. 243a u. Kat. Nr. X-41).

**Literatur:** Crowe – Cavalcaselle 1877, Bd. II, S. 548, 827; Morelli 1880, S. 254; Morelli 1891, S. 371-372; Braun 1896, S. 669, Nr. 63; Woermann 1897, S. 67, Nr. 205, Tafel XIII; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. 458; Brouard 2004, S. 109, Anm. 9; Petrioli Tofani 2014, Bd. 1, S. 252, unter 468 P.

Die Zeichnung befand sich früher im Besitz der bekannten englischen Sammler Lawrence, Esdaile und Woodburn und wurde vom Museum bei einer Christie's Auktion bereits 1860 als Werk Tizians erworben.<sup>1</sup> Unter gleichem Namen erwähnten sie Crowe und Cavalcaselle (1877)

während sich Morelli (1880) dagegen aussprach und erstmals an Domenico Campagnola dachte. Diese Einordnung übernahm Woermann (1897), der das Blatt schließlich mit einer Bildtafel und mit dem heutigen Titel „*Die Stadt am Wasser*“ publizierte. Auch Tietze und Tietze-Conrat (1944) hatten später keine Einwände gegen Campagnola und nahmen eine Entstehung in der „*middle period*“ an.<sup>2</sup> In der nachfolgenden Forschung geriet das Werk in Vergessenheit. Lediglich Brouard (2004) erwähnte die Landschaftszeichnung bei seinen ikonographischen Studien und verglich sie mit einer zweiten aus dem Dresdner Kupferstich-Kabinett (Inv. Nr. C 1937-384, Kat. Nr. 222), die er um 1540 oder etwas früher datierte.

Auf einer mit Büschen und Bäumen bewachsenen Anhöhe sieht man zwei Soldaten mit Hellebarden und Schilden, die gerade an einem verfallenen Gemäuer aus antiken Säulen- und Bogenarchitektur vorbeigehen. Ihr Weg führt sie vermutlich jenseits der Kuppe steil hinab zu einer großen Meeresbucht, in der eine Stadt am Wasser liegt. Der Hafen besitzt mehrere Kais – einen davon links am Festland – wo einige Schiffe vor Anker liegen. Aufgrund des erhöhten Standpunkts blickt man nahezu zentral über die Stadtanlage, deren perspektivische Verkürzungen dem hohen Horizontniveau ungefähr angepasst sind. Tiefenräumlich gibt es vom Vordergrund keinen Übergang zum Gewässer, das die entfernten Landschaftsabschnitte vereinheitlicht; die wenigen Terrainstücke sind teilweise schattiert und zeigen links ein dunkles Schraffuren-Netz, das sich stark vom dahinterliegenden Wasserspiegel abhebt und somit Distanz vermittelt. Lediglich auf der rechten Seite wird im Gelände ein Weg durch Baumgruppen angedeutet, die in einem seltsamen Größenverhältnis zur restlichen Vordergrundszenerie stehen. In der Gesamtansicht bilden der schroffe Berg rechts und das Baummotiv links eine natürliche optische Rahmung für die Hafensicht. Das Stadtpanorama wird noch mit einem Gebirge am Meer hinterlegt und lädt zum Ausblick in die Ferne ein.

Die Dresdner Zeichnung gehört zum Typus der Landschaften mit Häfen an Flüssen und Meeresarmen, die Campagnola zugeschrieben werden können (vgl. New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 68 (Kat. Nr. 235)<sup>3</sup>; New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (Kat. Nr. 237)<sup>4</sup>; Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 520 (Kat. Nr. 240); Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176 (Kat. Nr. 241)<sup>5</sup>; Paris, Louvre, Inv. Nr. 5576, Kat. Nr. 242). Charakteristisch sind bei diesen Exemplaren die Schiffsmotive, die, wie aus einem Musterbuch entnommen, im Hafengewässer verteilt werden und einen ruhigen Ausdruck vermitteln. Gleichzeitig verrät das ausgefallene Sujet einer Stadt am Wasser Campagnolas Schwäche oder Nachlässigkeit in perspektivischen Details, die bereits im vorderen Ruinenelement spürbar wird. Die Modellierung der Gebäude, des Geländes und der Vegetation ist anderen Hafensichten ähnlich. Das Bewegungsmotiv eines Soldaten, der mit geschulterter Hellebarde auf einem Weg hinter einem Hügel (oder ähnlichem) verschwindet, verwendete Campagnola seltener (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4759, (Kat. Nr. 156)<sup>6</sup>; Berlin, Hollstein & Puppel, 07.-09.11.1927, Nr. 1113, Kat. Nr. 159). Die Auffassung der Vordergrundfiguren dürfte dabei in einer Entwicklungslinie mit dem Angler in der Landschaft aus Lyon (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-387, Kat. Nr. 216) und der Londoner Hirschjagd (British Museum, Inv. Nr. 1946,713.112, Kat. Nr. 93)<sup>7</sup> stehen, die generell sorgfältiger umgesetzt ist.

Insgesamt wirkt die Dresdner Zeichnung zwar etwas unstimmig im tiefenräumlichen Aufbau, zeigt aber ein routiniertes Strichbild und Motivvokabular, wie es für Campagnola charakteristisch ist. Aufgrund des Typus und der stilistischen Nähe zu anderen Hafensichten fällt die Entstehungszeit vermutlich in die frühen fünfziger Jahre.

Die Uffizien bewahren ein sehr gut erhaltenes Blatt (Inv. Nr. 468 P, Kat. Nr. 243a u. Kat. Nr. X-41) unter Giovanni Cariani, das vor allem in der Breite etwas größer ist (258 x 409 mm) und bereits von Tietze und Tietze-Conrat (1944) als Kopie der Dresdner Darstellung eingestuft wurde. Nicht nur kleinere Formverschiebungen, das Fehlen des vierten Figurenkürzels am rechten Rand und das klare und etwas trockene Strichbild lassen dies zu Recht vermuten. Bei genauer Betrachtung gibt es aber auch technische Indizien für eine Kopie: Spuren von Kreide lassen sich an einigen Partien im Hintergrundgebirge, am seitlichen schroffen Berg, in manchen Schiffen oder einzelnen Stadtabschnitten und vor allem beim Soldatenpaar entdecken. Offenbar wurde die Vorlage aus Dresden recht genau kopiert, indem die Komposition vorab mit Kreide angelegt wurde und erst danach die Ausführung mit der Feder folgte.

Ob es sich hier um eine Wiederholung aus dem engsten Umfeld Campagnolas oder der Nachfolge handelt, lässt sich nicht mit Gewissheit beantworten. Hinsichtlich der ansprechenden Qualität dürfte vielleicht ein zeitgenössisches Werk zu favorisieren sein.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Gudula Metze (Konservatorin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett) für den interessierten Austausch über das Werk und die zusätzlichen Informationen (Januar/März 2014). – Die mit der Feder ausgeführte Sammlermarke von William Esdaile (Lugt 2617) wurde bisher nicht entdeckt und befindet sich auf dem Recto, links der beiden Figuren am unteren Rand. Sie ist nur schwach sichtbar, weil sie fast ausgelöscht (?) wurde.

<sup>2</sup> Tietze und Tietze-Conrat vermuteten eine topographische Darstellung: „*The drawing of which a copy exists in the Uffizi (468) belongs to the middle period and may represent Sirmione*“. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. 458.

<sup>3</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library vorhanden:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/141065>

<sup>4</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/338344>

<sup>5</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museum of Fine Arts zugänglich:

<http://www.mfa.org/collections/object/landscape-with-city-harbor-inlet-and-distant-mountains-259104>

<sup>6</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/6/7077-Paysage-avec-un-village-entoure-de-collines-boisees-et-de-montagnes>

<sup>7</sup> Die Londoner Hirschjagd ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716528&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716528&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

## 244

### Weite Flusslandschaft mit Stadt, Booten und Steinbrücke

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. Nr. 1910,0212.17.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, stockfleckig, Mittelfalte, ergänzte Fehlstellen, linker Rand mit Einrissen und Abrieb (?) der Tinte, insgesamt verwaschene Erscheinung (?).

**Maße:** 342 x 500 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** Sir Thomas Lawrence (1769-1830), London (Lugt 2445); William Esdaile (1758-1837), London (Lugt 2617); Charles Sackville Bale (1791-1880), London; Verkauf seiner Sammlung bei Christie's 13.05.-01.07.1881 (vermutlich 10.06.1881, Nr. 2478); George Salting (1836-1909), London; dem Museum vermacht im Jahr 1910.

**Literatur:** Waagen 1854-1857, Bd. IV, S. 117; Walker 1941, Anhang S. 7, Nr. 42; Kat. Ausst. London 1984, s.p, Nr. 9.

Das große und etwas verwaschene Blatt stammt ursprünglich aus den englischen Sammlungen Lawrence und Esdaile. Bei dem nachfolgenden Besitzer Charles Bale wurde es unter Tizian geführt und von Waagen (1857) in den „*Treasures of Art in Great Britain*“ wie folgt beschrieben: „*A grand landscape, with the chain of the Alps at Friuli. Of broad and masterly drawing with the reed-pen in bistre*“.<sup>1</sup> Bei Walker (1941) noch als Domenico Campagnola gelistet, geriet es danach in Vergessenheit.<sup>2</sup> Im Rahmen einer Ausstellung im British Museum 1984 entdeckte man das Werk wieder und kommentierte es wie folgt: „*This shows Campagnola's late style, in which landscape is more extensively treated and the execution more rapid*.“<sup>3</sup>

Wenige große Terrainformen bilden mit einem Baumstumpf eine nah gesehene Anhöhe, von der man einen weiten Blick über eine bewaldete Flusslandschaft hat, die vor dem hohen Gebirgshorizont eine Stadt zeigt. Menschliches Leben fehlt auf den ersten Blick gänzlich, erst bei genauer Betrachtung sind kleinste Staffagefiguren auszumachen: links unten ein gehendes Paar, winzige Gestalten in Booten auf dem Fluss und schließlich noch am rechten Rand ein Reiter im Galopp auf einer steinernen Brücke, unter der ein weiteres Boot auftaucht, das eine Figur mit einem Seil vom Ufer aus zieht.

Der Aufbau der erstaunlich selbstständigen Landschaft entwickelt seine Wirkung vor allem durch das mächtige Vordergrundgelände, das als Aussichtspunkt fungiert und von dem aus sämtliche Distanzen abschätzbar werden. Dabei vereinheitlichen die verstreut gestaffelten Waldflächen und die ausgedehnte Gewässerfläche den Landschaftsraum, der mit Bergketten natürlich begrenzt wird und sich nicht bis ins scheinbar Unendliche steigert.

Die Komposition ist den Überschaualandschaften mit Flusslauf oder Meeresküste zuzuordnen, die Campagnola ab dem fünften Jahrzehnt vermehrt zeichnete (vgl. Paris, Louvre, Inv. Nr. 5532, Kat. Nr. 134)<sup>4</sup> und in dem Exemplar aus dem Nelson-Atkins Museum von Kansas City (Inv. Nr. 81-30/12, Kat. Nr. 249) perfektionierte. Die vorliegende Variante ist mit zwei Darstellungen aus der Fondation Custodia (Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1052, Kat. Nr. 245) und dem Auktionshaus Christie's London (04.07.1984, Nr. 2, Kat. Nr. 247) vergleichbar, die auch zeichnerisch durchaus verwandt sind. In der Londoner Landschaft macht die Ausführung einen zügig-routinierten Eindruck und lässt beim Strichbild an eine Verwendung für den Holzschnitt denken. Stilistisch besteht insgesamt kein Grund, an der Eigenhändigkeit ernsthaft zu zweifeln. Die Entstehung ist vermutlich gegen Ende der 1540er oder Anfang der 1550er Jahre anzunehmen.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=713452&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=713452&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>2</sup> Walker merkte zum Blatt lediglich an: „*Domenico Campagnola*“. – Walker 1941, Anhang S. 7, Nr. 42.

<sup>3</sup> Kat. Ausst. London 1984, s.p, Nr. 9. – Die Kurztexte zu den ausgestellten Landschaftszeichnungen verschiedener Schulen aus dem 16. und 17. Jahrhundert stammten von Giulia Bartrum (Assistant Keeper, Department of Prints and Drawings, British Museum). – Mein Dank gilt Sarah Vowles (Assistant Keeper Hamish Swanston Curator of Italian and French Prints and Drawings (before 1880), British Museum) für die zur Verfügung gestellte Kopie dieses „Katalogs“ (14 Seiten).

<sup>4</sup> Die Zeichnung befindet sich in der Online Datenbank des Louvre:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7896-Paysage-montagneux-avec-une-ville-au-bord-dun-fleuve-et-un-guerrier-assis>

## 245

### Flusslandschaft mit Hirten, Bauernhof und Hafenstadt

Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1052.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, etwas (stock)fleckig, rötliche Flecken in der unteren linken Ecke, guter Erhaltungszustand.

**Maße:** 237 x 387 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso mit Feder in Braun: „1.3 (=5/-)“ und „*Campagnolo*“ (Bezeichnung von William Gibson?).

**Wasserzeichen:** zwei gekreuzte Pfeile.

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); William Gibson (gest. 1703) (siehe unter Lugt 2885 Suppl.); William Esdaile (1758-1837), London (Lugt 2617); Christie's London, 18.-25.06.1840, bei Nr. 427; verkauft an Buchanan; M. Richeton, London; Frits Lugt (1884-1970), Paris (Lugt 1028), erworben 24.03.1923.

**Literatur:** Kat. Ausst. Amsterdam 1934, S. 138, Nr. 506; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 187, Nr. 783, Tafel LXXXI, 4; Kat. Ausst. Venedig 1965, S. 27; Kat. Slg. Edinburgh 1968, Bd. I, S. 28, D 873; Gibbons 1977, Bd. I, S. 50, unter Nr. 136; Kat. Ausst. Venedig 1981, S. 35-36, Nr. 41, m. Abb.; Kat. Slg. Paris 1983, Bd. 1, S. 239-240, Nr. 235, Bd. 2, Tafel 268; Kat. Ausst. Paris 1996, S. 28, Nr. 43, Tafel 24; Tuyl van Serooskerken 2000, S. S. 416, unter Nr. 440; Kat. Ausst. Budapest 2003, S. 28; Saccomani 2004, S. 208 und Anm. 26; Kat. Ausst. Zürich 2004, S.14, unter Nr. 1, Anm. 2.

Die Provenienz der Zeichnung aus dem Besitz von Frits Lugt reicht bis in das 17. Jahrhundert, auf Sir Peter Lely zurück, der in der unteren rechten Ecke des Blattes seine Marke hinterließ. In der Geschichte der Zuschreibung gruppierten Tietze und Tietze-Conrat (1944) das Werk mit fünf anderen, die sie Constantino Malombra gaben – aufgrund der Ähnlichkeit mit dessen nahezu unbekanntem Radierungen.<sup>1</sup> Die jüngere Forschung lehnte dies ab. Byam Shaw bestimmte die Zeichnung stattdessen als „*characteristic example of Campagnola's late style*“ (Kat. Slg. Paris 1983).<sup>2</sup> Saccomani (2004) bezweifelte die Autorschaft Campagnolas ebenfalls nicht und datierte das Exemplar in das späte fünfte Jahrzehnt oder um 1550.<sup>3</sup>

Vom einem leeren Vordergrundhügel sieht man auf eine schmale Bucht in einer bewaldeten Landschaft, durch die sich ein Gewässer in einer Diagonale nach oben links zieht. Vermutlich ist es ein längerer Meeresarm, an dem eine kleine Hafenstadt liegt und der am hohen Horizont in die weite See mündet. Der Ausblick in die Ferne ist nicht sehr breit angelegt und kontrastiert reizvoll mit den Bergen, die sich mächtig hinter der Stadt erheben. Ihre schroff-bizarren

Felsformen heben sich dekorativ vom „weiß“ belassenen Himmel ab und gehen vermutlich auf niederländische Vorbilder in der Nachfolge Patinirs zurück. Menschliches Leben spielt sich ausschließlich im nahen Mittelgrund ab: links sieht man zwei Hirten bei ihrer Herde, bei der noch eine weitere Figur liegend rastet und eine Frau mit ihrem Kind sitzt. Geradezu exemplarisch verleiht dieses Ensemble dem vorderen Gelände eine idyllisch-pastorale Note, die rechts mit der bäuerlichen Fütterungsszene zweier Kühe variiert wird.

Die Komposition gehört zu den Fluss- und Meeresküstenlandschaften, die sich heute in verschiedenen Museen<sup>4</sup> erhalten haben und ab den mittleren 1540er Jahren zu datieren sind. Sowohl das Motivvokabular als auch stilistische Aspekte wie die Differenzierung des Geländes und die Vegetation sprechen deutlich für Campagnolas Ausführung. Die Zeichenqualität fällt zudem ähnlich aus wie in der „Landschaft mit Hirten, die einen Wolf verjagen“ aus der National Gallery of Art in Washington (Inv. Nr. 1954.12.222, Kat. Nr. 223)<sup>5</sup> oder in bestimmten Fluss- und Küstenlandschaften aus dem Louvre (Inv. Nr. 5542, Kat. Nr. 250), von Christie's London (04.07.1984, Nr. 2, Kat. Nr. 247) oder aus dem British Museum (Inv. Nr. 1910,0212.17, Kat. Nr. 244). Aufgrund des Typus' und der zeichnerischen Merkmale sollte das Werk um 1550 datierte werden.

<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat versuchten eine kleine Werkgruppe von sechs Zeichnungen dem Künstler Constantino Malombra zu geben. Als Hauptargument führten sie stilistische Ähnlichkeiten mit dessen überaus seltenen Stichen an. Die Werke waren – zusammen mit dem vorliegenden Werk aus Paris – im Einzelnen: Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384 (**Kat. Nr. 222**); Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-330 (**Kat. Nr. 209**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 7 (**Kat. Nr. 163**); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1993.73 (**Kat. Nr. 189**); Breslau, Ossolinski-Nationalbibliothek (Ossolineum), Inv. Nr. 3777 (**Kat. Nr. 202**). – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 187, Nr. 780-786, Tafel LXXXI,4. – Tietze-Conrat 1958, S. 349.

Der Versuch der beiden überzeugte die Forschung nicht. Sämtliche Blätter findet man heute unter Domenico Campagnola. – Zu Constantino Malombra siehe den Abschnitt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

Der Abbildungsverweis für das Blatt aus der Sammlung Lugt ist bei Tietze und Tietze-Conrat fehlerhaft. Die Bildtafel zeigt ein anderes Werk, das von ihnen auch unter Malombra gelistet wird und sich in Rotterdam befindet (Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-330). Siehe dazu auch Byam Shaw in: Kat. Slg. Paris 1983, Bd. 1, S. 239-240, Nr. 235.

<sup>2</sup> Byam Shaw lehnte Tietzes Zuschreibungsversuch für Constantino Malombra ab. Er kommentierte das Exemplar in der Collection Frits Lugt mit exemplarischen Überlegungen: *„The drawing might be “en suite” with the series of landscapes at Christ Church, Oxford, all but one of which came, like this, from the Lely collection. I do not understand the Tietzes’ suggestion that this is by Costantino Malombra, who was active in Padua at the end of the XVIth century, and is known only from a few etchings; I can only say that if it is by him, then a great many other drawings generally accepted as Campagnola’s must be by him too.“* – Kat. Slg. Paris 1983, S. 239-240, Nr. 235.

<sup>3</sup> Saccomani sah das Lugt-Blatt und ein Exemplar aus Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0314, **Kat. Nr. 176**) als Beispiele für den Einfluss von Lambert Sustris auf Domenico Campagnola. Den Typus der beiden Darstellungen verband Saccomani mit den Landschaftsfresken in der Villa Godi Malinverni (Lonedo – Lugo di Vicenza), die von Sustris' Mitarbeiter Gualtiero Padovano um 1550 ausgeführt wurden. – Saccomani 2004, S. 208.

<sup>4</sup> Siehe beispielsweise folgende Blätter: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (**Kat. Nr. 237**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5542 (**Kat. Nr. 250**); London, British Museum, Inv. Nr. 1910.0212.17 (**Kat. Nr. 244**) oder London, Christie's, 04.07.1984, Nr. 2, (**Kat. Nr. 247**).

<sup>5</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der National Gallery of Art zugänglich:

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.43170.html>

## 246

### Weite Landschaft mit großem Baumpaar und Hirten

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. Nr. 1925,0214.2.

**Technik:** Feder in Hellbraun auf cremefarbenem Papier, einzelner Fleck rechts oben, rechter Rand berieben (Gebrauchs- und Benutzungspuren) und teilweiser Verlust der Tinte (Fraß?), Einfassungslinie mit Feder in Dunkelbraun; Verso: Kopf eines Putto mit Feder in Braun.

**Maße:** 221 x 361 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso: „AE 1825“.

**Provenienz:** William Esdaile (1758-1837), London (Lugt 2617); Thomas Thane (1782-1846); Sir Claude Philipps (1847-1924), London; 1925 Schenkung an das British Museum.

**Literatur:** Walker 1941, Anhang S. 6, Nr. 36; Rearick 1976, S. 117, unter Nr. 74; Kat. Ausst. London 1984, s.p., Nr. 8; Châtelet 1984, S. 339, Anm. 42; Tempesti 1991, S. 96, Anm. 4.

Nachdem das Blatt 1925 dem Museum geschenkt worden war, bezeichnete es bereits Walker (1941) als „*Late Domenico Campagnola type*“. Nachfolgend ist es nicht bei Tietze und Tietze-Conrat oder in einer anderen wissenschaftlichen Studie zu finden. Erst Rearick (1976) erwähnte die Zeichnung und datierte sie um 1540. Aktuell wird das Werk vom Museum Domenico Campagnola zugeschrieben.<sup>1</sup>

Ein großes Baumpaar, das sich auf einem felsigen Erdbrocken verwurzelt hat, markiert links eine nahe Anhöhe; von dort überblickt man eine sanft gewellte, bewaldete Landschaft, in der sich eine Mühle im Mittelgrund und eine entfernte Stadt befinden. Diese liegt an einem breiten Fluss, der von wenigen Segelschiffen befahren wird und vermutlich am gebirgigen Horizont ins Meer mündet. Sein Verlauf beschreibt eine diagonale Raumachse von rechts oben bis zum angedeuteten Gewässer jenseits des linken Vordergrunds; für diesen optischen Effekt dienen die beiden Bäume dem Ermessen der gestaffelten Distanzen; das Paar verstellt dabei etwas die Aussicht, gleichwohl steigert seine Größe das Bergpanorama in weiter Ferne. Eine kleine Figurengruppe mit Ziegen nahe der Anhöhe dient als zusätzliches Repoussoirmotiv und verleiht der Darstellung eine idyllische Note.

Der Landschaftsaufbau mit seitlicher Baumkulisse und starker Überschaudiagonale steht in einer Entwicklungslinie mit Darstellungen aus Paris (Louvre, Inv. Nr. 5527, Kat. Nr. 231), Turin (Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962, Kat. Nr. 95) oder aus Cambridge (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1932.310, Kat. Nr. 239); eine Weiterentwicklung zeigen die Fluss- oder Küstenlandschaften mit etwas niedrigerem Horizontniveau und zurückgenommener Überschau sowie einem Vordergrund, der nur mit wenigen Brocken und Hügelformen angegeben wird.<sup>2</sup>

Im Detail ist die Gestaltung des großen Baummotivs einer Variante aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 758 (269), Kat. Nr. 154) ähnlich, die näheren Waldflächen sind vergleichbar mit der „Landschaft mit Schweinefütterung“ aus New York (Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 1993.73, Kat. Nr. 189) oder der „Ruinenlandschaft“ aus französischem Privatbesitz (Kat. Nr. 137). Die Auffassung der Figurenstaffage lässt sich gut mit den Rastenden in der „Flusslandschaft mit Wehr“ verbinden, die sich heute in der Hamburger Kunsthalle (Inv. Nr. 21109, Kat. Nr. 221) befindet.

Die Linienführung wirkt routiniert, allerdings ohne abschließende Sorgfalt; möglicherweise diente das Blatt eher als Vorlage für einen Holzschnitt denn als fertiges Sammlerobjekt. Die qualitative Erscheinung ist verwandt mit Blättern aus dem Louvre (Inv. Nr. 4770, Kat. Nr. 141)<sup>3</sup> dem British Museum (Inv. Nr. 1910,0212.17, Kat. Nr. 244)<sup>4</sup> oder dem Auktionshandel (London, Christie's, 04.07.1984, Nr. 2, Kat. Nr. 247) und sollte daher Campagnola zugesprochen werden. Ein Datierung in die späten vierziger Jahre oder um 1550 ist angesichts des Typus' und der stilistischen Aspekte naheliegend.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=716542&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716542&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>2</sup> Vgl. beispielsweise folgende Zeichnungen: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5542 (**Kat. Nr. 250**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 755 (912), **Kat. Nr. 251**).

<sup>3</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7088-Paysage-avec-des-batiments-au-bord-de-leau-cernes-darbres-et-de-montagnes>

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist ebenfalls in der Online Datenbank des British Museum vorhanden:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=713452&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=713452&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

**247****Weite Landschaft mit Dorf und Burg bei einer Steinbrücke****Ehemals London, Christie's, 04.07.1984, Nr. 2.****Technik:** Feder in Braun auf Papier, fleckig, kleinere Löcher an den Rändern, untere rechte Ecke beschädigt, Spuren vertikaler Falten (?).**Maße:** 222 x 377 mm (vermutlich allseitig beschnitten).**Bezeichnung:** auf dem Recto mittig am unteren Rand mit Feder in Braun: „Titiano“.**Provenienz:** Baron Landau Finaly (20. Jh.), Florenz und Paris (Lugt 1334c), Nr. 211 (Sammlermarke rückseitig?).**Weitere Fassung:**

Anonymer Künstler (17. Jh.), Feder in Braun auf Papier, 229 x 381 mm, London, Christie's, 21.07.1964, Nr. 138, (Kat. Nr. 247a u. Kat. Nr. X-79).

**Literatur:** Auktionskatalog Christie, Manson & Woods Ltd. London, *Important Old Master Drawings*, 04.07.1984, S. 5, Nr. 2, m. Abb.

Nur wenig ist über diese Zeichnung bekannt: sie gehörte wohl zur Sammlung Landau Finaly und besitzt offenbar keine ältere Provenienz; 1984 tauchte sie einmal im Auktionshandel auf und wurde vermutlich eine Zeit lang traditionell Tizian zugeordnet, wie es die Bezeichnung auf dem Recto verrät.

Das Blatt zeigt eine nahe Hügelkuppe mit einem Erd-Fels-Brocken, der eine steinerne Brücke auf der linken Seite etwas verdeckt. Von dem natürlichen Aussichtspunkt blickt man über ein welliges Gelände mit vereinzelt Gebäuden und einer Burganlage auf eine Meeresbucht, die sich im Hintergrund ausbreitet. Eine Hafenstadt liegt dort winzig am Fuße eines Berges, der mächtig und schroff in der Landschaft steht und sich bizarr-phantastisch gegen den Himmel absetzt. Das Gewässer erstreckt sich als ruhige weite Fläche bis an den fernen Horizont, der mit einigen Gebirgskämmen hoch abschließt. Im Aufbau werden einmal mehr die nahsichtigen Terrainformen genutzt, um die Geländestaffelung in der Überschau zum kleinteiligen Hintergrund schlüssig wirken zu lassen. Der Eindruck der Raumtiefe wird dabei gesteigert, weil die vorderen Gebäude und Waldpartien das abfallende Gelände zum Ufer verdecken und den Blick unmittelbar auf das Meer lenken. Insgesamt ist die Komposition an einer Diagonalen nach rechts oben ausgerichtet und vermittelt ein großes Maß an Weitläufigkeit. Dabei ist besonders erstaunlich, dass die Landschaft eigenständig und gänzlich ohne Figuren dargestellt wurde.

Nicht nur der Typus lässt sich gut von Campagnolas Fluss- und Küstenlandschaften ableiten (vgl. British Museum, Inv. Nr. 1910,0212.17, Kat. Nr. 244)<sup>1</sup> sondern auch die auffälligen Motive des Erd-Felsbrockens und die steinerne Brücke sprechen für sein Repertoire (London, Christie's, 03.07.2007, Nr. 19, Kat. Nr. 218).<sup>2</sup> Eine recht ähnliche Verwendung von Bergformen in niederländischer Art zeigt beispielsweise die Meeresbucht aus der Pariser Fondation Custodia (Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1052, Kat. Nr. 245), die auch zeichnerisch eng verwandt ist.<sup>3</sup> Ebenso lässt sich die vorliegende Darstellung mit der Landschaft aus der New Yorker Sammlung Olson und Johnson (Kat. Nr. 219) stilistisch verbinden. Die Ausführung sollte daher Campagnola zugesprochen und um 1550 datiert werden.

Nach dem Christie's-Blatt hat sich eine Kopie erhalten, die bereits früher im gleichen Auktionshaus versteigert wurde (London, Christie's, 21.07.1964, Nr. 138, Kat. Nr. 247a u. Kat. Nr. X-79). Sie fällt nahezu gleich groß aus und ist durch eine verhaltene und etwas trockene Linienführung gekennzeichnet, die sich zwar für das brave Kopieren der Komposition eignet, aber Campagnolas flüssige Strichfolgen im Gelände, den Wäldern oder den Bergen vermissen lässt. Die Handschrift des Kopisten – möglicherweise eines Reproduktionsstechers – ist zeitlich schwer einzugrenzen, vermutlich ist sie in das 17. Jahrhundert einzuordnen.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=713452&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=713452&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>2</sup> Vgl. das variierte Motiv der steinernen Brücke in anderen späten Blättern: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4760 (**Kat. Nr. 200**); Mailand, Finarte, 22.11.2000, Nr. 24 (**Kat. Nr. 177**); Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, Inv. Nr. I-

330 (**Kat. Nr. 209**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 754 (264), **Kat. Nr. 150**; Northampton, Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3 (**Kat. Nr. 174**); Montpellier, Musée Fabre, Inv. Nr. 864.2.302 (**Kat. Nr. 217**).

<sup>3</sup> Ähnlich auffällige „niederländische“ Bergformen zeigen auch die Landschaften aus dem Metropolitan Museum of Art (Inv. Nr. 07.283.15, **Kat. Nr. 237**) oder aus dem Nelson-Atkins Museum of Art (Inv. Nr. 81-30/12, **Kat. Nr. 249**).

## 248

### Weite Berglandschaft mit der Versuchung Christi

Truro, The Royal Institution of Cornwall, Royal Cornwall Museum, Inv. Nr. 1928.324.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf Papier, mit Einfassungslinien, oberer Rand und an anderen Stellen verfärbt und leicht stockfleckig, leichter Abrieb im Himmel, längere keilförmige Ergänzung am unteren Rand, zeichnerisch ergänzt, aufgezogen und alt montiert.

**Maße:** 260 x 390 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto des alten Passepartouts unterhalb der Zeichnung, zwischen den äußeren Einfassungslinien mit Feder in Braun (Handschrift, 17./18. Jh.): „Domenico Campagnolo“.

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2902); Earls of Pembroke; Sotheby's London, 05.07.1907, Nr. 399; Alfred A. de Pass (1861-1953), London; von diesem Schenkung an das Museum im Jahr 1928.

**Literatur:** Penrose 1936, Nr. 133; Kat. Ausst. Truro 1957, Nr. 3; Kat. Ausst. Truro 1994, S. 20, Nr. 5, m. Abb.; Kat. Ausst. London 1998, S. 160, Nr. 84, m. Farbbabb.

Die Provenienz der Zeichnung aus dem Royal Cornwall Museum in Truro reicht weit zurück bis zur berühmten Sammlung Sir Peter Lelys. In den nachfolgenden Jahrhunderten ging das Werk in den Besitz der Earls of Pembroke über, bis es schließlich 1907 bei Sotheby's versteigert wurde. 1928 schenkte Alfred A. de Pass das Blatt dem Royal Cornwall Museum.

Aus früherer Zeit stammt die alte Passepartout-Montierung mit der Bezeichnung „Domenico Campagnolo“, eine Zuschreibung, die auch in die Publikation von Penrose (1936) übernommen wurde. In den nachfolgenden Jahrzehnten wurde das Blatt mehrmals ausgestellt und in Katalogen abgebildet. In einer Überblicksausstellung in der Royal Academy of Arts über die Kunstschatze der regionalen englischen Sammlungen (Kat. Ausst. London 1998) präsentierte man das Werk ein weiteres Mal und datierte es um 1540. Insgesamt blieb es aber von der jüngeren Forschung unbeachtet.

Die Zeichnung aus Truro zeigt die dritte Szene der Versuchung Christi: nachdem Christus bereits in der Wüste und auf dem Tempel in der Heiligen Stadt den Versuchungen widerstand, „nahm ihn der Teufel wieder mit sich und führte ihn auf einen sehr hohen Berg; er zeigte ihm alle Reiche der Welt mit ihrer Pracht und sagte zu ihm: Das alles will ich dir geben, wenn du dich vor mir niederwirfst und mich anbetest. Da sagte Jesus zu ihm: Weg mit dir, Satan! Denn in der Schrift steht: Vor dem Herrn, deinem Gott, sollst du dich niederwerfen und ihm allein dienen. Darauf ließ der Teufel von ihm ab und es kamen Engel und dienten ihm.“ (Mt 4, 8-11). Dargestellt wird die Szene auf der Spitze eines zerklüfteten Felsens, der als hoch aufragender Vordergrund fungiert. Der triumphierende Christus ist von einer Engelsschar und einigen Glorienstrahlen umgeben; vor ihm flüchtet der besiegte Satan und stürzt scheinbar rauchspeiend in die Tiefe. Seine Haltung führt den Blick in das ferne Landschaftspanorama, das mit Wäldern, einzelnen markanten Bergen und einer Stadt an einem Fluss durchsetzt ist und sich weitläufig bis zum mächtigen Gebirgshorizont erstreckt.

Kompositionell wird im vorliegenden Blatt der niederländische Landschaftsraum in der Nachfolge Joachim Patinirs verarbeitet (Kat. Nr. 248a)<sup>1</sup> und dabei eigenwillig für die christliche Ikonographie genützt: die Versuchung wird als große Figurenszene in der Nähe des Betrachters gezeigt und entspricht damit nicht den üblichen Darstellungstraditionen nördlich der Alpen im 16. Jahrhundert, wo man sie zumeist als kleine Staffage in der Landschaft verwendete (Kat. Nr. 248b).<sup>2</sup> Somit entsteht in der Zeichnung ein besonderer tiefenräumlicher Effekt zwischen dem aufragenden Felsen im Vordergrund, der am linken Rand nur eine schmale Aussicht zulässt, und dem abrupt anschließenden Mittelgrund. In dieser forcierten Staffelung wird der Blick leicht diagonal nach rechts bis an den Horizont geführt, wodurch der Gesamteindruck des Panoramas

reizvoll gesteigert wird.

Die überaus qualitätvolle Ausführung und das Strichbild lassen keinen Zweifel an Campagnolas Hand und sprechen grundsätzlich für eine Entstehungszeit ab Mitte des fünften Jahrzehnts.<sup>3</sup> Zudem sind für die niederländisch beeinflusste Komposition die monumentalen Überschaualandschaften mit dem „Raub der Europa“ oder der „Sitzenden Frau“ vorauszusetzen (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5527 u. 5526, Kat. Nr. 231, 232). Im Detail eigenen sich für einen Stilvergleich die Wälder im Mittelgrund, die ähnlich gezeichnet sind wie in der „Flusslandschaft mit strahlender Sonne“ aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 755 (912), Kat. Nr. 251); besonders die genaue Schilderung der Felsformen mit ihren vertikalen Strukturen, einigen Ausnehmungen und vereinzelt schattigen Partien kennzeichnet nahezu analog – aber jeweils weniger umfassend – eine Landschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 4759, Kat. Nr. 156)<sup>4</sup> und die Hafenstadtdarstellung aus Boston (Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176, Kat. Nr. 241)<sup>5</sup>. Bei diesem Motiv ist es für Campagnolas Auffassung typisch, dass die Binnenzeichnung regelmäßig-dekorativ entwickelt und kaum der tiefenräumlichen Entfernung zum Betrachter angepasst wird. Einen aufschlussreichen Anhaltspunkt für die Zuschreibung und die zeitliche Einordnung liefern schließlich noch die Figuren: Campagnola zeichnete Christus – ähnlich ungelentk – in einer vor wenigen Jahren aufgetauchten Darstellung aus dem Auktionshandel (South Kensington, Christie's, 09.07.2009, Nr. 511)<sup>6</sup>, wo er als Auferstandener in der Glorie zu sehen ist. Der Teufel und die Engel im Blatt aus Truro vermitteln ebenso eine Figurenbildung, die charakteristisch für Campagnolas Apokalypse ist. Den Typus des geflügelten Satans verwendete er in unterschiedlichen Größen und sehr ähnlich modelliert vor allem in dieser umfangreichen Serie.<sup>7</sup> Auch die zeichnerische Umsetzung der Engel und ihrer Bewegungsmotive ist eng mit den apokalyptischen Szenen verbunden. Die linke Figur in der Versuchung entspricht den Engeln in zwei Blättern aus Windsor Castle (Inv. Nr. RL 7778, 7782)<sup>8</sup> oder auch einem weiteren Exemplar aus dem Auktionshandel (New York, Sotheby's, 12.01.1994, Nr. 88)<sup>9</sup>.

Diese angeführten motivisch-stilistischen Analogien untermauern Campagnolas Autorschaft für die Zeichnung aus Truro, die sich in zeitlicher Nähe zur Apokalypse-Serie, höchstwahrscheinlich gegen Anfang der 1550er Jahre datieren lässt. Domenico Campagnola hat sich bei seiner außergewöhnlichen Darstellung von zisalpinen Vorlagen anregen lassen. Nachdem es aber keine konkreten Vorbilder gibt, ist anzunehmen, dass er schlussendlich zu einer eigenen Bildlösung fand. Die Figurenszene steht dabei im Kontext etlicher Darstellungen mit Episoden aus dem Leben Christi, die bereits verstärkt im fünften Jahrzehnt entstanden sein dürften. Darunter befinden sich auch die Versuchungen in der Wüste (Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. A\*86)<sup>10</sup> und auf dem Tempel von Jerusalem (London, Christie's, 09.12.1982, Nr. 148, Kat. Nr. 142)<sup>11</sup>, die wahrscheinlich gegen Ende der 1540er Jahre oder zu Beginn des sechsten Jahrzehnts zu datieren sind. Mit der vorliegenden dritten Szene aus der „Versuchung Christi“ wird Campagnola sowohl dem christologischen Thema als auch einer Landschaftsschilderung gerecht, die in dieser Form herausragend ist. Zeichnerische Qualität und kompositorische Freiheit markieren gleichermaßen einen Höhepunkt in seinem Spätwerk.

<sup>1</sup> Als Beispiel sei hier ein Landschaftsgemälde von Herri met de Bles (Öl/Eichenholz, 44 x 74,3 cm, **Kat. Nr. 248a**) angeführt, das mit einem christologischen Thema ausgestattet wurde und in seinem tiefenräumlichen Aufbau eine exemplarische Anregung liefert. Das Werk wurde bei Sotheby's London (05.12.2012, Nr. 33) versteigert. – Auktionskatalog, Sotheby's London, *Old Master and British Painting*, 05.12.2012, S. 103, Nr. 33, m. Abb. – Serck 1990, S. 371-373. – Kat. Ausst. Namur 2000, S. 176, Nr. 12, m. Abb.

<sup>2</sup> Vgl. einen Kupferstich (171 x 132 mm) von Lucas van Leyden von 1518: Kat. Slg. Zürich 2000, S. 121, Nr. 96, Abb. 96a (S. 123). – Ein Exemplar dieser Druckgraphik ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1336318&partId=1&searchText=Temptation+of+Christ&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1336318&partId=1&searchText=Temptation+of+Christ&page=1); oder vgl. ein kleines Gemälde in der Nachfolge Patinirs aus der Sammlung von Upton House, Warwickshire (**Kat. Nr. 248b**). Das Werk (Inv. Nr. 446763, Öl/Eichenholz, 20,7 x 22,6 cm) ist in der Online Datenbank der National Trust Collection zugänglich: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/446763>

<sup>3</sup> Vgl. die Qualität der Ausführungen in den Landschaften von: London, Courtauld Gallery, Inv. Nr. D.1952.RW.20 (**Kat. Nr. 170**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4759 (**Kat. Nr. 156**); San Francisco, de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39 (**Kat. Nr. 190**) oder Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12 (**Kat. Nr. 249**).

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/6/7077-Paysage-avec-un-village-entoure-de-collines-boisees-et-de-montagnes>

<sup>5</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museum of Fine Arts zugänglich:

<http://www.mfa.org/collections/object/landscape-with-city-harbor-inlet-and-distant-mountains-259104>

<sup>6</sup> Auktionskatalog Christie's London, South Kensington, *Old Master, 19th Century and British Drawings and Watercolours*, 09.07.2009, S. 5, Nr. 511, m. Abb.: Die eher schlecht erhaltene Zeichnung (Feder in Braun, einige Fehlstellen, aufgezogen, 245 x 395 mm) wurde im Katalog als „*A poet's vision of the Resurrected Christ in glory with the Evangelists, saints and angels, with the scourging of the Earth below*“ betitelt und mit den Szenen Christi aus dem Neuen Testament (Chatsworth, Uffizien) als auch mit der Zeichnung aus Truro in Verbindung gebracht.

<sup>7</sup> Vgl. dazu das Blatt: Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 7785. – Clayton 2004, S. 323, Szene 14, Abb. 14. – Das Blatt ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust vorhanden:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/907785/the-apocalypse-the-fifth-trumpet>

Vgl. außerdem die Zeichnung: London, Colnaghi, 1982, Nr. 12. – Die Zeichnung (Feder in Braun, 402 x 240 mm) wurde publiziert in: Ausstellungskatalog, Colnaghi, London, *Old Master Drawings*, 1982, Nr. 12, m. Abb. – Clayton 2004, S. 325, Szene 19, Abb. 19.

<sup>8</sup> Clayton 2004, S. 320, Szene 9, Abb. 10 u. S. 324, Szene 18, Abb. 17. – Beide Blätter befinden sich in der Online Datenbank des Royal Collection Trust:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/907785/the-apocalypse-the-fifth-trumpet> ;

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/907782/the-apocalypse-the-woman-having-just-given-birth-and-the-dragon>

<sup>9</sup> Die Zeichnung (Feder in Braun, 400 x 268 mm) ist publiziert in: Auktionskatalog Sotheby's New York, *Old Master Drawings*, 12.01.1994, S. 60, Nr. 88, m. Abb. – Clayton 2004, S. 320, Szene 8, Abb. 9.

<sup>10</sup> Tuyll van Serooskerken merkte zu diesen Darstellungen grundsätzlich an: „As has been noted repeatedly, from about 1540 Campagnola began drawing biblical themes (...). Numerous examples, illustrating mainly the New Testament but occasionally also Old Testament scenes, are found in the Uffizi, the Louvre, the British Museum, and elsewhere. According to Rearick, these biblical drawings can be divided into two distinct groups or series according to the size of the sheet. To speak in terms of „series“ is probably misleading, as there appears to be no relationship between them. Neither were they made for the engraver. They are most likely autonomous works for the market. The sheets in the first group – including the present drawing – measure c. 225 x 390 mm, those in the other group c. 250 x 435 mm. Many of the drawings are surrounded by original framing lines (or traces of them) in pen.“ – Tuyll van Serooskerken 2000, S. 410, Nr. 430, m. Abb. – Die Zeichnung mit der Versuchung in der Wüste ist in der Online Datenbank des Teylers Museum vorhanden:

<http://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/tekening/a-086-satan-verzoekt-jezus-in-de-woestijn-campagnola-domenico-1500-1564-omgeving-van-tekenaar>

<sup>11</sup> Diese Zeichnung gehörte ebenfalls zur Sammlung Lely und zeigt – wie im vorliegenden Werk aus Truro – ähnlich lange keilförmige Ergänzungen am oberen und unteren Rand des Blattes um offenbar eine optisch schönere Begradigung zu erreichen.

## 249

### Weite Berglandschaft mit großem Gewässer, Hafenstädten, Schiffen und reitender Kriegerschar

**Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, Bequest of Mr. Milton McGreevy, Inv. Nr. 81-30/12.**

**Technik:** Feder in Braun, über Spuren von schwarzer Kreide auf cremefarbenem Papier, leicht stockfleckig (?), Spuren vorbereitender Markierungen mit dem Stylus (Griffel) im Bereich der wichtigsten Umrisse/Konturen, guter Erhaltungszustand, alt montiert.

**Maße:** 232 x 378 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso der alten Montierung (J. Richardson Sr.): „*Sc. n<sup>o</sup> 39<sup>a</sup>*“; sowie auf dem Verso des Blattes eine unbekannte Sammlermarke mit Nummer in Tinte: „*J.C. No. 39<sup>a</sup>*“.

**Provenienz:** Jonathan Richardson Sr. (1665-1745), London (Lugt 2184, siehe auch Lugt 2983); John MacGowan (?-1780), Edinburgh (Lugt 1496); Verkauf 26.01.-03.02.1804?; Sotheby's London, 28.03.1968, Nr. 64; Christopher Powney, London; Nathan Chaikin, Lullu-sur-Morges (Vaud, Schweiz); Milton McGreevy (1903-1980); von diesem Nachlass/Schenkung an das Museum im Jahr 1981.

#### Reproduktion:

Flämischer Künstler (17. Jh.), Radierung, circa 1630-1642, 261 x 379 mm (Platte), Inschrift und Nummerierung unten in der Platte: „*Nil magis assiduo valet in re quaque labore Hoc docet acquirens metam pede eundo viator – 24<sup>a</sup>*“, (Kat. Nr. 249a u. Abb. 304).

**Literatur:** Auktionskatalog Sotheby's London, *Fine Old Master Drawings*, 28.03.1968, S. 56, Nr. 64, m. Abb.; Kat. Ausst. St. Louis 1989, S. 18, m. Abb.; Kat. Ausst. Kansas City 1996, S. 46-48, Nr. 5, m. Abb.

Das Blatt aus dem Nelson-Atkins Museum of Art lässt sich anhand der Marke auf die große Sammlung von Jonathan Richardson Sr. zurückführen. Es wurde 1968 erstmals in einem Auktionskatalog abgebildet und gelangte danach in weitere Privatsammlungen. Obwohl das Werk in neuerer Zeit in Ausstellungen mit den Meisterzeichnungen des Museums gezeigt wurde, nahm man von ihm bisher keine besondere Notiz.

Von einer angedeuteten Hügelkuppe sieht man über eine weite Landschaft, die mit einem verzweigten Gewässer und markanten Bergen durchsetzt ist; ein mächtiger schroffer Fels mit einem kleinen Wald flankiert das Panorama auf der linken Seite und findet sein motivisches Gegenüber in einer ebenso bizarren Bergform rechts im Hintergrund. Jenseits des spärlichen Vordergrunds führen zwei Soldaten als Repoussoirfiguren in das Gelände ein. Sie marschieren gerade mit Schild und Lanze vorüber und sind vielleicht die Nachhut der großen reitenden Kriegerschar, die bereits in einiger Entfernung den Weg über eine Brücke nimmt, um möglicherweise den Hafen zu erreichen. Dieser liegt deutlich vom Betrachter entfernt im kleinteiligen Hintergrund; ausgedehnte Wasserflächen harmonisieren die weiteren Landschaftszüge bis zur Mündung ins Meer am hohen Horizont und vermitteln eine außergewöhnliche Weitläufigkeit. Am tiefenräumlichen Aufbau fällt zudem auf, dass Vorder- und Mittelgrund nur wenige größere Geländeabschnitte bilden, die dicht modelliert und beschattet sind und sich somit im Sinne einer Luftperspektive stark vom Hintergrund absetzen. Insgesamt wandert dabei der Blick auf das Panorama etwas diagonal nach rechts oben und wird durch die tiefenräumlichen Sprünge gleichsam dynamischer gestaltet. Dieser Typus einer Küstenlandschaft in Überschau ist eindeutig durch Kompositionen in der Nachfolge Joachim Patinirs beeinflusst. Aber auch beim Motivvokabular gibt es dafür klare Indizien: das menschliche Treiben in Form von Soldaten und Reiterschar und die phantastischen Berge, die nahezu einzeln aus dem Gelände aufragen, sind auf niederländische Einflüsse zurückzuführen (Kat. Nr. 249b)<sup>1</sup>. Besonders das Motiv eines Hauses, das sich unscheinbar auf einem hochliegenden Vorsprung an den Berg anschmiegt und über dem man durch ein Felsentor blickt, erinnert stark an den Detailreichtum der „Weltlandschaften“ Patinirs und der nächsten Künstlergeneration.

Die motivischen und zeichnerischen Merkmale sind im Blatt aus Kansas City sehr klar ausgeprägt und sprechen zweifelsfrei für die Eigenhändigkeit: die Darstellung ist Campagnolas Fluss- und Küstenlandschaften zuzuordnen, wie sie auch in den Varianten aus New York (Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (Kat. Nr. 237)<sup>2</sup>; Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 68 (Kat. Nr. 235)<sup>3</sup> erhalten blieben. Dabei ist die Verwendung einer spärlich sichtbaren, aber markanten Vordergrundhöhe am besten mit der Flusslandschaft in Überschau aus dem British Museum (Inv. Nr. 1910,0212.17, Kat. Nr. 244)<sup>4</sup> zu vergleichen. Die beiden Soldaten vermitteln eine Figurenauffassung, die auch in anderen Blättern ab den mittleren vierziger Jahren zu finden ist.<sup>5</sup> Der Kriegertrupp ist – wenn auch etwas entfernt und klein im Maßstab – den Reitern in weiteren Darstellungen Campagnolas aus diesen Jahren verwandt (vgl. Paris, Louvre, Inv. Nr. 5576 (Kat. Nr. 242); Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1 (Kat. Nr. 88)).<sup>6</sup>

Zeichnerisch ist das Wäldchen auf der linken Seite ähnlich sorgfältig umgesetzt wie die Baumgruppen anderer Landschaften mit Häfen<sup>7</sup>; die Ausführung des dahinter liegenden schroffen Berges entspricht den Darstellungen der Felsen in den Blättern aus Boston (Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176, Kat. Nr. 241)<sup>8</sup> und Truro (Royal Cornwall Museum, Inv. Nr. 1928.324, Kat. Nr. 248). Augenfällig ist vor allem das dichte Strichgefüge für das Terrain im Vorder- und Mittelgrund. Die großen Geländeformen sind bevorzugt auf einer Seite stark abgeschattiert und heben sich mit ihren Umrissen kontrastreich ab; ihre Körperlichkeit ist allerdings wenig überzeugend und mehr von flächiger Erscheinung. Dieses Phänomen ist charakteristisch für Campagnolas Zeichenstil und in einigen Kompositionen ab dem fünften Jahrzehnt zu beobachten.<sup>9</sup> Im Gesamteindruck überzeugt jedoch das feine und regelmäßige Strichbild, das auch bei einzelnen Hafendarstellungen oder anderen späten Landschaften klar zum Ausdruck kommt.<sup>10</sup> Die Zeichnung aus dem Nelson-Atkins Museum of Art besitzt alle

Qualitäten eines hervorragenden Sammlerstücks, das vermutlich um 1550 ausgeführt wurde. Als Landschaft im Stil einer „Weltlandschaft“ ist sie eines der vollkommensten Exemplare in Campagnolas spätem Schaffen.

Unerkannt blieb bisher, dass auch diese Zeichnung in der 24-teiligen Landschaftsserie von Herman de Neyt reproduziert wurde. Die gegenseitige Radierung ist als Tafel 24 (261 x 379 mm, Kat. Nr. 249a u. Abb. 304)<sup>11</sup> die letzte der Gruppe und wurde vermutlich zwischen 1630 und 1642 von einem anonymen Stecher kopiert. Im heutigen Erhaltungszustand der Zeichnung aus Kansas City sind noch Spuren eines Griffels im Bereich der wichtigsten Konturen festzustellen, mit deren Hilfe man die Darstellung ins druckgraphische Medium übertrug.<sup>12</sup> Das Ergebnis ist aufgrund der Radiertechnik – wie auch bei den anderen Stichen der Reihe – eine recht getreue Wiedergabe des Originals, die im Druck etwas höher ausfiel. Dadurch vergrößerte sich die Himmelsfläche, was man aber kaum bemerkt. Stärker ins Auge fallen hingegen die Schraffuren für den Vordergrund, die vor allem links noch dunkler wirken als in Campagnolas Zeichnung.

<sup>1</sup> Im Museum von Kansas City befindet sich ein Gemälde, das gut die oben angesprochenen niederländischen Aspekte illustriert. Es wird dem „Meister der weiblichen Halbfiguren“ um 1525/1530 zugeschrieben und zeigt den hl. Hieronymus büßend in einer Landschaft. – Öl/Holz, 35.2 x 48.7 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, William Rockhill Nelson Trust, 61-1 (**Kat. Nr. 249b**). – Ward 1993, S. 151, m. Abb. – Kat. Slg. Kansas 2005, Nr. 18, m. Abb.

Mein Dank gilt Stacey Sherman (Imaging Services – Rights and Reproductions, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City) für die zur Verfügung gestellten digitalen Abbildungen und die Angaben zur Zeichnung Campagnolas und zum Gemälde (Oktober 2015/März 2016).

<sup>2</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/338344>

<sup>3</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library vorhanden:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/141065>

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des British Museum zugänglich:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=713452&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=713452&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>5</sup> Vgl. die Figurenmotive in den Landschaften von: Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384 (**Kat. Nr. 222**) oder London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6 (**Kat. Nr. 147**).

<sup>6</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://www.dia.org/object-info/7911ab3b-08d6-433b-b6fd-061d248db977.aspx?position=1>

<sup>7</sup> Vgl. die Blätter von: New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 68 (**Kat. Nr. 235**); Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384.

<sup>8</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museum of Fine Arts zugänglich:

<http://www.mfa.org/collections/object/landscape-with-city-harbor-inlet-and-distant-mountains-259104>

<sup>9</sup> Vgl. die Ausführungen in den Landschaften von: Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 873 (**Kat. Nr. 197**); New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (**Kat. Nr. 237**); Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 284 (**Kat. Nr. 243**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5542, 4768, 4787 (**Kat. Nr. 250, 201, 85**); Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263 (**Kat. Nr. 84**) oder London, British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.112 (**Kat. Nr. 93**).

<sup>10</sup> Vgl. die qualitativen Ausführungen der Blätter in: Truro, Royal Cornwall Museum, Inv. Nr. 1928.324 (**Kat. Nr. 248**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5576 (**Kat. Nr. 242**); Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1 (**Kat. Nr. 88**); London, Courtauld Gallery, Inv. Nr. D.1952.RW.2099 (**Kat. Nr. 170**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 751 (262), **Kat. Nr. 178**; Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176 (**Kat. Nr. 241**); San Francisco, de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Inv. Nr. 1984.2.39 (**Kat. Nr. 190**) oder London, Sotheby's, 28.03.1968, Nr. 65 (**Kat. Nr. 196**).

<sup>11</sup> Zur Serie siehe den Abschnitt Herman de Neyt und sein radiertes Landschaftskonvolut (ca. 1630/1642) im Kapitel Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Siehe außerdem die Auflistung dieser Reihe im Anhang.

Ein Abzug der Radierung befindet sich in der Online Datenbank des British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249679&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249679&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

<sup>12</sup> Ein entsprechender technischer Vermerk findet sich bereits im Auktionskatalog von Sotheby's 1968: „*pen and brown ink, indented for transfer along the main outlines*“.

Die Stylusspuren finden sich auch bei den Blättern aus: Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058 (**Kat. Nr. 184**); Northampton, Smith College Museum of Art, Inv. Nr. 1946:13-3 (**Kat. Nr. 174**); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0318 (**Kat. Nr. 214**).

## 250

### Weite Flusslandschaft mit Fischern und ferner Hafenstadt

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5542.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, vereinzelt fleckig, Einfassungslinie mit Feder in Braun, guter Erhaltungszustand, Einfassungslinie in Dunkelbraun, Montierung von P.-J. Mariette mit goldener Bordüre, blauem Karton und gezeichneter Kartusche.

**Maße:** 241 x 388 mm (vermutlich geringfügig beschnitten, zumindest unten und oben).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder in Braun (beschnitten): „(0 oder 9?)7“ (wahrscheinlich Nummerierung der Sammlung Crozat); auf dem Recto der Montierung unterhalb des Blattes in die Kartusche mit Feder in Schwarz: „TITIANUS / VECELLI“.

**Provenienz:** Pierre Crozat (1665-1740), Paris; Cabinet du Roi; Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Muséum National) (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 147; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 131, Nr. 545; Châtelet 1956, S. 259; Châtelet 1984, S. 339, Anm. 43; Saccomani 2004, S. 208 und Anm. 25; Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 106-107, Nr. 39, m. Farbabb.; Tosini 2008, S. 114, 122, Farbabb. 104; D’Haene 2012, S. 316, Abb. 35, Anm. 66.

Die prominente Provenienz dokumentiert, dass die Zeichnung offenbar sehr begehrt war und mehrmals den Besitzer wechselte.<sup>1</sup> Dabei belegt Mariettes Kartusche auf seiner Montierung, dass die Zeichnung unter „Titianus Vecelli“ lief. Diese Einordnung blieb – wie bei vielen Blättern – bis ins 20. Jahrhundert bestehen und wurde erst durch Tietze und Tietze-Conrat (1944) hinterfragt. In ihrem Standardwerk berücksichtigten sie das Louvre-Blatt unter Domenico Campagnola und merkten lapidar an: „Late shop“. Châtelet (1956, 1984) hatte keinen Zweifel an der Eigenhändigkeit und schlug eine späte Datierung in die fünfziger Jahre vor. Für eine ähnliche Entstehungszeit sprach sich Saccomani (2004) aus, die in der Darstellung einen Einfluss durch die Fresken von Lambert Sustris (Villa Vescovi) und Gualtiero Padovano (Villa Godi) sah. Erst 2005 stellte man die Zeichnung erstmals aus und publizierte sie mit einer Farbabbildung. Brouard besprach das Werk unter dem Aspekt der Landschaftsschilderung und datierte es um 1540-45 (Kat. Ausst. Bordeaux 2005). Tosini (2008) bildete die Darstellung als Beispiel für Girolamo Muzianos erste Inspiration ab – ohne sie jedoch mit einer näheren Besprechung zu vertiefen. In jüngster Zeit verwendete D’Haene (2012) das Werk noch für ihren Aufsatz über die Zeichnung von Matthijs Cock und dessen venezianische Anregungen.

Ein leicht bewachsener Erd-Felsbrocken auf einem Hügel betont den leeren Vordergrund, von dem aus man auf eine Küste blickt, die sich in einer dynamischen Diagonale nach rechts oben erstreckt. Der Uferverlauf beschreibt eine Bucht, ist teilweise bewaldet und mit einer größeren Hafenstadt durchsetzt. Den nahen Mittelgrund beleben zwei Menschen in einem Boot, die gerade mit einem Netz fischen. Sonst zeigt das breite Gewässer nur ein einzelnes Segelschiff vor Anker bei einer Mühle und ein winziges Kürzel eines Bootes auf Höhe der Stadt, die zusammen im Größenmaßstab unstimmig wirken.

Angesichts der eher tiefen Horizontlinie ist es bemerkenswert, welche großen Distanzen und Weiten die leichte Überschau suggeriert. Die zarte Binnenstruktur der ausgedehnten Wasserfläche wirkt dabei harmonisierend und überspielt manche Geländeübergänge im Uferbereich. Kompositionell passend ist der Himmel in der oberen rechten Hälfte wolkgig differenziert und unterstreicht die tiefenräumliche Ausrichtung. Den Ausgangspunkt für das optische Durchmessen des Landschaftsraumes bilden einmal mehr die vordersten Terrainformen, die sich dicht modelliert und schattig-dunkel absetzen; gleichzeitig ist nach ihnen der Verlauf zum Ufer nicht einsehbar, wodurch sich die Bucht und die entfernten Abschnitte noch zusätzlich distanzieren.

Die Darstellung ist zu den Landschaften mit Flussschleifen oder Küsten zu zählen, bei denen das Panorama nach niederländischem Vorbild zumeist mit einem relativ hohen Horizont eingefangen wird.<sup>2</sup> Nach den heutigen Sehgewohnheiten dokumentiert die vorliegende Komposition – wie ein Blatt aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 755 (912), Kat. Nr. 251) – einen moderneren Typus, weil das Horizontniveau etwas tiefer angesetzt wird.

Beim motivischen Inventar der Küstenlandschaft bietet das abgetakelte Schiff eine gute

Verbindung zu analog aufgefassten Details in zeitlich nahen Zeichnungen.<sup>3</sup> Der für Campagnola typische Erd-Felsbrocken findet sich ebenfalls in Darstellungen der späten Jahrzehnte wieder (London, Christie's, 03.07.2007, Nr. 19 (Kat. Nr. 218) und 04.07.1984, Nr. 2 (Kat. Nr. 247); New York, Christie's, 09.06.1981, Nr. 6 (Kat. Nr. 187); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. 2009.81, Kat. Nr. 228)<sup>4</sup> und selbst die Figuren in einem Boot werden in Größe und Bewegung variiert.<sup>5</sup>

Zeichnerisch entspricht das vordere Gelände Campagnolas regelmäßigem Duktus. Der zweite, seitlich dahinter geschichtete Hügel wird dabei oft extrem mit Kreuzschraffuren als Schattierungen überzogen; innerhalb der klaren Konturen changiert die Binnenzeichnung jedoch zwischen bildparalleler Terrainschicht und plastischer Körperlichkeit. Diese zwiespältige Erscheinung ist auch in anderen Blättern ab den 1540er Jahren zu beobachten.<sup>6</sup> Die flüssige Ausführung der Baumgruppen auf der linken Seite und der Hafenstadt am Fuße der Berge ist dem Landschaftsblatt aus Washington sehr ähnlich (National Gallery of Art, Inv. Nr. 1954.12.222, Kat. Nr. 223).<sup>7</sup> Stilistisch und qualitativ ist die Louvre-Zeichnung schließlich auch mit der Flusslandschaft aus der Pariser Fondation Custodia (Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1052, Kat. Nr. 245) verwandt. Die Entstehungszeit dürfte daher in die späten vierziger Jahre oder um 1550 fallen.

<sup>1</sup> Die Zeichnung (und ihre Montierung) ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7906-Paysage-montagneux-avec-une-ville-au-bord-dun-fleuve>

<sup>2</sup> Siehe die Exemplare aus: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich Museum, Inv. Nr. Z 1669 (Kat. Nr. 236); Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176 (Kat. Nr. 241); Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1052 (Kat. Nr. 245); London, British Museum, Inv. Nr. 1910,0212.17 (Kat. Nr. 244) oder Kansas City, Nelson-Atkins Museum, Inv. Nr. 81-30/12 (Kat. Nr. 249).

<sup>3</sup> Vgl. die Motive in den Landschaften aus: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1669; Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176; Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1954.12.222 (Kat. Nr. 223); Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d14 (Kat. Nr. 88); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 756 (915), Kat. Nr. 238; New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 65 (Kat. Nr. 234) oder Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1937-384 (Kat. Nr. 222).

<sup>4</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library vorhanden:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/282977>

<sup>5</sup> Vgl. das Motiv in den Blättern von: Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058 (Kat. Nr. 184); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 758 (269), Kat. Nr. 154 oder Breslau, Ossolineum, Inv. Nr. 3778 (Kat. Nr. 120).

<sup>6</sup> Vgl. folgende Blätter: Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 284 (Kat. Nr. 243); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 757 (267), Kat. Nr. 179; Kansas City, Nelson-Atkins Museum, Inv. Nr. 81-30/12.

<sup>7</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.43170.html>

## 251

### Flusslandschaft mit befestigter Hafenstadt bei Sonnenaufgang

Chatsworth, The Devonshire Collection, Inv. Nr. 755 (912).

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, stockfleckig, vollständig alt montiert wahrscheinlich für die Sammlung des 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire.

**Maße:** 212 x 330 mm (vermutlich geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** wahrscheinlich William, 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire (1670/71-1729), Chatsworth.

**Literatur:** Kat. Ausst. London 1894-1895, S. 114, Nr. 864; Walker 1941, Anhang S. 16, Nr. 101; Jaffé 1994, S. 54, Nr. 755, m. Farbabbb.; Kat. Ausst. Budapest 2003, S. 28; Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29; Kat. Ausst. Zürich 2004, S.14, unter Nr. 1, Anm. 2.

Die Zeichnung aus dem Besitz des Herzogs von Devonshire wurde mit etlichen anderen Blättern bereits 1894 in der New Gallery von London ausgestellt und dabei vermehrt Campagnola zugeschrieben. Während Tietze und Tietze-Conrat (1944) sie nicht verzeichneten, stellte Walker (1941) bei ihr erstaunlicherweise die Frage: „seventeenth century?“. In jüngerer Zeit blieb Jaffé (1994) bei der Zuordnung und Saccomani (2004) zählte das Werk zur „*produzione paesaggistica*“

*matura del Campagnola*.<sup>1</sup>

Jenseits zweier großer Geländekuppen ist eine bewaldete Flusslandschaft mit befestigter Hafenstadt dargestellt, die in einer markanten Diagonale nach rechts oben verläuft. Einleitend wird der Blick noch von einem Figurenpaar begleitet, das den verkümmerten Mittelgrund am linken unteren Rand belebt und gerade den Weg in Richtung Fluss nimmt. Den Aufbau prägt der mächtige leere Vordergrund, der betont nahsichtig-bildparallel wirkt und von dem alle nachfolgenden Geländeabschnitte – in gemäßigter Überschau – abgesetzt sind. Im weiten Panorama verteilen sich links Wälder bis zu vereinzelt Bergen im Hintergrund. Die dynamische Raumachse, die auch in der verkürzt dargestellten Stadtanlage zum Ausdruck kommt, gipfelt jenseits des Kirchturms in einer Sonnenscheibe am fernen Horizont, die den Wolkenhimmel dekorativ überstrahlt.<sup>2</sup>

Der Typus gehört zur Gruppe der Fluss- und Küstenlandschaften und ist kompositionell mit einer Zeichnung aus dem Louvre (Inv. Nr. 5542, Kat. Nr. 250) verwandt. Die Kombination des großen Vordergrunds mit dahinter auftauchenden Staffagefiguren ist ein typisches belebendes Element in Campagnolas Schilderungen und mit Blättern aus Budapest (Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 1805, Kat. Nr. 140) oder Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16059, Kat. Nr. 146) vergleichbar. Insbesondere das Motiv des Pflanzen-Gras-Teppichs in der rechten unteren Ecke kommt als Ausschmückung im näheren Gelände häufig zum Einsatz, bleibt dabei aber ob der routiniert-sorglosen Linienführung etwas undefiniert.<sup>3</sup> Wesentlich genauer sind dagegen die Stadtansicht oder die Wälder differenziert, die stilistisch einigen Zeichnungen aus Chatsworth (Inv. Nr. 757 (267), Kat. Nr. 179), Truro (Royal Cornwall Museum, Inv. Nr. 1928.324, Kat. Nr. 248), Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1631, Kat. Nr. 211) oder Los Angeles (Hammer Museum, Inv. Nr. 1986.1.3, Kat. Nr. 212) entsprechen.

Hinsichtlich der besonderen Komposition mit zurückgenommener Überschau und der überwiegend sorgfältigen Ausführung überzeugt eine Zuschreibung an Domenico Campagnola und dessen umfangreiche Produktion in den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren.

<sup>1</sup> Saccomani zählte – neben den Blättern im Louvre (ohne genaue Aufzählung) – zwei Gruppen in Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 751-759) und Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0311-0318) zum numerischen Kern im Œuvre Campagnolas ab dem fünften Jahrzehnt und kommentierte die nachfolgende Werkauswahl in ihren Studien wie folgt: „*Nel mare magnum della produzione paesaggistica matura del Campagnola, che non è sempre facile sistemare in un percorso coerente, sia per la ripetitività delle invenzioni e dei motivi, sia per la insidiosa tendenza a soluzioni convenzionali e meccanicamente calligrafiche, cercheremo qui di isolare qualche esempio che sia rappresentativo e della su „consumata“ abilità di disegnatore e delle varie tipologie.*“ – Saccomani 2004, S. 208, unter Anm. 29.

<sup>2</sup> Das Motiv der strahlenden Sonne verwendete Campagnola bereits in seinen frühen Landschaften und erinnert damit an das Vokabular der sogenannten „Donauschule“. In reifen und späten Darstellungen taucht es manchmal auf, um den Ausblick in die Ferne spektakulärer zu gestalten: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 478 P (**Kat. Nr. 73**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5550 (**Kat. Nr. 233**); Radierung von Girolamo Porro nach einer Landschaft Campagnolas (**Abb. 272**) oder die Tafel 17 in der Landschaftsserie von Herman de Neyt (**Abb. 297**), die eine heute verlorene Landschaft reproduziert. Sie zeigt zwei Bewaffnete, die einen alten Mann auf einem Weg überfallen, während im Hintergrund eine Regenwand über einer Stadt mit einem Sonnenuntergang (?) rechts am Horizont kontrastiert.

<sup>3</sup> Vgl. dieses Detail in den Landschaften von: Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058 (**Kat. Nr. 184**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 753 (263), **Kat. Nr. 199**; Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0316 (**Kat. Nr. 210**); Los Angeles, Hammer Museum, Inv. Nr. 1986.1.3 (**Kat. Nr. 212**) oder New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (**Kat. Nr. 237**).



**Abschreibungen und Zeichnungen aus dem Umkreis  
und der Nachfolge Campagnolas**

Kat. Nr. X-1 bis Kat. Nr. X-192



## Berlin

### X-1

#### Weite Flusslandschaft mit Pilgern im Vordergrund

Ehemals Berlin, Galerie Gerda Bassenge, 30.11.2012, Nr. 6284.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, fleckig, besonders im oberen Bereich, Alters- und Gebrauchsspuren, Spuren einer vertikalen Mittelfalte, ergänzte Fehlstellen, Riss am rechten unteren Rand, Blatt an allen vier Seiten beschnitten, alt montiert.

**Maße:** 234 x 390 mm.

**Bezeichnung:** Skippes Zuschreibung an Tizian auf der Montierung mit Graphit (nahezu gelöscht).

**Provenienz:** John Skippe (1742-1811); Mrs. Rayner Wood; Edward Holland-Martin; Verkauf, Christie's London, 20.11.1958, Nr. 54 (B); Sotheby's London, 28.06.1979, Nr. 124; Galerie Gerda Bassenge, Berlin, 30.11.2012, Nr. 6284.

**Literatur:** Skippe ca. 1800-1812, Bd. II, Nr. 55; Auk. Kat. Christie 1958, S. 43, Nr. 54 (B); Auktionskatalog Sotheby's Parke Bernet & Co, London, *Catalogue of an interesting collection of old master drawings (...)*, 28.06.1979, S. 17, Nr. 124, m. Abb. (S. 93); Auktionskatalog Galerie Gerda Bassenge, Berlin, Auktion 100, *Gemälde Alter und Neuerer Meister, Zeichnungen des 15.-19. Jahrhunderts*, 30.11.2012, S. 195, Nr. 6284, m. Farbbabb.

Die vorliegende Zeichnung befand sich im Besitz des englischen Kunstdilettanten („*amateur artist*“) John Skippe (1742-1811), der sie Tizian zugeschrieb. Nach Skippes Tod wurde seine berühmte Sammlung mehrmals weitervererbt und erst 1958 in großen Teilen bei Christie's versteigert. Im Rahmen der Auktion wurden insgesamt 21 Zeichnungen mehrheitlich unter dem Namen Domenico Campagnolas angeboten – darunter auch die vorliegende – und nur wenige mit „*School of Campagnola*“ oder „*after Domenico Campagnola*“. In den nachfolgenden zwei Versteigerungen (Sotheby's London 1979; Galerie Gerda Bassenge, Berlin 2012) blieb es bei der Campagnola-Zuschreibung.

Kompositorisch und motivisch sprechen die Details für einen Landschaftstypus Campagnolas, der niederländisch beeinflusst ist und mit Hilfe eines größeren Gewässers das Panorama in Überschau betont. Vergleichbare Kompositionen wären die „Landschaft mit dem rastenden Krieger“ aus dem Louvre (Inv. Nr. 5532, Kat. Nr. 134) oder eine große Überschau ohne Vordergrundfiguren aus dem British Museum (Inv. Nr. 1910,0212.17, Kat. Nr. 244), die ab Ende des vierten Jahrzehnts entstanden.

Mit Campagnolas Personalstil der reifen und späten Zeit stimmt jedoch die Ausführung des Skippe-Blattes nicht überzeugend überein. Das Strichbild ist insgesamt qualitativ, besitzt aber auch in manchen Bereichen einen betont regelmäßig-mechanischen Charakter, der ganz offensichtlich von Campagnolas Duktus abhängig ist. Allerdings ist die Linienführung dabei teilweise auffällig konturbetont, da vermutlich eine fremde Vorlage in ihren Umrissen übernommen wurde ohne diese zeichnerisch vollständig zu verinnerlichen. Darüber hinaus sind die eng kräuselnden Strukturen in den Waldflächen eher ungewöhnlich; sie lassen sich in keinem der als eigenhändig geltenden Werke des Meisters als typisches Merkmal finden. Lediglich ein zweites Blatt aus dem Kunsthandel (Paris, Galerie Georges Petit, 10.-11.05.1926, Nr. 94, Kat. Nr. X-153) ist mit der vorliegenden Landschaft in der Umsetzung des Geländes und der Vegetation verwandt. Das Vergleichswerk ist nur durch ältere Katalogabbildungen bekannt, zeigt aber am linken Rand ein größeres Baumpaard, dessen Differenzierung ebenfalls nicht mit Campagnolas Strichbild in plausible Übereinstimmung zu bringen ist. Hinsichtlich der Gesamterscheinung der beiden Exemplare ist daher zu vermuten, dass sie heute verlorene Originale Campagnolas sorgfältig kopieren. Ihre zeichnerische Qualität ist vergleichbar mit der Weimarer Kopie (Kunstsammlungen, Inv. Nr. KK 8868, Kat. Nr. X-172) nach der „Landschaft mit liegender Frau“ aus Brüssel (Bibliothèque Royale de Belgique, Inv. Nr. S.II 113135, Kat. Nr. 71) und legt nahe, den ausführenden Künstler des vorliegenden Blattes im engeren Umkreis des Meisters zu vermuten. Aufgrund der Komposition bietet sich eine Datierung ab circa 1540 an.

## X-2

### Landschaft mit Wandernden und einem Reiter

Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 431.

**Technik:** Feder in Braun auf gebräuntem Papier.

**Maße:** 206 x 270 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten mittig schwer leserlich mit Feder in Braun: „*Campagnola*“ (?).

**Provenienz:** Unbekannte Sammlung; Émile Galichon (1829-1875), Paris (Lugt 856); alter Bestand (vor 1878 erworben).

#### Weitere Fassungen:

1.) Anonymer Künstler (Anfang 17. Jh.), Feder in Braun auf Papier, 169 x 250 cm, London, Alfred Brod Gallery, 28.01.-20.02.1965, Nr. 18, (Kat. Nr. X-2a u. X-93).

2.) Anonymer Künstler (Anfang 17. Jh.), Feder in Braun auf Papier, 200 x 274 mm, Köln, Lempertz, 17.05.2014, Nr. 1253, (Kat. Nr. X-2b u. X-68).

3.) Anonymer Künstler (Anfang 17. Jh.), Feder in Braun, braun und graubraun laviert auf Papier, 197 x 257 mm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 8134, (Kat. Nr. X-2c u. X-150).

**Literatur:** Galichon 1864, S. 551 (Abb.); Fröhlich-Bum 1929, S. 259-260, Abb. 22; Walker 1941, Anhang S. 2, Nr. 8; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 125, Nr. A 419.

Die prominent platzierte alte Bezeichnung „*Campagnola*“ auf dem Recto stammt vielleicht vom früheren Besitzer Émile Galichon, der die traditionelle Zuschreibung begründete.<sup>1</sup> Er publizierte das Blatt 1864 in seinem Aufsatz zur Druckgraphik des Künstlers; es war zu dieser Zeit Teil seiner Sammlung. So wurde es auch von Fröhlich-Bum (1929) als eine von Campagnolas Landschaften angesehen und befindet sich bis heute unter seinem Namen in der ersten Garnitur des Berliner Kupfersichtkabinetts. Allerdings bezweifelten bereits Walker (1941) und Tietze und Tietze-Conrat (1944) diese Einordnung. Letztere schlugen einen niederländischen Künstler des 17. Jahrhunderts als Ausführenden vor.

Obwohl die Verwendung großer Bäume im vordersten Terrain und einige graphische Ausdruckswerte noch am ehesten an venezianische Vorbilder wie Tizian oder Campagnola erinnern, lässt sich die Darstellung mit keiner bekannten Landschaft der beiden oder ihrer Zeitgenossen in Verbindung bringen. Der Grund dafür dürfte in der modern wirkenden Bildanlage liegen, die – wie schon von Tietze und Tietze-Conrat vorgeschlagen – eine spätere Entstehung vermuten lässt und vielleicht sogar für einen niederländischen Künstler spricht. Dieser hatte grundsätzlich Kenntnis der zeichnerischen Errungenschaften des Tizian-Kreises und kombinierte diese mit einer zeitgemäßen Landschaftskomposition des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts. – Unentdeckt blieben bisher drei weitere Fassungen der Darstellung aus dem Kunsthandel und dem Louvre:

Ein Exemplar wurde 1965 in der Alfred Brod Gallery in London ausgestellt (Kat. Nr. X-2a u. X-93) und ein zweites 2014 im Auktionshaus Lempertz in Köln versteigert (Kat. Nr. X-2b u. X-68). Beide kopieren nahezu identisch die Berliner Zeichnung (206 x 270 mm) wobei das Kölner Exemplar gleich groß ist und das Londoner Exemplar um wenige Zentimeter kleiner ausfällt (vermutlich aufgrund einer Beschneidung des oberen, unteren und rechten Randes).

Die mittelmäßige Katalogabbildung der Londoner Fassung lässt erkennen, dass der Terrainboden für den großen Baum im rechten Vordergrund „aufgelöst“ ist und die Straße eher gerade ins Bild verläuft. Somit änderte der Zeichner auch leicht die Gehrichtung des rechten Mannes der beiden Wanderer. Die Figur wird stärker in die Rückenansicht gedreht und zeigt nicht mehr die leicht ausfallende Schrittbewegung von der Seite, sondern verkürzt dargestellte Beine. Die Kopie aus London folgt ansonsten der Komposition und kommt der Vorlage vor allem im Zeichenstil relativ nahe.

Die Kölner Fassung gibt das Berliner Original besonders genau wieder – der rechte Wanderer und das nahe Terrainstück für den großen Baum bleiben unverändert; allerdings wirkt die

Linienführung etwas verhalten. Die einzelnen Motive werden in ihren Formen präzise nachgezeichnet, schraffiert und konturiert; die Ausdrucksqualität des freien Duktus' und des offenen Strichbilds der Vorlage werden allerdings nicht erreicht.

Auch die dritte Version, die sich heute im Louvre (197 x 257 mm, Kat. Nr. X-2c u. X-150) befindet, steht der Darstellung aus Berlin recht nahe. Die zeichnerische Beurteilung wird aber durch den technischen Umstand erschwert, dass die Komposition vermutlich an allen Seiten beschnitten und umfangreich laviert wurde. Darüber hinaus ist die auffälligste Abweichung von allen übrigen Zeichnungen im Detail beim rechten vorderen Figurenpaar zu beobachten. Hier wandert die linke Rückenfigur ohne Stock in der Hand.

Sofern die Annahme zutrifft, dass die Berliner Zeichnung erst gegen Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts entstand und man die Merkmale der Komposition berücksichtigt, sind die übrigen drei Fassungen als Kopien einzustufen. Sie dürften höchstwahrscheinlich alle in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden sein. Im Falle des Pariser Exemplars wird eine solche Datierung zumindest durch das Sterbejahr 1662 des frühesten nachgewiesenen Besitzers, Alfonso IV. d'Este (1634-1662) untermauert.

---

<sup>1</sup> Walker gab für das Berliner Blatt die Sammlungen „A. Carnesina“ und „Glüenstein“ als Provenienz an; zumindest der Besitz Glüenstein dürfte sich wohl eher auf eine weitere Fassung der vorliegenden Landschaft beziehen, die im deutschen Auktionshandel aufgetaucht ist (Kat. Nr. X-68).

## X-3

### Landschaft mit Schäfer und Herde an einem Fluss, in der Ferne einzelne Gebäude und Ruinen auf einem Berg

Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 435.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, fleckig, Spuren einer Mittelfalte, mit originaler (?) Einfassungslinie.

**Maße:** 241 x 381 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso mit Feder in Schwarz: „*d' mano del Campagnola*“.

**Provenienz:** Unbekannte Sammlung (Recto rechts unten Fragment eines nicht bei Lugt verzeichneten Prägestempels); Bartolommeo Cavaceppi (1715/1717-1799), Rom; Vincenzo Pacetti (1746-1820) und Michelangelo Pacetti (1793-1855), Rom (Lugt 2057); 1843 für das Kupferstichkabinett erworben (Lugt 1632, Recto; 1608, Verso).

**Literatur:** Hadeln 1911, S. 450; Walker 1941, Anhang S. 2, Nr. 7; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 150-151, Nr. 45, m. Farbbabb.

Nach der Bezeichnung mit Feder auf dem Verso („*d' mano del Campagnola*“) zu urteilen, geht die Campagnola-Zuschreibung ins 18. und 19. Jahrhundert zurück, als sich das Blatt noch in römischen Sammlungen befand, bevor es 1843 für das Berliner Kupferstichkabinett erworben wurde. Bisher führte es Hadeln (1911) als Werk des Künstlers an. In jüngster Zeit kam es im Rahmen der Arkadien-Ausstellung im Berliner Kupferstichkabinett zur Abschreibung. Brouard schlug für die Autorschaft einen Nachfolger und Nachahmer Campagnolas vor – konkret Girolamo Muziano (Kat. Ausst. Berlin 2014).

Das beschriebene Motivvokabular und die Bildanlage ermöglichen eine Annäherung an Campagnolas Landschaften aus den 1540er und 1550er Jahren, in denen der einzelne Baum, die raumverschleifende Wirkung eines Gewässers, mehr oder weniger prominent gesetzte Ruinen und pastorale Staffagefiguren variantenreich arrangiert wurden (Wien, Albertina, Inv. Nr. 1505 (Kat. Nr. 164); London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85 (Kat. Nr. 136); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 65 (Kat. Nr. 234); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5576, Kat. Nr. 242). In der technischen Ausführung ist zwar ein klares Strichbild zu beobachten, das allerdings mechanische Facetten und insgesamt etwas „trockene“ Ausdruckswerte besitzt. Zudem sind die Differenzierungen in den Laubwäldern oder manchen Geländepartien weniger charakteristisch. Diese Qualität lässt sich mit einer Küstenlandschaft von Sotheby's London (01.07.1965, Nr. 94, Kat. Nr. X-89) vergleichen und erinnert eher an eine kupferstichartige Auffassung.<sup>1</sup>

Aufgrund dieser Merkmale ist die Berliner Zeichnung ein weiteres wichtiges Beispiel für eine Landschaft nach oder in der Art Campagnolas, bei der sich die stilistischen Aspekte nicht mehr mit seinem Personalstil vereinbaren lassen. Die kompositionelle und zeichnerische Nähe zum Vorbild berechtigt jedoch, das Werk im engeren Kreis des Künstlers anzusiedeln. Dabei fällt es aber schwer, konkret an Girolamo Muziano als Ausführenden in der Zeit seiner „Ausbildung“ bei Campagnola zu denken; ergibt doch die Rekonstruktion des campagnolesken Frühwerks Muzianos ein stilistisches Profil, in das sich das vorliegende Blatt nicht so recht einfügt.

<sup>1</sup> Siehe auch Brouard, der ebenfalls zu dieser Einschätzung kam. – Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 150.

## X-4

### Hügelige Landschaft mit Dorf in der Ferne

Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 436.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, etwas fleckig, Alters- und Gebrauchsspuren, einige Fehlstellen, aufgezogen, Einfassungslinie am unteren Rand; Verso: Skizze einer Landschaft mit Hütte und Figur auf einer Brücke mit Feder in Braun (von der gleichen Hand?) sowie Fragment von Versen (?).

**Maße:** 179 x 244 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso mit Feder in Braun (schwer leserlich): „*dominigiani / p. certo intute quante le hostarie fi (...)* pur di grancoronarie / dominiga mi rivoan assai.“

**Provenienz:** Karl Ferdinand Friedrich von Nagler (1770-1846), Ansbach/Berlin (Lugt 2529, Verso); 1835 erworben (Lugt 1606, Verso).

**Literatur:** Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 144-145, 146, Nr. 42, m. Farbabb.

Das Blatt war jüngst Teil der Berliner Ausstellung „*Arkadien. Paradies auf Papier*“, wo es von Christophe Brouard als eigenhändiges Werk Campagnolas besprochen wurde. Nach Brouard „*illustriert es die Perfektionierung von Domenico Campagnola in der Kunst des Zeichnens von Landschaften um 1520 und ist eines der kunstfertigsten Beispiele des Genres, in dem die verschiedenen Motive, aus welchen sich die campagnolesken Landschaften der Reifezeit zusammensetzen, präsent sind*“. Für ihn „*handelt es sich ohne Zweifel um eines der ersten Beispiele von Landschaft ohne Figuren – eine sogenannte „autonome“ Landschaft – in der italienischen Kunstgeschichte.*“ (Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 144).

Erstmals lässt sich im vorliegenden Katalog darlegen, dass im Berliner Blatt eine heute verlorene Komposition Campagnolas kopiert wurde, die sich in einer weiteren Kopie aus dem Auktionshandel erhalten hat (London, Christie's, 18.07.1986, Nr. 24, Kat. Nr. X-4a u. X-85). Diese hat nahezu identische Maße und zeigt rechts im Vordergrund eine idyllische Szene mit einem Liebespaar (?), das auf der Geländekuppe rastet. Es fungiert als erzählerisches Repousoirmotiv, das den Betrachter in die hügelig gestaffelte Landschaft einführt und eine pastorale Stimmung suggeriert. Die Bildanlage ist Giorgione oder dem jungen Tizian verpflichtet und lässt sich im Bereich der Zeichnung vor allem bei Campagnola finden (London, British Museum, Inv. Nr. Cracherode Ff.1.65 (Kat. Nr. 19); London, Sotheby's, 01.07.1971, Nr. 8, Kat. Nr. 28). Die größeren „erzählerischen“ Vordergrundfiguren sprechen allerdings für eine Entwicklung, die erst nach Campagnolas signierten Zeichnungen deutlicher wird und sich spätestens im vierten Jahrzehnt voll entfaltet. Daher dürfte die verlorene Vorlage in den 1520er Jahren entstanden sein, wofür auch die Auffassung der Landschaftselemente spricht, die deutlich weniger penibel ist als in Campagnolas ersten Schaffensjahren. Und schließlich dürften auch die mit dekorativem Strich angedeuteten Wolken für eine spätere Vorlage sprechen. Dieses Detail ist untypisch für die Landschaften des Künstlers vor 1520, in denen der Himmel meistens als ruhige, möglicherweise dunstige Fläche aus parallelen Strichlagen charakterisiert wird.

In der Ausführung ähneln die beiden Fassungen in Berlin und aus dem Auktionshandel einander und zeigen einige Formverschiebungen – vor allem im Bereich der Stadt und der Bäume rechts. Aufgrund der stilistischen Merkmale ist die Eigenhändigkeit zu bezweifeln. Das Lineament lässt vermuten, dass beide Kopien sehr wahrscheinlich nach einem Original Campagnolas entstanden,

das verloren ging.

Die Modellierung der Rastenden in der Christie's-Zeichnung schärft nicht nur den Blick für die Qualität einer Kopie sondern liefert auch einen weiteren Anhaltspunkt für die Datierung der Vorlage innerhalb der frühen und fortgeschrittenen 1520er Jahre. Besonders der Hirte lässt sich mit einer lagernden Figur in einer Szene aus Chatsworth (Devonshire Collection Inv. Nr. 764 (256))<sup>1</sup> gut vergleichen; zusammen mit dem verlorenen Profil seiner Begleiterin verweisen sie auf ein anderes Paar, das sich in zwei nahezu identischen Fassungen in Paris (Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. 7528, 161 x 236 mm)<sup>2</sup> und in Haarlem (Inv. Nr. A\* 089, 133 x 243 mm)<sup>3</sup> erhalten hat.

Im Berliner Blatt hingegen bleibt der etwas tiefer angelegte Vordergrund leer und offenbart bei der ohnehin mäßig differenzierten Geländekuppe – vor allem im Bereich des sitzenden Hirten – seine zeichnerische Schwachstelle. Wahrscheinlich versuchte sich ein weiterer anonymes Zeichner an einer abgewandelten Kopie, aus der plötzlich eine „neue“ Darstellung entstand, die den Eindruck erweckt, eine reine autonome Landschaft zu sein. Die stilistischen und motivischen Verbindungen der beiden Fassungen dokumentieren jedoch erhellend, dass Campagnolas Original nicht nur sehr begehrt war, sondern auch – je nach Bedarf – leicht adaptiert werden konnte.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Jaffé 1994, S. 60, Nr. 764, m. Farabb.

<sup>2</sup> Kat. Ausst. Bordeaux 2005, S. 104-105, Nr. 38, m. Farabb.

<sup>3</sup> Tuyll van Serooskerken 2000, S. 417, Nr. 442, m. Abb.

<sup>4</sup> Auf dem Verso des Berliner Blattes sind die Landschaftskürzel stilistisch noch weiter von Campagnolas Handschrift entfernt und unterstreichen, dass es sich um das Werk eines Nachahmers handelt.

## X-5

### Landschaft mit Dorf und Liebespaar unter einem Baum

**Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16065.**

**Technik:** Feder in Braun auf ehemals weißem Papier, Wurmfraßlöcher, etwas fleckig, Gebrauchsspuren, aufgezogen.

**Maße:** 146 x 198 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso: „*Titiano*“.

**Provenienz:** alter Bestand (vor 1878 erworben).

#### Weitere Fassungen:

1.) Tizian? oder venezianischer Nachfolger (16. Jh.), Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 842 (749A), 149 x 210 mm.

2.) Tizian? oder Rembrandt van Rijn?, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 749B, 140 x 211 mm.

3.) Anonymer venezianischer Künstler nach Tizian (16. Jh.), Paris, Louvre, Inv. Nr. 5581, 150 x 212 mm, (Kat. Nr. X-145).

#### Reproduktion:

Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, um 1730, 162 x 208 mm, in der Platte links oben bezeichnet: „187“ sowie unten: „*Titien In. – Cab. du Roy – C\* sculp.*“ (Kat. Nr. X-145a).

**Literatur:** Wethey 1987, S. 44-45, 152-153, unter Nr. 34A, Abb. 73; Chiari 1988, S. 36, unter Nr. 2, und S. 213, Abb. 7; Jaffé 1994, S. 134, unter Nr. 842; Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 108.

Die Dorflandschaft mit einem Liebespaar findet sich unter Domenico Campagnola in der zweiten Garnitur des Berliner Kupferstichkabinetts, die lose und nicht passepartouriert in Mappen aufbewahrt wird. Wethey (1987) publizierte das Werk erstmals und besprach es im Kontext der Tizian-Zeichnungen. Er bestimmte das Blatt als eine von zwei Kopien (2. Kopie: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5581, Kat. Nr. X-145) nach einer Zeichnung in der Devonshire Collection von Chatsworth (Inv. Nr. 749A) mit der identischen Dorflandschaft, die er Tizian zuschrieb und um 1512-1515 datierte. Nach Wetheys Einschätzung sind alle drei Blätter nach einer vermutlich ersten,

zeitgleichen Version Tizians entstanden, die sich ebenfalls in Chatsworth (Inv. Nr. 749B) erhalten hat. Bemerkenswert an dieser Reihung ist, dass er dennoch beide Fassungen der Dorflandschaft in Chatsworth dem Meister zuschrieb und ihm damit eine Eigenwiederholung zugestand, die wohlmöglich innerhalb der Werkstatt zu Studienzwecke notwendig war. In diesem Zusammenhang merkte er auch bei der Erstfassung (Inv. Nr. 749B) an: „*The quality of three other versions is so superior that all must have been carried out in Titian's workshop.*“

Für Wethey kam die Ausführung der Berliner Version durch Campagnola nicht in Frage, da er sie für „*by far the weakest of the series in every respect*“ hielt. Im Strichbild der Gebäude, der Baum- und Buschpartien ist die Berliner Zeichnung weniger „pedantisch“ (nach Jaffé 1994) als die Louvre-Kopie (Inv. Nr. 5581) und wirkt zeichnerisch gegenüber den delikaten Fassungen in Chatsworth etwas ungestüm. Das Blatt weicht aber nicht nur in der ein wenig ungenauen Ausführung von der Erstfassung ab, sondern auch in zwei prinzipiellen Detailvariationen: das Liebespaar im Schatten des linken Laubbaums scheint sich mehr kniend zu umarmen als sich liegend in die Bodenwelle zu schmiegen. Außerdem wird die rechte Buschgruppe mit einem großen Baum ergänzt, der sich optisch schlank zwischen zwei Häusern im Hintergrund gegen den Himmel absetzt.

Wethey stellte mit seiner Doppelzuschreibung an Tizian eine Ausnahme in der bisherigen Forschung dar. Überwiegend ordneten nämlich die Forscher die Chatsworth-Zeichnung Inv. Nr. 749B Tizian zu, während man die zweite (Inv. Nr. 749A) als Kopie nach dem Meister einschätzte. Einen außergewöhnlichen und konträren Standpunkt vertrat Byam-Shaw (1980), der in der vermeintlich schlechteren Chatsworth-Fassung Inv. Nr. 749A das eigenhändige Werk Tizians vermutete, nach dem Rembrandt van Rijn eine Zeichnung angefertigt habe (Inv. Nr. 749B). Jaffé (1994) hielt das Blatt Inv. Nr. 749A für eine venezianische Kopie nach Tizian, die ihrerseits von Rembrandt kopiert worden war (Inv. Nr. 749B). – Chiari (1988) stellte als einzige die Gruppe der vier Zeichnungen ähnlich detailliert zusammen wie Wethey und führte die beiden Versionen in Berlin und im Louvre ebenfalls als Kopien an, die von Jaffé (1994) noch einmal erwähnt wurden. Für die Berliner Zeichnung zitierten beide Forscher lediglich die bisherige Campagnola-Zuschreibung, ein stilistisches Hinterfragen wurde von ihnen jedoch nicht unternommen.<sup>1</sup>

Für die Berliner Kopie findet sich in Campagnolas Œuvre keine Nische, in die sie sich zeichnerisch plausibel einordnen ließe. Dagegen spricht vor allem Campagnolas Personalstil in den ersten beiden Jahrzehnten, der sich gleichsam frühreif und rasant entwickelte. Hier fällt es sehr schwer, den Sinn einer Kopie wie der Berliner Dorflandschaft zu ergründen, in der keine seiner typischen Merkmale zu finden sind. Es ist daher zu vermuten, dass das Werk im weiteren Tizian-Umkreis entstand. Die fünfte Version von Tizians Landschaft hat sich in Form einer Radierung des Comte de Caylus erhalten, die in Zusammenhang mit der Louvre-Zeichnung Inv. Nr. 5581 besprochen wird.

---

<sup>1</sup> Zu den beiden Versionen in Chatsworth siehe ergänzend Rearick in seiner letzten großen Studie zur venezianischen Zeichnung: „(...) *A Chatsworth si trovano due versioni pressoché identiche di questo disegno (nn. 739 A e 739 B). Io considero senz'altro il 739 A l'originale, e il 739 B una copia fedele probabilmente di Domenico Campagnola, mentre quasi tutta la letteratura recente (...), considera il 739 B l'originale. Ambedue disegni erano presenti nella mostra veneziana del 1976, con l'attribuzione a Tiziano del 739 B: (...).*“ – Rearick 2001, S. 37, Anm. 40, S. 38, Abb. 13. – Die von Rearick verwendeten Inventarnummern wurden irrtümlicherweise mit „739A“ und „739B“ anstatt mit 749A und 749B angegeben.

## X-6

### Landschaft mit Einsiedlern und Blick auf ein Gut in der Ebene

**Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 28836.**

**Technik:** Feder in Braun auf gräulich-cremefarbenem Papier, Gebrauchsspuren, stark berieben und angestaubt, Einfassungslinie mit Feder in Braun.

**Maße:** 220 x 353 mm.

**Provenienz:** Privatsammlung, Berlin; 1998 vom Berliner Kupferstichkabinett erworben.

**Literatur:** Kat. Ausst. Berlin 1997, S. 85, Nr. 45.

Das mäßig erhaltene Blatt ist erst seit jüngerer Zeit im Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts, wo es dem Campagnola-Kreis zugeordnet wird. Es zeigt ein bergiges Gelände, das sich als erweiterter Vordergrund schräg in die Tiefe, nach links oben verjüngt und von zwei Einsiedlern in der Nähe ihrer Behausungen belebt wird. Der gesamte Terrainverlauf bricht nach rechts jäh ab und lässt in eine tiefer liegende Ebene blicken, wo etliche Menschen in einer Stadt ihren Tätigkeiten nachgehen.

Die Komposition und die Motive erinnern nur entfernt an Campagnolas Landschaften. Auch die Ausführung der besser erhaltenen linken Blatthälfte ist zeichnerisch nicht näher mit dem Strichbild des Künstlers in Verbindung zu bringen. Die Differenzierungen des Geländes und der Vegetation lassen sich nur allgemein italienischen Zeichenstilen annähern, wobei letztlich der Erhaltungszustand kein klares Urteil über die Gesamterscheinung zulässt. Im Rahmen des vorliegenden Werkverzeichnisses fand sich keine konkrete Vorlage für das Berliner Blatt – weder bei den zugeschriebenen Zeichnungen noch bei den Blättern aus dem Umkreis und der Nachfolge. Daher erscheint auch eine Einordnung in den Kreis Campagnolas nicht zutreffend. Als Entstehungszeit könnte man das späte 16. Jahrhundert vermuten.

## Bern

### X-7

#### Liegender Philosoph im Vordergrund einer weiten Flusslandschaft

**Ehemals Triple Gallery, Bern, 1998.**

**Technik:** Feder in Braun, schwarze Kreide, auf Papier, Fleck oben mittig, größere Fehlstellen in den unteren Ecken und am unteren Rand, aufgezogen.

**Maße:** 166 x 205 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto der Kaschierung rechts unten mit Feder: „Tiziano“.

**Provenienz:** Christie's, Monaco, 02.07.1993, Nr. 15; Christie, Manson & Woods Limited, London, 01.07.1997, Nr. 10; Triple Gallery / Feuzes Kunstkabinett (Peter und Ulrike Feuz), Bern, 1998.

**Literatur:** Auktionskatalog Christie's Monaco, *Dessins de maître anciens*, 02.07.1993, S. 23, Nr. 15, m. Abb.; Auktionskatalog Christie, Manson & Woods, London, *Old Master Drawings*, 01.07.1997, S. 18, Nr. 10, m. Abb.

Von der Zeichnung ist keine ältere Provenienz bekannt, eine Bezeichnung verrät zumindest ihre wohl traditionelle Zuschreibung an Tizian. Das Blatt wurde bei Christie's zweimal als Werk Campagnolas versteigert, bevor es schließlich 1998 im Besitz der Triple Gallery (Bern) aufschien und vermutlich in weiterer Folge in eine heute unbekannte Privatsammlung gelangte.

Dargestellt ist ein alter Bärtiger, der neben einem nackten Kind (Putto?) ein Buch auf seinen Beinen aufgeschlagen hat und im Vordergrund einer sanft hügeligen Landschaft liegt. Schräg gegenüber der beiden Figuren, etwas innerhalb der Landschaft sitzt ein Hirte neben seiner Herde und blickt über seine Schulter. In dem vereinfachten tiefenräumlichen Gelände markieren zwei Baumgruppen den Mittelgrund, hinter denen ein Fluss verläuft; noch weiter entfernt liegt eine Stadt vor Bergkämmen und bildet den Abschluss der Komposition.

Die Zusammenstellung der drei Figuren ist eigenwillig, wirkt etwas zufällig und entzieht sich daher einer genauen Deutung. Beim bärtigen Alten könnte es sich um einen Philosophen handeln, der als Studierender dargestellt wird. Der nachfolgende Landschaftsprospekt ist vergleichbar einfach umgesetzt wie beim „Schlafenden Amor“ aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 767 (246), Kat. Nr. X-33)<sup>1</sup> und hat mit Campagnola nicht nur motivisch wenig gemeinsam; auch seine recht lose Ausführung ist mit dessen Handschrift nicht in Einklang zu bringen. Die Merkmale sind dagegen stilistisch enger verwandt mit dem Chatsworth-Blatt und anderen Hintergrunddetails in Zeichnungen, die sich Stefano dall'Arzere zuordnen lassen.<sup>2</sup>

Eine weitere Bestätigung für eine Neuzuschreibung an diesen Künstler liefern die Figuren, von

denen das nackte Kind (oder der Putto) und der Philosoph noch am ehesten an Campagnola erinnern. Beim Kind steht das flüchtige Strichbild wahrscheinlich noch in einer Entwicklungslinie mit einer der drei tanzenden oder spielenden Puttigruppen aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 768 (251)), die schlüssiger zu Stefano dall'Arzere Auffassung dieser Typen und seinen Kopien nach Campagnola passen.<sup>3</sup> Das Körperideal und die Modellierung des lagernden Mannes sprechen hingegen mehr für Stefanos zeichnerische Facetten ab den 1540er Jahren; sie dürften aber nicht nach dem „Reiter“ (nach einem Mosaik in San Marco von 1549)<sup>4</sup> anzusetzen sein – und auch nicht nach der „Heiligen Familie“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1770 F, Abb. 222).<sup>5</sup>

Das vorliegende Blatt zeigt die landschaftlichen und figürlichen Elemente in einem gewissen Gleichgewicht wie es in ähnlicher Weise auch beim „Schlafenden Amor“ aus Chatsworth zu beobachten ist. Das Strichbild und die Körpermodellierungen kommen zwar Campagnola noch am nächsten, der kräftige Typus des Liegenden und die sichere und flotte Differenzierung seines Kopfes sprechen aber mit einiger Gewissheit für Stefano dall'Arzere. Als einer der unmittelbarsten Zeitgenossen Campagnolas zeichnete er hier verhältnismäßig viel Landschaft, was sonst nur in manchen seiner Malereien zu beobachten ist.<sup>6</sup> Die Entstehungszeit liegt angesichts der motivischen und stilistischen Aspekte vermutlich zwischen den fortgeschrittenen 1530er Jahren und dem fünften Jahrzehnt.

<sup>1</sup> Siehe ergänzend das Kapitel zu *Stefano dall'Arzere*.

<sup>2</sup> Vgl. die untergeordneten Landschaftselemente in folgenden Zeichnungen: „Geburt Christi“ (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB6 715, **Abb. 204**); „Weibliche Heilige bei einem Baum“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4733, **Abb. 199**); „Heilige Familie“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1770 F, **Abb. 222**) – Siehe dazu auch ergänzend das Kapitel zu *Stefano dall'Arzere*.

<sup>3</sup> In dieser Puttigruppe (Feder in Braun, 106 x 160 mm) vermittelt das rechte Trio eine sehr ähnliche Ausführung wie beim Kind im vorliegenden Blatt. – Jaffé 1994, S. 63, Nr. 768, m. Farbabb.

<sup>4</sup> Als neuer und hilfreicher Anhaltspunkt lässt sich noch der bisher unbekannte „Reiter auf sprengendem Pferd“ (London, Sotheby's, 22.04.1998, Nr. 153, Feder in Braun, 192 x 250 mm, **Abb. 223**) Stefanos Personalstil zuordnen. Das sorgfältig und plastisch differenzierte Motiv ist eine Kopie nach dem „Kreuzigungs“-Mosaik in der Basilica di S. Marco (Venedig) von 1549, das Francesco und Valerio Zuccato nach Kartons von Giuseppe Porta oder Pordenone ausgeführt haben. Nachdem das Mosaik als *terminus post quem* für die Zeichnung fungiert und die Figurenbildung bereits an die Soldaten und Pferde in der großen Kreuzigung für S. Giovanni di Verdara denken lässt, dürfte das Blatt vermutlich um 1550 oder etwas später entstanden sein. – Zum Mosaik in San Marco und der möglichen Autorschaft seiner Vorlage: Cohen 1996, Bd. 1, S. 429, Nr. 80 u. Bd. 2, Abb. 657.

<sup>5</sup> Die Uffizien-Zeichnung (Feder in Braun, 225 x 175 mm) schrieb Mancini erstmals Stefano dall'Arzere zu und datierte sie in das frühe sechste Jahrzehnt. – Mancini 1997, S. 206, Anm. 45, Abb. 6.

<sup>6</sup> Stefanos landschaftliche Ausblicke finden sich vor allem in folgenden Malereien: „Anbetung der Hirten“ (Albignasego (bei Padua), S. Tommaso, Cappella Obizzi, Fresko in der Apsiskalotte), **Abb. 207**; „Anbetung der Hirten mit Stifterin“ (Padua, Musei Civici, Inv. Nr. 2315, Öl/Lw, 320 x 230 cm), **Abb. 208**; „Anbetung der Hirten“ (Padua, Scoletta del Carmine, Fresko, **Abb. 209**) oder in der freskierten „Kreuzannagelung“ (Padua, Oratorio di S. Bovo, **Abb. 210**)

In jüngerer Zeit stellte Saccomani bisher unbekannte Fresken zu Stefanos Frühwerk um 1530 vor. Es handelt sich um einen Fries, der Tondi mit antiken Köpfen *all'antica* in Grisaille und querformatige Landschaftsausblicke zeigt, vor denen nackte Männer liegen. Ein Feld davon zeigt eine größere schlichte Landschaftskomposition mit Staffage (Padua, Privatsammlung), **Abb. 211**. – Saccomani 2007, S. 85-90, m. Abb. (S. 272-274).

## Besançon

### X-8

#### Landschaft mit Hirte und seiner Herde bei einem Dorf

**Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. Nr. D. 1394.**

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, an beiden und vor allem im oberen Bereich wurden größere Teile des Papiers streifenförmig ergänzt und Baumkronen zeichnerisch hinzugefügt, mit brauner Einfassungslinie in Braun sowie Einfassungslinie in Schwarz mit breiter goldener Bordüre, aufgezogen.

**Maße:** 113 x 298 mm (allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto mit Feder in Schwarz links unten: „D. 1394.“ sowie rechts unten: „TICIAN“; auf dem

Verso des kaschierten Papiers mittig: „*De la coll. Mariette / William Esdal. Comte de Frise. Thomas Lawrence*“; Signatur von Jean Gigoux auf der alten Montierung; auf der neueren Montierung mit Kreide in Schwarz: „*Campagnola CL*“.

**Provenienz:** Everhard Jabach (1610-1695), Paris; Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 2097); Graf Moriz von Fries (1777-1826), Wien (Lugt 2903); Thomas Lawrence (1769-1830), London (Lugt 2445); William Esdaile (1758-1837), London (Lugt 2617); Jean Gigoux (1806-1894), (Lugt 1164); von diesem 1894 dem Musée de Besançon (Lugt suppl. 238c) vermacht.

**Literatur:** Herrmann 1936, S. 24, Anm. 92, Abb. 8; Py 2001, S. 57, Nr. 105.

Höchstwahrscheinlich stammt die Zeichnung aus der zweiten Sammlung Jabach, die dieser nach 1671 aufbaute. Bereits Pierre-Jean Mariette und Moriz von Fries (1777-1826) hinterließen ihre Marken in den nachträglichen Papierergänzungen der Randbereiche. Vermutlich war die Wertschätzung für die Zeichnung eine besondere, weil man sie wie viele Landschaften traditionell Tizians Schaffen zuordnete, was sich auch in diesem Fall bis ins 20. Jahrhundert nicht änderte (Herrmann 1936). Mittlerweile wird das Blatt im Museum jedoch als Werk Campagnolas geführt.<sup>1</sup>

Das ungewöhnlich schmale Querformat zeigt eine Landschaft aus wenigen, hintereinander gestaffelten Geländehügeln, in deren Hintergrund ein Dorf idyllisch zwischen Bäumen liegt. Das Terrain ist mit zügigem Strich und einigen Parallellagen skizzenhaft angedeutet, ebenso wie die Figur eines Hirten mit seiner Herde bei einem Baumpaare im rechten vorderen Bereich. Sorgfältiger ist hingegen die entfernte Gebäudekulisse gestaltet.

Auf den ersten Blick lässt sich die einfache Komposition mit Campagnolas frühen Darstellungen vergleichen. Die Differenzierung der gedrängten ländlichen Architektur und ihre Hell-Dunkel-Modellierung dürften jedoch für eine spätere Entstehungszeit sprechen. Ob das Blatt aus Besançon eigenhändig ausgeführt wurde, lässt sich nicht sagen, da es an griffigen stilistischen Anhaltspunkten fehlt. Die zeichnerische Qualität ist ansprechend, bleibt aber letztlich auf einem allgemein-campagnolesken Niveau. Daher sollte das Werk dem näheren Künstlerumkreis zugewiesen werden. Als Datierung bietet sich nur vage das dritte und vierte Jahrzehnt an.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Agnès Petithuguenin (Documentation Beaux-Arts, Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon) für die zur Verfügung gestellten digitalen Aufnahmen und die Datenblätter zu den relevanten Zeichnungen des Museums, das für mehrere Jahre geschlossen ist (Januar 2016).

## X-9 Landschaft bei einem Wald

**Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. Nr. D. 3001.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, Spuren von schwarzer Tinte, aufgezogen.

**Maße:** 298 x 203 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder mit Tusche: „*D. 3001*“.

**Provenienz:** Jean Gigoux (1806-1894), (Lugt 1164); von diesem 1894 an das Musée de Besançon (Lugt suppl. 238c) vermacht.

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung aus dem Musée des Beaux-Arts wurde mit einer Campagnola-Zuschreibung inventarisiert, die auf den früheren Besitzer im 19. Jahrhundert, Jean Gigoux zurückgeht. Dargestellt ist eine hochformatige hügelige Waldlandschaft, die im Vordergrund von zwei mächtigen Laubbäumen dominiert und vertikal betont wird. Zwischen den beiden Stämmen erkennt man etwas entfernt und tiefer liegend ein Netz, das für die Jagd zwischen weiteren Bäumen ausgespannt wurde. Jäger oder sonstige Personen einer Jagdgesellschaft fehlen hingegen.

Wenngleich Tizians große Bäume (im Holzschnitt) dessen künstlerisches Umfeld und konkret Campagnola stark beeinflussten und später von Girolamo Muziano als natürliche Staffage

bevorzugt wurden, hat die vorliegende Komposition nichts mit diesen Künstlern zu tun. Die Ausführung dürfte vielmehr auf einen oberitalienischen Zeichner verweisen, der Ende des 16. Jahrhunderts oder im frühen 17. Jahrhundert tätig war.

## X-10

### Bergige Landschaft mit einzelnen Häusergruppen, kleinem Bach und einem Hirtenpaar mit seiner Ziegenherde

**Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. Nr. D. 3149.**

**Technik:** Rötél auf gebräuntem Papier, etwas stockfleckig, kleiner Einriss am oberen linken Rand, beide rechten Ecken beschädigt, Reste einer Einfassungslinie mit Feder in Braun.

**Maße:** 260 x 395 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten rechts mit Feder in Schwarz: „D. 3149“.

**Provenienz:** Jean Gigoux (1806-1894), (Lugt 1164); von diesem 1894 dem Musée de Besançon (Lugt suppl. 238c) vermacht.

**Literatur:** Rearick 1976, S. 90, unter Nr. 50 (?).

Im 19. Jahrhundert war die Rötélzeichnung im Besitz von Jean Gigoux, der sie erstaunlicherweise für ein Werk Tizians hielt. Nachdem sie unter gleichem Namen im Museum inventarisiert wurde, änderte man die Zuschreibung im Laufe des 20. Jahrhunderts in „Kopie nach Domenico Campagnola“, was 1984 von Mario di Giampolo mündlich bestätigt wurde. Im Datenblatt des Museums fehlt allerdings jeglicher Hinweis auf das Original Campagnolas, das als Zeichnung Giorgiones aus der Sammlung Jabach 1671 vom *Cabinet du Roi* erworben wurde und sich somit heute im Louvre (Inv. Nr. 5538, 260 x 394 mm, Kat. Nr. 75) befindet. Rearick ging von der Eigenhändigkeit des Blattes aus und benützte es im Rahmen der Tizian-Ausstellung von 1976 als Vergleichsbeispiel für Campagnolas frühe landschaftliche Gestaltung; dies verwundert, handelt es sich doch um eine Rötélzeichnung; dabei bezog er sich auf die Inv. Nr. „3148“, was vermutlich mit einem Druckfehler zu erklären ist.

Aufgrund der identischen Maße, der Technik und der Tatsache, dass Claude Massé (1631-1670) eine gegenseitige Radierung nach dem Louvre-Blatt für den „Recueil Jabach“ anfertigte (Kat. Nr. 75b), stammt die Kopie aus Besançon vermutlich vom diesem Stecher; wahrscheinlich benötigte Massé eine gewisse „Fingerübung“, indem er das Original gleichsinnig und relativ präzise kopierte. Die Entstehungszeit der Rötélzeichnung fällt damit in die 1660er bis spätestens 1670er Jahre.

## X-11

### Landschaft mit liegendem Mann im Vordergrund

**Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. Nr. D. 3159.**

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, fleckig, Spuren einer vertikalen Falte, größerer Riss in der unteren Hälfte, Einfassungslinie mit Feder in Braun, aufgezogen, alt montiert.

**Maße:** 221 x 177 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder in Schwarz: „D. 3159.“; auf dem Karton der Montierung rechts unterhalb der Zeichnung mit Feder in Braun: „Titien“.

**Provenienz:** Jean Gigoux (1806-1894), (Lugt 1164); von diesem 1894 dem Musée de Besançon (Lugt suppl. 238c) vermacht.

**Literatur:** Hochmann 2004, S. 253.

Wie man einer alten Bezeichnung entnehmen kann, galt das Blatt früher als Werk Tizians. Im Laufe des 20. Jahrhunderts wechselte jedoch die Zuschreibung zu Gunsten Campagnolas, unter dessen Namen es mittlerweile im Museum geführt wird. Eine kurze Erwähnung fand das Blatt in

einem Aufsatz von Hochmann zu Girolamo Muziano; der Autor ging darin von Campagnolas Eigenhändigkeit aus.

In einer hochformatigen Landschaft sieht man einen Mann bei einem Hügel im Vordergrund liegen. Das Terrain verläuft bis zu zwei Häusern zwischen einigen Bäumen, die bereits tiefer stehen und teilweise von der Geländekante verdeckt werden. Rechts von ihnen ergibt sich ein schmaler Ausblick in die landschaftliche Ferne, wo eine Stadt am Berghorizont angedeutet ist. Während die Motive im Mittelgrund etwas an Campagnola erinnern, sind die Vordergrundfigur und die zeichnerische Auffassung noch deutlicher von dessen Personalstil entfernt. Das lockere und teilweise skizzenhafte Strichbild lässt eher an einen Künstler im erweiterten Umkreis denken, vergleichbar mit den verschiedenen Blättern ab den fortgeschrittenen 1540er Jahren, von denen man einige (nicht überzeugend) Girolamo Muziano zuordnete.

## Bologna

### X-12

#### Landschaft mit Figuren und Ausblick auf eine Stadt am Meer

Ehemals Bologna, Galleria d'Arte del Caminetto, 1967.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier.

**Maße:** 215 x 312 mm.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** Ausstellungskatalog Galleria d'Arte del Caminetto, Giorgio und Armando Neerman (Hrsg.), *Disegni Italiani dal XV al XVIII secolo*, Palazzo Salina, Bologna, 1967, S. 9, Nr. 6, m. Abb.; Tempesti 1991, S. 95, Anm. 6.

Das Blatt wurde 1967 in der Galleria Neerman als Werk Campagnolas ausgestellt. Im Katalog ordnete man es seinem Frühwerk zu und verglich es mit einer Reihe unterschiedlicher Blätter. Die Komposition lässt sich mit keiner erhaltenen Vorlage Campagnolas in Verbindung bringen; von seinen frühen Werken dürfte aber das Fels-Baumschlag-Motiv und die zeichnerischen Mittel für die Modellierung des linken Vordergrunds beeinflusst sein. Die entfernte Küstenlandschaft – die sich bei Campagnola erst spät zum selbständigen Typus entwickelt – erinnert noch am ehesten an die Dürerischen Ausblicke für den Hl. Hieronymus (Städel Museum, Inv. Nr. 13567, Kat. Nr. 3) und die signierte Reiter-Landschaft im British Museum (Inv. Nr. 1848,11.25.10, Kat. Nr. 6). Insgesamt sind Bildaufbau und Ausführung nicht mit Campagnolas Landschafts- und Zeichenstil vereinbar. Das Neerman-Blatt ist vermutlich im Kreise Campagnolas entstanden und als freie Nachahmung seiner frühen Darstellungen einzustufen.

### X-13

#### Johannes der Täufer in einer felsigen Landschaft

Ehemals Bologna, Galleria d'Arte del Caminetto, 13.12.1969-12.01.1970, Nr. 2.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, fleckig, einzelne Risse und Fehlstellen (?), besonders am unteren Rand, aufgezogen (?), Blatt oben und unten beschnitten.

**Maße:** 302 x 214 mm (allseitig geringfügig beschnitten).

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** Ausstellungskatalog Galleria del Caminetto, Armando u. Giorgio Neerman (Hrsg.), *Disegni Bolognesi e Veneti dal XVI al XVIII Secolo*, Florenz 1969, S. 8, Nr. 2, m. Abb.

Zu dieser Zeichnung ist leider keine Provenienz bekannt; sie tauchte 1969 im italienischen

Kunsthandel auf, wo man sie als Frühwerk Campagnolas um 1517 veröffentlichte – eine stilistische Einordnung, die mit den heutigen Erkenntnissen zum Künstler und seinem Kreis nicht mehr vereinbar ist. Allerdings lässt sich das Blatt als zeichnerische Neuentdeckung seinem unmittelbaren Zeitgenossen Stefano dall'Arzere zuordnen.

Das Hochformat zeigt Johannes den Täufer vor der höhlenartigen Öffnung einer schroffen und wohl felsigen Wand, die einige Ausnehmungen zeigt und mit kleineren Bäumen bewachsen ist. Sein muskulöser Körper ist betont ponderiert dargestellt; das rechte Bein ist gestreckt, das linke ruht auf einer erhöhten Felsstufe. Seine linke Hand hält den Kreuzstab, während die rechte im Zeigegestus erhoben ist; zudem wendet der Heilige sein bärtiges Haupt gegenläufig nach links, wodurch die Figur noch mehr in sich gedreht erscheint. Insgesamt modellierte der Zeichner einen kräftigen und plastischen Körper mit verhältnismäßig kleinem Kopf, womit er auf eine ähnliche Darstellung in einem rundbogig geschlossenen Freskoentwurf aus der früheren Sammlung John Skippe (New York, Sotheby's, 25.01.2012, Nr. 8, Abb. 187) zurückgreifen dürfte.<sup>1</sup> Die Haltung ist in der zeichnerischen Ausführung weniger geglückt und sein Antlitz entspricht stärker den gemalten Versionen von Sebastian und Johannes in den erhaltenen Soffitto-Tafeln von 1531 (Abb. 179, 180).<sup>2</sup> Somit sprechen die zeichnerischen Merkmale im vorliegenden Blatt mit einiger Gewissheit für Stefano, die beschränkten stilistischen Anhaltspunkte innerhalb seiner künstlerischen Entwicklung erschweren jedoch eine genauere Datierung. Darüber hinaus spielt die Landschaft in den Zeichnungen, die man seiner Hand zuschreiben kann, keine besondere Rolle. Noch stärker als in seinen Gemälden und Fresken werden solche Motive auf angedeutete Ausblicke oder vegetabile Details reduziert.<sup>3</sup>

Ein Schlüssel zur vermutlichen Entstehungszeit könnte in der Komposition liegen, für die sich die Frage der Abhängigkeit von Tizians Gemälde mit Johannes dem Täufer (Venedig, Gallerie dell'Accademia)<sup>4</sup> als grundsätzlichem Vorbild stellt. Stefanos Kombination aus traditionellem Standmotiv und leonardesk gedrehtem Oberkörper unterscheidet sich allerdings von Tizians Figurenlösung, während die landschaftliche Kulisse dem Gemälde aus der Accademia näher ist.<sup>5</sup> Tizians Bild datierte man in der Vergangenheit öfters um 1540, allerdings existieren auch Vorschläge für die Jahre zwischen 1531 und 1535. In jedem Fall lässt sich Stefanos Blatt als interessante Auseinandersetzung mit der innovativen venezianischen Hochkunst ansehen.

<sup>1</sup> Eine ausführliche Besprechung des Blattes (Feder in Braun, 360 x 247 mm), das eine „Taufe Christi“ und das „Herodesmahl“ zeigt, findet sich in: Kat. Ausst. New York 2001, s.p., Nr. 9, m. Farbabb.

<sup>2</sup> Diese Tafeln publizierte Frangi gemeinsam mit anderen noch unter Domenico Campagnola: Frangi 1989, S. 20-29.

<sup>3</sup> Siehe hierzu das Kapitel über *Stefano dall'Arzere* im allgemeinen Textteil, wo die vorliegende Zeichnung berücksichtigt wird (Abb. 188).

<sup>4</sup> Öl/Lw., 201 x 134 cm, Inv. Nr. 314. – Kat. Ausst. Venedig 1990, S. 240-242, Nr. 32. – Kat. Ausst. Paris 1993, S. 579, Nr. 170. – Kat. Ausst. Madrid 2003, S. 176, Nr. 17. – Humfrey 2007, S. 142, Nr. 93.

<sup>5</sup> Leonardos Typus ist heute als „Bacchus“ (Paris, Louvre) bekannt, sollte ursprünglich Johannes den Täufer darstellen und wird als Spätwerk um 1513-1515 datiert. – Arasse 2002, S. 470-471, 473, Abb. 324.

## Braunschweig

### X-14

#### Landschaft am Fluss mit Schafherde und Schäfer

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 2806.

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, etwas stockfleckig, Einfassungslinie mit Feder in Schwarz, Fehlstellen links und rechts oben hinterlegt.

**Maße:** 251 x 389 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso unten links mit Feder in Dunkelbraun: „*Campagniola*“ und in Graphit: „260“.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** unpubliziert.

Im Braunschweiger Kupferstichkabinett hat sich ein kleiner interessanter Bestand von Landschaftszeichnungen erhalten, der als Arbeiten Domenico Campagnolas geführt wird. Das vorliegende Exemplar und ein weiteres (Inv. Nr. Z 1634, Kat. Nr. X-15) sind – im Kontext des heute relevanten Werkmaterials – dem Künstler abzuschreiben.

Die betonte pastorale Vordergrundszone und die Verwendung der übrigen auffälligsten Landschaftselemente dürften Campagnolas Motivvokabular höchstwahrscheinlich nicht nur entlehnt sein; sie sind vermutlich als Kopie einer seiner heute verlorenen Kompositionen einzustufen. Dabei lässt sich die Baumkulisse mit den geschwungenen „instabilen“ Stämmen und die relativ große Schäferfigur den Landschaften der Kallisto-Diana-Serie oder auch der Londoner Hirschjagd annähern (vgl. Cambridge, Harvard Art Museum/ Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263 (Kat. Nr. 84) und London, British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.112, Kat. Nr. 93). Darüber hinaus ist der linke Ausblick in eine geweitete Flusslandschaft ein typisches Merkmal für einen Typus ab dem späten vierten Jahrzehnt. Die Ausführung liefert ein weiteres Indiz für eine Kopie: in sämtlichen Partien werden zweifellos Campagnolas zeichnerische Ausdruckswerte nachgeahmt – besonders in der Baumgruppe oder in den verschiedenen Geländeabschnitten. Die Differenzierungen des näheren und teilweise felsigen Terrains oder des Schäfers mit seinen Schafen sind jedoch von einer ungewöhnlichen Präzision und Plastizität, die mit der Auffassung eines Kupferstechers vergleichbar sind.

Aufgrund der kompositionellen und zeichnerischen Merkmale ist das Braunschweiger Blatt als qualitätvolle Kopie nach einer Darstellung Campagnolas zu bestimmen, die heute verloren ist. Wahrscheinlich entstand das Werk im näheren Umkreis oder kann zumindest als zeitgenössisch eingestuft werden. Vielleicht plante man mit der Kopie nicht nur eine zeichnerische Reproduktion sondern auch eine druckgraphische Version von Campagnolas erfolgreichem Landschaftstypus.

## X-15

### Flusslandschaft mit vier Reitern

**Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1634.**

**Technik:** Feder in Braun und Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, vereinzelt fleckig, rechts oben größere diffuse Flecken, Gebrauchsspuren an den Rändern, oben links hinterlegte Fehlstelle/Einriss.

**Maße:** 239 x 394 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso unten rechts mit Bleistift: „261“.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung findet sich im Herzog Anton Ulrich-Museum unter Campagnola und blieb bisher unpubliziert.<sup>1</sup>

Die Verwendung der Landschaftselemente und einzelner Motive wie der Kaskade im Fluss, der dynamisch wirbelnden Rauchsäule, der leeren nahsichtigen Hügelkuppen oder der verstreuten Reiterschar sprechen dafür, dass die Komposition von Campagnola stammt. Der Typus lässt sich in die mittleren 1540er Jahre datieren oder entstand etwas später. In diesen Jahrzehnten entstanden verstärkt Landschaftszeichnungen, in denen die menschliche Figur – meist als kleine Staffage ab dem beginnenden Mittelgrund – ein unscheinbares Dasein führte oder in wenigen Fällen gänzlich fehlt (z.B. New York, Sotheby's, 27.01.2016, Nr. 18 (Kat. Nr. 183); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058, Kat. Nr. 184).

Die Umsetzung fällt zwiespältig aus: im Detail würden die Vordergrundelemente, der Flussverlauf oder die seltsame Rauchsäule durchaus der Handschrift Campagnolas entsprechen; die Geländeabschnitte rechts im Mittelgrund und vor allem die Bäume und ihre Laubflächen am dortigen Waldrand fallen hingegen mechanisch und unausgewogen aus und entsprechen nicht

seiner Differenzierung. Und selbst die Bewegungsmotive der Berittenen wirken ausgesprochen zitathaft; dabei sind ihre Gestalten und die der noch weiter entfernten Staffagefiguren am rechten Rand bei aller Flüchtigkeit zeichnerisch etwas unbeholfen.

In Kenntnis dieser stilistischen Aspekte und der im Werkverzeichnis angesprochenen Fälle von Original und Kopie ist die Braunschweiger Zeichnung als Replik oder zumindest getreue Nachahmung einer Vorlage Campagnolas einzustufen. Das Blatt könnte aus dem Kreis des Künstlers stammen und ab dem fünften Jahrzehnt (oder auch später) entstanden sein.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank Kulturerbe Niedersachsen verzeichnet:

[http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil\\_DE-MUS-026819\\_2702](http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil_DE-MUS-026819_2702)

## Brüssel

### X-16

#### Landschaft mit angelndem Jungen und Bauernpaar bei einem Dorf

**Sammlung:** Brüssel, Koninklijke Bibliotheek van België / Bibliothèque royale de Belgique, Prentenkabinet / Cabinet des Estampes, Inv. Nr. S. II 113136.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, braun laviert, Spuren von zwei vertiaklen Falten, Einfassungslinie mit Feder in Schwarz wenige Millimeter innerhalb der Zeichnung.

**Maße:** 183 mm (Durchmesser, nachträglich rund ausgeschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten mit Graphit: „*SII113136*“; auf dem Verso unten mit Feder in Braun: „*N°863*“; auf der alten Montierung mittig in Graphit: „*1833 / f 6*“ sowie rechts unten mit Feder in Braun: „*hironimus Mutian 1567*“; auf dem Verso (der Montierung) links unten mit Feder in Braun: „*863*“, mit Graphit durchgestrichen und korrigiert mit: „*f.5*“.

**Provenienz:** Auguste Coster (gest. 1907), Brüssel; Verkauf, Brüssel (Fiévez), 17.-18.05.1907; unbekannte fragmentierte Marke mit der Bezeichnung „*BELGICA...*“; Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes (Lugt 1741).

**Literatur:** unpubliziert.

Die unveröffentlichte Zeichnung ist seit dem frühen 20. Jahrhundert im Besitz der Königlichen Bibliothek von Brüssel und wurde bislang als „Unbekannt Flämisch, 16. Jahrhundert“ eingeschätzt.<sup>1</sup> Diese Einordnung verwundert nicht, weil das Werk wie ein Entwurf für einen flämischen Stich in der Form eines Tondo erscheint – verursacht durch den offensichtlich späteren Beschnitt des Blattes. Außerdem wurde die Komposition durch braune Lavierungen „malerisch“ ergänzt, die höchstwahrscheinlich von einer anderen Hand stammen. Der Grund für solche nachträglichen Veränderungen liegt offenbar an der genreartigen Szene in der Nähe eines Dorfes, während man die Landschaftsdarstellung überwiegend „ausblendete“. Der erhaltene Teil des Blattes deutet darauf hin, dass es ursprünglich etwa von der Größe einer durchschnittlichen Campagnola-Landschaft (ca. 240 x 380 mm) war.

Die Modellierung der Geländepartien, des Waldes auf der linken Seite oder der Gebäudegruppe ist nicht weit von Campagnolas reifer und später Auffassung entfernt. Allerdings sind die Linienführung und die Effekte der verschiedenen Schraffuren aufgrund der braunen Lavierungen nur eingeschränkt zu beurteilen.<sup>2</sup> Die Qualität erinnert an einzelne Landschaften in Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0312, 0313, Kat. Nr. 149, 148) oder Edinburgh (National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 873, Kat. Nr. 197). Auch die Motive des Anglers und der schlichten Holzbrücke finden sich in Kompositionen, die als eigenhändig einzustufen sind.<sup>3</sup> Mit Hilfe dieser Verbindungen wäre man geneigt, ein Werk Domenicos anzunehmen; aufgrund des umfassenden Beschnitts und der technischen Ergänzungen sollte die Brüsseler Landschaft aber eher im Kreis Campagnolas ab Ende des fünften Jahrzehnts angesiedelt werden. Mit „*hironimus Mutian (...)*“<sup>4</sup> lässt sich die Zeichnung aber in keiner Weise verknüpfen.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Bibliothek zugänglich: <http://uurl.kbr.be/1121832> - Mein Dank gilt

Sarah Van Ooteghem (Research Assistant, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes) für die digitalen Abbildungen der relevanten Werke (**Kat. Nr. 71, Kat. Nr. X-16, X-17**) und die zusätzlichen Angaben (Januar 2016).

<sup>2</sup> Eine vergleichbare Kombination aus Strichzeichnung und Lavierungen zeigt eine ebenfalls beschnittene Landschaft aus dem Frankfurter Stadel (Inv. Nr. 4017, **Kat. Nr. 185**), die im vorliegenden Verzeichnis Campagnola zugeordnet wird.

<sup>3</sup> Vgl. diese Motive in den Darstellungen von: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 753 (263), (**Kat. Nr. 199**); Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1962-387 (**Kat. Nr. 216**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4762 (**Kat. Nr. 225**); letzteres Exemplar ist sehr beschädigt, lässt sich aber anhand einer genauen Radierung des Comte de Caylus für das *Cabinet du Roi* beurteilen (**Kat. Nr. 225c**).

<sup>4</sup> Die Bezeichnung „*hironimus Mutian 1567*“ findet sich auf der alten Montierung.

## X-17

### Landschaft mit Dorf

**Sammlung:** Brüssel, Koninklijke Bibliotheek van België / Bibliothèque royale de Belgique, Prentenkabinet/ Cabinet des Estampes, Inv. Nr. S. V 29402.

**Technik:** Feder in Schwarzbraun auf ehemals weißem Papier, vereinzelt fleckig, Einfassungslinie mit Feder in Grau (?).

**Maße:** 115 x 239 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links oben mit Graphit: „S. V. 2g402“, auf dem Verso mit Graphit: „*voyez hadien / titien*“ und nummeriert in einem Kreis: „1“.

**Wasserzeichen:** vorhanden, keine Angaben bekannt.

**Provenienz:** Prinz Waldimir N. Argoutinsky-Dolgoroukoff (1875-1941), Paris (Lugt 2602d); A. Reichenberg; von der Bibliothèque erworben 1951; Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes (Lugt 260).

**Literatur:** Kat. Ausst. Brüssel 1993, S. 33, Nr. 5, m. Abb.

Das Blatt aus der königlichen Bibliothek von Brüssel wurde 1993 publiziert und zum Tizian-Kreis, um 1520/1530 gezählt.<sup>1</sup> Hinsichtlich des Sujets und der technischen Umsetzung ist es ein typisches Beispiel jener italienischen Landschaftszeichnungen des 16. Jahrhunderts, die man in der Vergangenheit Tizian zuschrieb. Allerdings kommt die Darstellung nicht sehr nahe an den großen Meister heran.

Hinter dem vernachlässigten Vordergrund ragt ein bäuerliches Dorf auf, über dem sich eine Rauchsäule verwirbelt. Rechts davon vermittelt der Ausblick auf ein Gebirge ruhige Weitläufigkeit. Insgesamt entsprechen diese Elemente der venezianischen Landschaftstradition aus der Zeit Giorgiones und des jungen Tizian; möglicherweise wurde auch eine verlorene Komposition Campagnolas imitiert. Allerdings ist keine entsprechende Vorlage bekannt; zudem entfernt sich die Linienführung von diesem hypothetischen Vorbild. Aufgrund dieser Tatsache sollte die Zeichnung nicht dem Kreis des Künstlers zugeordnet und eher ins fortgeschrittene 16. Jahrhundert datiert werden.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Bibliothek zugänglich: <http://uurl.kbr.be/1121890>

## X-18

### Landschaft mit liegendem Paar bei einer Herde

Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 4060/1789.

**Technik:** Feder in Braun und Schwarz und Graphitstift auf Papier.

**Maße:** 227/9 x 363 mm.

**Provenienz:** Sammlung Jean de Grez; Schenkung an das Museum im Jahr 1913.

**Literatur:** De Grez 1913, s.p., Nr. 1789

Bei der Zeichnung aus den Königlichen Museen von Brüssel handelt es sich um die Kopie einer Landschaft Campagnolas. Die Vorlage stammt höchstwahrscheinlich aus dem vierten Jahrzehnt und hat sich heute nur durch einen Stich (Tafel 10, 250 x 373 mm, Kat. Nr. X-18a u. Abb. 290) von Herman de Neyt (1588-1642) erhalten, der zu einem 24-teiligen Landschaftskonvolut gehört.

Im Vergleich zur gestochenen gegenseitigen Reproduktion fällt das Brüsseler Blatt etwas kleiner aus, was vermutlich durch eine spätere Beschneidung zu erklären ist. Die durchaus flüssige Linienführung ist durch Partien im Vordergrund oder bei der kaum zu erkennenden Tierherde auf der linken Seite gekennzeichnet, in denen die Binnenzeichnung vernachlässigt wurde oder gänzlich fehlt. Zusätzlich wirkt die linke Hälfte der Darstellung sowohl in den Geländeformen und den Bergen als auch bei den Tieren seltsam konturbetont. Insgesamt lassen die Merkmale darauf schließen, das sich die Brüsseler Zeichnung entweder frei am gegenseitigen Stich orientiert oder an einer weiteren Kopien nach der heute verlorenen Campagnola-Landschaft, in der – unter anderem – die Differenzierung der Tierherde verloren gegangen war.

Nachdem man das Werk früher als Kopie nach Tizian oder Campagnola<sup>1</sup> einordnete, wird es aktuell unter Giovanni Battista Pittoni (1520-1583) geführt.<sup>2</sup> Stilistisch lässt sich diese Zuschreibung nicht nachvollziehen.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Von De Grez (1913) wurde das Blatt wie folgt kommentiert: „*Inconnus XVI<sup>e</sup> siècle, Paysage avec des rochers – D'après Titien ou Campagnola*“.

<sup>2</sup> Diese Zuschreibung stammt von Keith Andrews, der die Sammlung am 05.06.1974 besuchte.

<sup>3</sup> Mein Dank gilt Stefan Hautekeete (Graphische Sammlung, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel) für die Auskunft zu den beiden Zeichnungen Inv. Nr. 4060/1789 u. 4060/3700 (Dezember 2013).

## X-19

### Landschaft mit wandernder Familie vor Stadt- und Ruinenarchitektur

Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 4060/3700.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier.

**Maße:** 238 x 379 mm.

**Bezeichnung:** ältere Handschrift auf dem Verso mit Feder in Braun.

**Provenienz:** Sammlung Jean de Grez; Schenkung an das Museum im Jahr 1913.

**Literatur:** De Grez 1913, s.p., Nr. 3700.

Das weitgehend unbekanntes Blatt aus den Königlichen Museen der Schönen Künste von Brüssel ist eine von zwei Kopien nach einer Landschaftszeichnung (235 x 365 mm), die Campagnola vermutlich in den späten 1540er Jahren oder im frühen sechsten Jahrzehnt schuf und die sich im Indiana University Art Museum von Bloomington (Inv. Nr. 57.2, Kat. Nr. 195) finden ließ.<sup>1</sup>

Wie in der zweiten Kopie aus dem Mailänder Kunsthandel (Galleria Grassi Bernardi, 16.09.-12.12.1981, o. Nr., Kat. Nr. X-107 u. Kat. Nr. 195a) wird das Original motivisch und zeichnerisch relativ genau gezeigt; in der vorliegenden Version ist die Landschaft sogar in der vollen Breite wiedergegeben. In den Binnenzeichnungen folgt das Strichbild Campagnolas Werk genauer als in der Mailänder Version; einige Motive und Formen der Komposition wirken jedoch konturbetont. Insgesamt besitzt das Blatt die Ausdrucksqualitäten eines Stiches, die auf die reproduzierende Handschrift des Kopisten schließen lassen. Die Entstehungszeit fällt vermutlich in das späte 16. oder frühe 17. Jahrhundert.

---

<sup>1</sup> Von De Grez (1913) wurde das Blatt wie folgt kommentiert: „*Attribué à Titiano Vecelli, Paysage. Rivière avec Moulin à eau, Dessin à la plume. Copie. provenant de la collection de Rembrandt*“. – Die Provenienzanzeige hinsichtlich Rembrandt konnte bisher nicht bestätigt werden.

## Budapest

### X-20

#### Hügelige Landschaft mit Häusergruppe und Mühle

Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 1579.

**Technik:** Feder und Bister sowie Höhungen in Weiß auf gelblichbraunem Papier.

**Maße:** 162 x 277 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten in alter Handschrift (ausgekratzt und unleserlich gemacht).

**Provenienz:** Prinz Nikolaus Esterhazy (1765-1833), Wien (Lugt 1965).

**Literatur:** Benesch, 1957, S. 365, Nr. 1369, Abb. 1682; Kat. Ausst. Budapest 1960, S. 10, Nr. 24, Abb. 8; Fenyő 1965 (2), S. 61, Tafel 25; Kat. Ausst. Venedig 1965, S. 26-27, Nr. 18, m. Abb.; Kat. Ausst. Washington 1988, S. 131-132, 134, Nr. 58, m. Farbbabb. 122, Anm. 3.

Bereits Arthur Hind konstatierte, dass die Zeichnung aus Budapest ein venezianisches Werk des Cinquecento ist, das Rembrandt oder einer seiner Schüler mit der Feder überarbeitet hat.<sup>1</sup> Benesch publizierte das Blatt aus Budapest 1957 im Rahmen seines sechsbändigen Corpus' der Rembrandt-Zeichnung im Kapitel *Drawings by Other Masters, Reworked by Rembrandt*. Er war überzeugt, dass Rembrandt im vorliegenden Fall zeichnerische Ergänzungen vornahm, als er sich intensiv dem Studium der venezianischen Landschaft widmete. Dabei nahm Benesch erstmals an, dass die ältere „Unterzeichnung“ von Domenico Campagnola stammte. Zu Recht war Fenyő 1965 (2) bei dieser Feststellung vorsichtig, „da die dünnen subtilen Federstriche der Zeichnung von den dicken und herrischen Federzügen Rembrandts überdeckt sind.“ Für Campagnola würden – seiner Ansicht nach – der Aufbau, die feinen Linien und die Federführung sprechen. Bis in jüngere Zeit blieb es beim Fragezeichen hinter Campagnolas Namen (Kat. Ausst. Washington 1988).

Das Budapester Blatt veranschaulicht eindrucksvoll, wie deutlich der spätere Zeichner die regelmäßigen und flächigen Ausdruckswerte der venezianischen Landschaft „ablehnte“; mit seinem ergänzenden kräftigen Strich fasste er den Weiler und seine Geländeumgebung ungleich organischer und raumgreifender auf. Dabei kann der belassene Anteil der älteren Darstellung mit Campagnolas Personalstil assoziiert werden. Im Rahmen des vorliegenden Werkverzeichnisses spricht die Ausführung aber nicht für die Eigenhändigkeit. Vor allem die Differenzierung der Baumotive, die netzartigen Terrainschattierungen und die auffällig feinen Federstriche sind nicht mit Campagnolas Hand vereinbar und stammen wahrscheinlich von einem seiner Nachahmer, der zeitgleich oder erst im späten 16. Jahrhundert tätig war.

<sup>1</sup> Die Einschätzung von Arthur M. Hind findet sich im handschriftlichen Katalog der Graphischen Sammlung. – Fenyő 1965 (2), S. 61.

## Cambridge, Großbritannien

### X-21

#### Landschaft mit Figuren bei einem kleinen Waldstück nahe einer Stadt

Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 2258.

**Technik:** Pinsel, braun laviert, mit Weißhöhungen (krepieretes schwärzliches Bleiweiß) und Graphit auf Papier, schlechter Erhaltungszustand.

**Maße:** 156 x 235 mm.

**Provenienz:** Charles Ricketts, R.A. und Charles Shannon, R.A.; vererbt von Charles Haslewood Shannon, R.A., 1937.

**Literatur:** Kat. Slg. Cambridge 2011, S. 164, Nr. 121, m. Abb.

Die ehemals weiß gehöhte und allgemein stark beschädigte Zeichnung hielt Pignatti für ein Werk Giorgiones oder aus dessen unmittelbarem Kreis. Ballarin bevorzugte hingegen eine Zuschreibung an Giulio Campagnola (Kat. Slg. Cambridge 2011).

Auch wenn der schlechte Erhaltungszustand eine stilistische Beurteilung unmöglich macht, dürfte die Landschaft atmosphärische giorgioneske Qualitäten besessen haben. Die Gegenüberstellung der teilweise erhöht liegenden Stadtkulisse an einem Gewässer im Hintergrund mit dem nahen dichten Waldstück samt Figuren rechts im Vordergrund erinnert an den Kupferstich mit den musizierenden Hirten, der von Giulio Campagnola begonnen und von Domenico um 1517 vollendet worden war (Abb. 20). Diesem Typus ist auch eine reine Landschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 5546, Kat. Nr. 37) ähnlich, die Campagnola als Frühwerk zugeschrieben werden kann. Vor diesem Hintergrund tendiert man dazu, Giulio Campagnola als Schöpfer der Komposition anzunehmen, die unmittelbar der giorgionesken Bildsprache verpflichtet ist. Zeichnerisch lässt sich jedoch diese Zuschreibung ob der starken Beschädigung des Blattes nicht überprüfen. Die Entstehungszeit ist aber durchaus auf das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts einzugrenzen.

## X-22

### Landschaft mit Kirche und Gebäuden am Fuße eines Berges

Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 3153.

**Technik:** Feder in Braun über Spuren von schwarzer Kreide auf Papier.

**Maße:** 165 x 136 mm (beschnitten).

**Provenienz:** F. Abbott (2. H. 19. Jh.), Edinburgh (Lugt 970); 1901 angekauft durch den University Purchase Fund.

**Literatur:** Kat. Ausst. Venedig 1992, S.50-51, Nr. 16, m. Abb.; Kat. Slg. Cambridge 2011, S. 162, Nr. 117, m. Farbabb.

Die Zeichnung aus dem Fitzwilliam Museum ordnete man beim Ankauf 1901 dem Tizian-Kreis zu. Keith Andrews gab sie erstmals Domenico Campagnola, Alessandro Ballarin schlug hingegen Tizian selbst vor. Scrase führte das Blatt unter Domenico Campagnola (Kat. Slg. Cambridge 2011).

In Kenntnis der Landschaften, die Campagnola circa zwischen 1520 und den 1530er Jahren zuzuschreiben sind, wird deutlich, dass die vorliegende Darstellung nicht mit der Auffassung des Zeichners vereinbar ist. Eine gewisse Nähe lässt sich hingegen zu der Tizian zugeschriebenen „Landschaft mit Pferd, verfolgt von einer Schlange“ aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 841) feststellen; somit wäre eine Einordnung in den Kreis Tizians durchaus denkbar.

Unentdeckt blieb bisher eine Kopie nach der Landschaft aus Cambridge, die mit einem größeren Baum links im Vordergrund erweitert wurde und sich in der Wiener Akademie (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4603, 180 x 156 mm, Kat. Nr. X-22a u. X-181) erhalten hat. Auch die Zuschreibung des Wiener Exemplars an Domenico Campagnola ist nicht haltbar.

## X-23

### Landschaft mit Paar und Herde unter einem Baum

Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 3154.

**Technik:** Feder in Graubraun auf cremefarbenem Papier, fleckig in den Randbereichen.

**Maße:** 175 x 227 mm.

**Bezeichnung:** auf der alten Montierung: „From the Bavarian Collection“.

**Provenienz:** Johannes von Ross? (1787-1848), Berlin (Lugt 2693); F. Abbott (2. Hälfte 19. Jh.), Edinburgh (Lugt 970);

von diesem 1901 angekauft durch den University Purchase Fund.

**Literatur:** Kat. Slg. Cambridge 2011, S. 164, Nr. 120, m. Farbabb.

Ursprünglich ordnete man das Blatt der Schule Tizians zu. Aktuell ist es als Werk aus dem Umkreis Domenico Campagnolas katalogisiert – mit dem Kommentar: „...*the style of this feeble drawing derives more specifically from Campagnola.*“ (Kat. Slg. Cambridge 2011). Unbekannt blieb bisher jedoch die unmittelbare Vorlage, die sich heute im Louvre befindet (Inv. Nr. 4780, 113 x 211 mm, Kat. Nr. 98) und Campagnola zuzuschreiben ist.

Die Nachahmung aus dem Fitzwilliam Museum ist etwas größer und hält sich relativ genau an das Original des Louvre. Links im Vordergrund ist jedoch zu erkennen, dass die Figuren deutlich kleiner und etwas entfernter unter den Bäumen sitzen. Eine zweite Nachahmung stammt von Antoine Watteau (Besançon, Musée de Beaux-Arts et D'Archéologie, Inv.N. D. 815, 192 x 258 mm, Kat. Nr. 98b). Sie ist mit Rötelpfeife ausgeführt und vermittelt eine stimmige Darstellung der giorgionesken Idylle, die in den Randbereichen etwas großzügiger wirkt und eine spätere Beschneidung der Campagnola-Zeichnung (ab dem 18. Jh.) vermuten lässt.

Das vorliegende Exemplar ist vermutlich im 16. Jahrhundert entstanden. Einen Künstler aus dem Umkreis Campagnolas als Zeichner anzunehmen, erscheint stilistisch gerechtfertigt.

## X-24

### Bergige Landschaft mit Dorf im Hintergrund

**Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. PD.11-1956.**

**Technik:** Feder in Braun auf hellbraunem Papier, etliche Flecken, ehemalige größere Wasserflecken (vor allem am rechten Rand), fleckig in den Randbereichen, abgerieben und zerknittert, einige Risse, alte Restaurierung unterhalb der Mitte, aufgezoogen.

**Maße:** 336 x 235 mm (rechts und links beschnitten, vermutlich auch am unteren Rand).

**Provenienz:**

Sir Edward John Poynter, K.C.V.O., R.A., (1836-1919), (London) (Lugt 874); Poynter Auktion, Sotheby's, 25.04.1918, Nr. 184; erworben von Agnew im Auftrag von Charles Clarke (gest. 1935); dessen Bruder, Louis Colville Gray Clarke schenkte es 1956 dem Museum.

**Literatur:** Kat. Slg. Cambridge 2011, S. 463-464, Nr. 464, m. Farbabb.

Wie viele andere italienische Landschaftszeichnungen in Feder wurde auch das vorliegende Blatt traditionell für ein Werk Tizians gehalten und noch 1918 unter seinem Namen versteigert. Die Zuschreibung an den großen Meister lehnte erstmals Otto Benesch (1939) ab, der die Zeichnung näher bei Campagnola sah, obwohl er schon damals überzeugt war, dass sie nicht eigenhändig sei. John Arthur Gere (1921-1995) tendierte ebenfalls zur Einordnung in die venezianische Schule und nicht zur Zuschreibung an Giovanni Francesco Grimaldi (1606-1680), den Erik Fischer (1959) vorschlug. In jüngerer Zeit dachte John Marciari (2003) auch an ein frühes Werk von Girolamo Muziano, dem es auch im jüngsten Sammlungskatalog zugeschrieben wird (Kat. Slg. Cambridge 2011).<sup>1</sup>

Auch wenn das Blatt nur mäßig erhalten und zumindest an beiden Seiten beschnitten ist (und in einzelnen Partien offenbar nicht vollständig ausgeführt wurde), sind kompositionelle Anleihen bei Campagnola offensichtlich: Das bestätigt das Vordergrundterrain, das mit einem einzelnen großen Baum vertikal verankert wird, eine tiefenräumlich einfache Hügelabfolge mit einem Weiler im Mittelgrund und einen deutlich abgesetzten Hintergrund zeigt, den eine Flusslandschaft mit einer Stadt vor einem schroffen Gebirge ausfüllt. Die Darstellung dürfte ursprünglich nicht hochformatig gewesen sein; zumindest war sie größer, denn auf der linken Seite ist die Gestalt eines Esels auszumachen, der bis auf ein Hinterbein beschnitten ist. Stilistisch lassen sich die beiden Bäume, das Haus mit den teilweise maroden Holzbrettern und das Strichbild der Geländepartien einer Reihe von Zeichnungen annähern, die heute beispielsweise in Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 761 (239); 750 (265), **Kat. Nr.**

**X-32, 30**), London (British Museum, Inv. Nr. Cracherode Ff, 1.69 (**Kat. Nr. X-75**); Courtauld Gallery, Inv. Nr. D.1952.RW.3273, **Kat. Nr. X-73**) oder im Auktionshandel (London, Christie's, 26.11.1974, Nr. 1, **Kat. Nr. X-82**) zu finden sind. Diese nicht vollständig homogene Gruppe stammt von einem Künstler, der wohl im erweiterten Kreis um Campagnola und Muziano in den mittleren 1540er Jahren oder später tätig war. Für das zeichnerische Frühwerk Muzianos kommt das Cambridge-Blatt aufgrund der stilistischen Merkmale nicht in Frage.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Das Blatt befindet sich in der Online Datenbank des Museums: <http://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/6970>

<sup>2</sup> Zu Muziano und seinen möglichen zeichnerischen Anfängen im Veneto siehe das Unterkapitel *Girolamo Muziano: Ein Schüler Campagnolas?* im allgemeinen Textteil.

## Cambridge, Massachusetts

### X-25

#### Landschaft mit Hütte an einem Fluss und Figurenstaffage

Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1953.89.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, vereinzelt fleckig, einzelne Wasserflecken?, rechter unterer Eckbereich etwas berieben, Einfassungslinie.

**Maße:** 219 x 418 mm.

**Provenienz:** Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); August Grahl (1794-1868), Dresden (Lugt 1199); Dr. Benno Geiger (1882-1965), Wien; Sotheby's London, 07.-10.12.1920, Nr. 296; Roderic Thesiger (Kunsthändler), London; P. & D. Colnaghi & Co. Ltd., London; Dr. Fritz B. Talbot; von diesem an das Fogg Art Museum geschenkt im Jahr 1953.

**Literatur:** Planiscig 1920, S. 8, Nr./Tafel 19; Walker 1941, Anhang S. 21, Nr. 128; Kat. Ausst. Paris 1967, S. 51, unter Nr. 20; Châtelet 1984, S. 339, Anm., 41, Abb. 16; Mongan – Oberhuber 1988, S. 12, 37, 57, Abb. 22; Kat. Ausst. Cambridge 2001, s.p., Nr. 23; Kat. Ausst. Zürich 2004, S.14, unter Nr. 1, Anm. 2; Tosini 2014, S. 184, Abb. 5 (in Farbe), Anm. 8.

Obwohl die Zeichnung aus der Sammlung von Pierre-Jean Mariette stammt, ist nichts über deren Zuschreibung bekannt. Auch der Abgleich mit dem Auktionskatalog von 1775 ist dafür nicht hilfreich, weil die Nennung der Werke (unter Campagnola oder Tizian) zu allgemein für eine Identifizierung ist. Im 20. Jahrhundert publizierte Planiscig das Werk unter Andrea Schiavone, was nachfolgend keine Zustimmung fand.

Das alte Inventarblatt im Fogg Museum verweist auf einen Brief von James Byam Shaw (1954), in dem dieser anmerkte: „(...) *I do not think there can be any doubt that it is by Domenico himself: it is exactly in the style of the best landscape drawings by him in the Pierpont Morgan Library.*“ Michelangelo Muraro (ohne Jahr) hielt das Blatt nicht für eigenhändig, sondern sah es bestenfalls in der „Campagnola-Schule“. John Gere (ohne Jahr) vermutete einen Künstler aus der Zeit von Annibale Carracci und dessen Kreis oder Schule, weil die Zeichnung stilistisch nicht die charakteristischen „*flowing strokes and fluidity*“ Campagnolas besitzt. Châtelet (1984) ging hingegen von der Eigenhändigkeit aus und vermutete aufgrund der kompositionellen Merkmale eine späte Entstehungszeit. Jüngst tendierte Tosini (2014) zu einer Einordnung in das Œuvre Girolamo Muzianos – jedoch ohne genauere Argumentation für dieses Blatt und Muzianos zeichnerische Anfänge. Aktuell schreibt das Museum das Werk Campagnola um 1520-25 zu.

Der Aufbau und seine motivische Ausschmückung setzten allerdings Campagnolas reife Darstellungen ab den 1540er Jahren voraus; besonders der eher klein gehaltene Baum im Vordergrund und die von der Landschaft nahezu „verschluckte“ Figurenstaffage sprechen für späte Kompositionen des Meisters als Anregungen. Die auffällige Holzhütte am Flussufer verleiht den Geländezügen durch ihr leicht verfallenes Aussehen einen entrückten, gleichsam romantischen Landschaftscharakter, der sich mit pastoralen Kürzeln mischt. Dieses relativ genau differenzierte Motiv ist für Campagnola eher untypisch und spricht vielleicht für ein selbstständiges Vokabular eines Zeichners im erweiterten Künstlerkreis. Ähnliche Verwendung

findet die Hütte noch in zwei Blättern aus dem Auktionshandel (London, Christie's, 26.11.1974, Nr. 1, **Kat. Nr. X-82**) und im Davis Museum (Wellesley College, Inv. Nr. 1968.66, **Kat. Nr. X-171**). Die zeichnerischen Merkmale lassen sich stilistisch am engsten mit einer Flusslandschaft aus dem Teylers Museum in Haarlem (Inv. Nr. K VI 22, **Kat. Nr. X-64**) verbinden, die vermutlich vom selben Zeichner stammt und auch in die gleiche Zeit fällt. Angesichts dieser motivischen und stilistischen Bezüge ist man geneigt, den Ausführenden der beiden Blätter nicht nur im Kreis um Campagnola sondern auch im Umfeld des jungen Muziano anzusiedeln.

## X-26

### Hügelige Landschaft mit schlafendem Hirten nahe einem Weiler

Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 15.1986.

**Technik:** Feder in Braun, über Spuren von schwarzer Kreide auf cremefarbenem Papier, fleckig in der rechten Blathälfte, Spuren einer vertikalen Mittelfalte, sämtliche Ecken unterschiedlich diagonal beschnitten, aufgezo-gen.

**Maße:** 235 x 375 mm.

**Provenienz:** Prosper Henry Lankrink (1628-1692), London (Lugt 2090); Jonathan Richardson, Jr. (1694-1771), London (Lugt 2170); Charles Morin (geb. 1876) (Lugt 597); Sammlermarke Lugt 2837a (nicht identifizierbar); Comte de Robiano, Brüssel; Frederik Muller et Cie (Ant. W.M. Mensing), Amsterdam, 15.-16.06.1926, Nr. 363; Karl & Faber Kunst- und Literaturantiquariat, München, Auktion 113, 06./07.06.1968, Nr. 182; Sotheby's New York, 16.01.1986, Nr. 39; Thomas C. Bartee; von diesem als Leihgabe an das Fogg Museum im Jahr 1986.

**Literatur:** Auktionskatalog Frederik Muller & Cie, *Dessins anciens. Collections Cte. de Robiano (première partie), d'un amateur de La Haye, e. a.; Vente à Amsterdam, salle Frederik Muller et Cie, les 15-16 juin*, Amsterdam 1926, S. 4, Nr. 363, m. Abb.; Walker 1941, Anhang S. 20, Nr. 120; Auktionskatalog Karl & Faber Kunst- und Literaturantiquariat, München, *Kunst Alter und Neuer Meister, Dekorative Graphik, Veduten*, Auktion 113, 06./07.06.1968, S. 44, Nr. 182, m. Abb.; Kat. Ausst. Paris 1976, S. 36, Anm. 10; Auktionskatalog Sotheby's New York, *Old Master Drawings*, 16.01.1986, Nr. 39, Tafel 40.

Die Provenienz des Blattes geht zurück bis ins 17. Jahrhundert zum englischen Sammler Prosper Henry Lankrink. Im frühen 20. Jahrhundert wurde es nach der Auflösung der Sammlung des Comte de Robiano als Werk Campagnolas versteigert. Nachdem es 1968 bei Karl & Faber (München) als „Venedig, Mitte 16. Jh.“ wieder aufgetaucht war, wechselte es bei einer Sotheby's-Auktion 1986, wo man die Zuschreibung auf „Studio of Domenico Campagnola“ einschränkte, einmal mehr den Besitzer und gehört seitdem als Leihgabe zu den Beständen der Harvard Art Museums (Fogg Museum); dort wird es Campagnola zugeordnet. Unberücksichtigt blieb bisher, dass es sich um die Kopie (235 x 375 mm) einer Komposition aus dem Louvre (Inv. Nr. 5582, 248 x 384 mm, Kat. Nr. 203) handelt. Das etwas größere Original entstand höchstwahrscheinlich in Campagnolas späterer Schaffenszeit und wurde sowohl für die von Herman de Neyt (1588-1642) herausgegebene Landschaftsserie radiert (Kat. Nr. 203b u. Abb. 301) als auch von Caylus im 18. Jahrhundert nachgestochen (Kat. Nr. 203d). In beiden gegenseitigen Reproduktionen schrieb man die Landschaft Tizian zu.<sup>1</sup>

In der Zeichnung aus Cambridge wird die reizvolle Darstellung des Schlafenden vor einem Weiler sehr genau festgehalten; allerdings zeigen sich in der Linienführung stilistische Abweichungen von der Vorlage. Die Geländepartien sind zwar kräftig, aber mechanisch-dekorativ modelliert; die unterschiedlichen Schraffurfolgen sind oft kürzer und stärker geschwungen und dienen mit den Kreuzlagen noch weniger der Differenzierung als in Campagnolas Werk. Besonders die im Hintergrund verteilten Bäume sind durch ein Laubwerk mit verbreitet kräuselnden Konturen zusammengefasst, wie sie Campagnolas Auffassung nicht entsprechen. In diesen auffälligen Strukturen und dem insgesamt noch flächiger wirkenden Strichbild gibt sich der Kopist zu erkennen, der vermutlich aus dem Umkreis oder der Nachfolge Campagnolas stammt.

<sup>1</sup> Ein dritter Stich zeigt ebenfalls die Landschaft mit dem Schlafenden. Die Radierung dürfte von Moyse-Jean-Baptiste Fouard um 1680 ausgeführt worden sein und orientiert sich an der früheren flämischen Reproduktion der Darstellung (**Kat. Nr. 203c**).

## Chantilly

### X-27

#### Landschaft mit Hirten und Sonnenuntergang

Chantilly, Musée Condé, Inv. Nr. 129 (116).

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, stockfleckig, Risse in den linken Ecken, Ergänzungen unten links, abgeschabte Flecken links und rechts unten, Einfassungslinie mit Feder in Braun, aufgezoogen und Montierung von P.-J. Mariette (Fragment).

**Maße:** 403 x 310 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder in Braun: „*di man del divin Titiano*“. Auf dem Verso links oben mit Feder in Braun: „No 58“; daneben ein Handzeichen; darunter mit Graphit: „116“; darunter mit Feder in Rötlichrosa: „No. 53“ über einem Handzeichen; mit Graphit rechts oben: „No. 116“; darunter mit Graphit: „No. 129“.

**Provenienz:** Pierre Crozat (1661-1740), Paris; sein Verkauf, Paris 1741, S. 70, Nr. 660 (?); Pierre-Jean Mariette<sup>1</sup> (1694-1744), Paris; Auktion, Paris, Basan, 15.11.1775 und folgende Tage, Teil von Nr. 780; Barni, nach einem Vermerk auf der Rückseite der Montage; sein Verkauf Paris 1836, S. 17, Nr. 118 (Tizian); Griois (nach Reiset, 1850, und Inventar der italienischen Zeichnungen des Musée Condé); sein Verkauf Paris 1841, S. 4, Teil von Nr. 35? (16 Francs); Frédéric Reiset (1815-1891); Herzog von Aumale, Henri-Eugène-Philipp-Louis d'Orléans (1822-1897), Chantilly (Lugt 2779).

**Literatur:** Basan 1775, S. 121, unter Nr. 780; Reiset 1850, S. 47, Nr. 116; Kat. Ausst. Twickenham 1862, S. 34, Nr. 315; Ephrussi – Dreyfus 1879, S. 54, Nr. 205; Chennevières 1879, S. 531; Tietze und Tietze-Conrat 1937, S. 80f, Tafel 64, Abb. 10; Walker 1941, S. 211, Anm. 1, Anhang S. 2, Nr. 11; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 125, Nr. 429; Bazin 1972, S. 1, Abb. 3, S. 2; Châtelet 1984, S. 336, Abb. 13, Anm. 35; Kat. Ausst. Washington 1988, S. 179-180, unter Anm. 83; Kat. Ausst. Chantilly 1998, S. 78-80, Nr. 17, m. Abb.; Kat. Ausst. Chantilly 2001, S. 20-21, Nr. 1, m. Farbabb.

Die Zeichnung befand sich ursprünglich als Werk Tizians im Besitz von Pierre Crozat (1661-1740) und wurde nach dessen Tod von Pierre-Jean Mariette erworben. Danach wurde die Zuschreibung an den großen Meister beibehalten und manifestierte sich auch in der bewundernden Bezeichnung „*di man del divin Titiano*“ auf dem Recto.<sup>2</sup>

Im 20. Jahrhundert bildeten Tietze und Tietze-Conrat (1937) das Blatt erstmals ab und wiesen es – basierend auf den reifen Holzschnitten – Campagnola zu. Außerdem verbanden sie es mit der sogenannten „Arkadischen Landschaft“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5550, Kat. Nr. 233), deren Eigenhändigkeit anerkannt ist. Obwohl das Hochformat aus Chantilly als Fragment eingeschätzt wird und heute nur die rechte Hälfte der Komposition zeigt, sollte es nach ihrer Ansicht als Vorbild für die Zeichnung aus dem Louvre gedient haben. Das Pariser Exemplar ist für Tietze und Tietze-Conrat eine Kopie („*copia pedantescamente corretta*“) nach dem vorliegenden Blatt. Später teilte Châtelet (1984) diese Ansicht und verglich die auffällig freie Ausführung mit Campagnolas zeichnerischem Frühwerk. Im Musée Condé ist man davon überzeugt, dass beide Werke von der gleichen Hand stammen, aber in einem zeitlichen Abstand entstanden. So wird die flotte Zeichnung in den Ausstellungspublikationen des Museums (Kat. Ausst. Chantilly 1998 und 2001) um 1540 datiert und als – ursprünglich nicht fragmentiertes – *modello* für die später entstandene Louvre-Landschaft eingestuft.

Diese Zuschreibung ist im Gesamtkontext der Campagnola-Zeichnungen vor allem aus stilistischen Gründen abzulehnen: Spontane Studien, wie sie sich für die Druckgraphik von 1517/1518 erhalten haben, sind in den nachfolgenden Jahrzehnten nicht auszumachen – vor allem nicht im Bereich der Landschaft. Die ungewöhnlich freie Linienführung ist mit keinem erhaltenen Werk Campagnolas überzeugend vergleichbar und findet keine Entsprechung in dessen Personalstil. Darüber hinaus liefert das erhaltene Zeichnungsmaterial keine konkreten Hinweise auf *modelli* für (spätere) Landschaftsblätter als Sammlerobjekte. In diesem Kontext überzeugt es daher nicht, das Blatt aus Chantilly als *unicum* zu bestimmen.

Der Zeichner sollte vielmehr im Kreis des Künstlers oder allgemein im 16. Jahrhundert vermutet werden – selbst das frühe 17. Jahrhundert ist nicht gänzlich auszuschließen. Offenbar war es dem anonymen Zeichner leicht möglich, die Vorlage näher zu studieren. Im Vergleich zur

rechten Hälfte des Louvre-Exemplars füllt seine Landschaft ein etwas größeres Hochformat und veranschaulicht in erster Linie, wie die Vorlage im Zeichenprozess künstlerisch verinnerlicht wurde. Die Details waren dabei nur teilweise wichtig, im Vordergrund stand das Anlegen der Komposition mit zügigem Strich und zuweilen summarischer Modellierung. So fehlen nicht nur die kleinen Staffagefiguren in der Ferne, sondern auch der Junge hinter dem Alten im Vordergrund. Im Gesamteindruck erreicht die Zeichnung aus Chantilly zweifellos eine außergewöhnliche Qualität, weshalb auch die Bezeichnung: „*di man del divin Titiano*“ nicht verwundert.

<sup>1</sup> In den beiden Sammlungskatalogen von Chantilly verwies man für die Mariette-Provenienz auf Angaben von Reiset (1850) und das Inventar der italienischen Zeichnungen im Museum; außerdem ging man davon aus, dass die Zeichnung in der Auktion von 1775 zur mehrteiligen Losnummer 779 (von Rémy gekauftes Los für 24 Pfund) gehörte. – Hier dürfte es sich um eine irrtümliche Zuordnung handeln. Im erhaltenen Katalogexemplar, das Gabriel de Saint-Aubin mit Skizzen illustrierte, findet man nämlich bei der nächsten Losnummer 780 die winzige Anmerkung von Saint-Aubin „*dela mane de divo titiano*“, die sich auf die alte Bezeichnung des vorliegenden Werks („*di man del divin Titiano*“) beziehen dürfte. Außerdem wurden in diesem Los ausdrücklich zwei hochformatige Landschaften („*(...) deux sont en hauteur.*“) erwähnt, von denen eine das Blatt aus Chantilly gewesen sein dürfte. – Zur bezeichneten Losnummer 780 im Katalogexemplar von Saint-Aubin siehe: Saint-Aubin 2011, S. 121.

<sup>2</sup> Im 19. Jahrhundert finden sich die Tizian-Zuschreibungen bei: Reiset 1850, S. 47, Nr. 116. – Kat. Ausst. Twickenham 1862, S. 34, Nr. 315. – Ephrussi-Dreyfus 1879, S. 54, Nr. 205. – Chennevières 1879, S. 531.

## Chatsworth

### X-28

#### Dorf an einem Fluss

**Chatsworth, The Devonshire Collection, Inv. Nr. 747 (748).**

**Technik:** Feder in Braun, braun laviert (?) auf cremefarbenem Papier, Löcher und Einrisse am oberen Rand, vollständig alt montiert für die Sammlung des 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire.

**Maße:** 129 x 197 mm.

**Provenienz:** William, 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire (1665-1729), Chatsworth.

**Literatur:** Rearick 1976, S. 90, unter Nr. 50; Oberhuber 1976, S. 67, Nr. 17, m. Abb.; Saccomani 1982, S. 81, Anm. 10; Tempesti 1991, S. 95, unter Nr. 29, Abb. 29.2, Anm. 5; Jaffé 1994, S. 49, Nr. 747, m. Abb.; Diefenthaler 2006, S. 38, Abb. 25.

In der bisherigen Forschung hielt Rearick (1976) die Zeichnung für ein eigenhändiges Werk Campagnolas vor 1520. Oberhuber (1976) schlug vor, dass es sich um eine Kopie Campagnolas nach Tizian handle. Später stimmte Tempesti (1991) ebenfalls der Eigenhändigkeit zu und datierte das Blatt um 1520. Diese Einschätzung teilte Jaffé (1994) im Bestandskatalog und merkte dazu an: „*A vigorous, but rather confused drawing attributed, probably correctly, by K. Oberhuber, loc.cit. to Campagnola, copying Titian.*“

Das Sujet des Dorfes als stimmungsvolle Landschaftskomposition ist der giorgionesken Schilderung verpflichtet, wie sie in der Malerei (vor ca. 1530) oder auch in Zeichnungen zum Ausdruck kommt. Die motivische Ausgewogenheit berechtigt zur Annahme, dass die Darstellung auf Tizian zurückgeht. Die feine und teilweise kraftvolle Ausführung folgt grundsätzlich dem großen Vorbild, lässt aber dessen brillante Qualität vermissen. Besonders der vordere Felsen und das rechts anschließende Gelände wirken im Strichbild nachlässig. Die Federschwünge sind für die Terrainform ein wenig mechanisch in Reihen angelegt; die plastische Körperlichkeit des Felsens überzeugt nicht restlos, da Binnenzeichnung und Schattengebung etwas „konfus“ verdichtet werden. Stilistisch gibt es durchaus Anknüpfungspunkte an Campagnolas Strichbild der Werke vor 1525; allerdings fällt es schwer, sich ihn als Kopisten Tizians vorzustellen, indem er seinen eigenen Personalstil verleugnet.

## X-29

### Landschaft mit Roger und Angelika („Orlando Furioso“, X)

Chatsworth, The Devonshire Collection, Inv. Nr. 749 (266).

**Technik:** Feder in Braun, über Vorzeichnung in schwarzer Kreide auf weißem Papier, vollständig alt montiert für die Sammlung des 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire.

**Maße:** 257 x 400 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder in Braun: „Titianus“.

**Provenienz:** William, 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire (1665-1729) (Lugt 718), Chatsworth.

#### Weitere Fassungen:

- 1.) Tizian, Feder in Braun auf beigem Papier, um 1565, 256 x 405 cm, Bayonne, Musée Bonnat, Inv. Nr. 652.
- 2.) Venezianischer Künstler (16. Jh.) nach Tizian, Feder in Braun auf Papier, 255 x 404 mm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 5569.
- 3.) Venezianischer Künstler (16. Jh.) nach Tizian, Feder in Braun auf Papier, 262 x 403 mm, London, British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.550.
- 4.) Venezianischer Künstler (16. Jh.), Feder in Braun, braun laviert, über Spuren von schwarzer Kreide auf Papier, 255 x 276 mm, London, Sotheby's, 25.06.1970, Nr. 175.

#### Reproduktionen:

- 1.) Cornelis Cort (1533-1578) nach Tizian, Kupferstich, 1565, 312 x 405 mm.
- 2.) Claude Massé (1631-1670), Radierung, vor 1670 / 1754, 265 x 385 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „Titianus. delin. – 12.C. – Massé. Sculp. Cum priuil Regis.“.
- 3.) Anne Claude de Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, um 1730, 260 x 408 mm, bezeichnet in der Platte: „182“ (links oben) – „Titianus In. – Cab. du Roy – Cx Sculp.“.

**Literatur:** Morelli 1891, S. 374-375; Gronau 1894, S. 454; Kat. Ausst. London 1894-1895, S. 58, Nr. 317; Strong 1902, S. 13, Tafel 52; Popham 1935, S. 46, Nr. 11; Kat. Ausst. London 1939, s.p., Nr. 91; Walker 1941, S. 205, Anm. 2, Anhang, S. 15, Nr. 94; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 312, unter Nr. 1872; Bean 1960, o.S., Nr. 173; Kat. Ausst. Sheffield 1966, Nr. 8; Pallucchini 1969, Bd. 1, S. 333; Kat. Ausst. Tokyo 1975, Nr. 25; Oberhuber 1976, S. 101-103, Nr. 45, m. Abb.; Chiari 1982, S. 49, unter Nr. 4; Wethey 1987, S. 158-159, unter Nr. 42, Abb. 103; Chiari 1988, S. 58, unter Nr. 35, S. 249, Abb. 85; Jaffé 1994, S. 29, 50, Nr. 749, m. Farbbabb.

Noch vor 1894 betitelte man die Zeichnung aus der Devonshire Collection mit „Vision der Apokalypse“, mittlerweile wird jedoch fast einhellig angenommen, dass die dargestellte Szene an den 10. Gesang des Versepos „Orlando Furioso“ (Der rasende Roland) des italienischen Dichters Lodovico Ariosto (1474-1533) angelehnt ist. Demnach zeigt die Landschaft den muslimischen Ritter Roger, der auf dem Hippogreif – einem Fabelwesen, halb Pferd, halb Adler – herbei eilt, um die chinesische Prinzessin Angelika vor dem Seeungeheuer zu erretten.

Die Zeichnung aus Chatsworth (257 x 400 mm) gehört neben einer zweiten aus dem Louvre (Inv. Nr. 5569, 255 x 403 cm), die durch den Comte de Caylus für das *Cabinet du Roi* gegenseitig reproduziert wurde, zu den qualitativsten Kopien nach dem Original, das heute im Musée Bonnat von Bayonne aufbewahrt wird (Inv. Nr. NI 1756, 256 x 405 mm) und gemeinhin Tizian zugeschrieben wird.<sup>1</sup> Tizians poetisch-dramatische Landschaft dürfte zu den frühesten Exemplaren gehören, die der niederländische Stecher Cornelis Cort 1565 reproduzierte und verlegte.<sup>2</sup> Die künstlerische Zusammenarbeit von Cort und Tizian umfasste insgesamt sechs Kupferstiche mit religiösen, mythologischen oder literarischen Sujets. Von jedem der Stiche existieren erste Zustände, bei denen die Platte ausschließlich mit dem Namen Tizians bezeichnet wurde; erst in späteren Zuständen wurde der Name des Stechers in die Reproduktion integriert, die Tizian „cum privilegio“ herausgeben und verkaufen lies, um sich gegen Raubkopien zu schützen. Aufgrund von Unterschieden zwischen der Zeichnung aus Bayonne und Corts Stich bleibt es bis heute strittig, ob Tizians Zeichnung tatsächlich als Vorlage für den Stecher diente.

Bury schlug vor, dass wahrscheinlich ein weiteres – heute verlorenes – Blatt von Tizian oder einem seiner Mitarbeiter existierte, nach dem Cort seinen Kupferstich anfertigen konnte.<sup>3</sup>

In der Zuschreibungsgeschichte brachte Morelli (1891) die Zeichnung aus Chatsworth erstmals mit Domenico Campagnola in Verbindung. Tietze und Tietze-Conrat (1944) lehnten dies ebenso ab wie später Oberhuber (1976). Ohne diese Zuschreibungsfrage neu zu diskutieren, merkte Chiari (1988) zum Chatsworth-Blatt an: „*Ottima copia, semplificata con l'omissione di numerosi particolari nel paesaggio.*“

Umso mehr erstaunt es, dass Jaffé (1994) das Werk, wie Morelli, Campagnola zuordnete – ohne jegliche Argumentation. So sehr man sich einig darüber ist, dass es sich beim vorliegenden Blatt um eine Tizian-Kopie handelt, so wenig ist die Campagnola-Zuschreibung haltbar, da es an einer schlüssigen Einordnung in dessen Werk fehlt. Im Kontext des heute gesichteten Materials gibt es jedenfalls keine überzeugende Möglichkeit, die Chatsworth-Landschaft in Campagnolas zeichnerische Entwicklung einzugliedern. Dabei fällt es vor allem schwer zu glauben, dass Domenico seine individuelle Handschrift als Kopist zu einem Zeitpunkt komplett unterdrücken würde, als sein Personalstil bereits ausgereift und seine Landschaftszeichnungen etabliert waren. Zudem lässt sich die Frage nach dem Sinn einer höchst aufwendigen Kopie nach Tizian – vor dem Hintergrund der Entwicklungsphasen Campagnolas – nicht überzeugend beantworten. Daher erscheint es wahrscheinlicher, das vorliegende Exemplar wie auch die Version aus dem Louvre im engeren Kreis um Tizian anzusiedeln, wo man die Darstellung aufgrund ihrer Popularität wohl vor und nach Entstehung des Stichs mehrmals kopierte.

<sup>1</sup> Einen guten Überblick zum Original Tizians und den Kopien sowie zum Stich von Cornelis Cort bietet: Wetthey 1987, S. 158-159, Nr. 42, Abb. 102-105. – Chiari 1988, S. 57-58, Nr. 35, Abb. 83, 85-88.

<sup>2</sup> Zum Stich siehe beispielsweise: Chiari 1982, S.48-49, Nr. 4. – Bury 2001, S. 90-91, Nr. 54.

<sup>3</sup> Bury 2001, S. 91.

## X-30

### Landschaft mit einem Hirten, der ein Baumstück spaltet

**Chatsworth, The Devonshire Collection, Inv. Nr. 750 (265).**

**Technik:** Feder in Braun auf weißem, stockfleckigem Papier, vollständig alt montiert für die Sammlung des 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire.

**Maße:** 271 x 421 mm.

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (Lugt 2092); William, 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire (1665-1729), Chatsworth (Lugt 718).

**Literatur:** Jaffé 1994, S. 51, Nr. 750, m. Abb.

Die Provenienz der Zeichnung aus der herzoglichen Devonshire Collection reicht bis Sir Peter Lely ins 17. Jahrhundert zurück, der etliche Landschaftszeichnungen von Campagnola und dessen Kreis besaß – wobei die meisten von ihnen höchstwahrscheinlich Tizian zugeschrieben waren. Vom vorliegenden Blatt ist die alte Zuschreibung nicht bekannt; Jaffé (1994) publizierte es als Campagnola ohne jegliche Anmerkung.

Die querformatige Komposition dürfte beschnitten und ursprünglich noch stattlicher gewesen sein. Sie zeigt eine von Wäldern durchzogene, gewellte Landschaft, deren Vordergrund Schauplatz einer außergewöhnlichen Szene ist. Dort sieht man einen stämmigen Mann, der gerade zum Schlag mit einer großen Schlegel ausholt; seine kraftvolle Bewegung zielt auf eine Axt, die in einem Holzstück steckt und dieses spalten wird, während er mit einem Fuß das lange Scheit am Boden fixiert. So seltsam profan die Szene erscheint, so eindrucksvoll wird sie auf der natürlichen Bühne als Illustration archaisch-holzwirtschaftlicher Arbeit nobilitiert.

Grundsätzlich lehnt sich die Darstellung an Campagnolas reifen und späten Landschaftsstil an, bei dem noch in einigen Werken eine größere Vordergrundfigur betont wird – aber auch vermehrt auf diese und größere Bäume verzichtet wird. Auch das Strichbild ist dem Vorbild

verpflichtet, doch die Ausführung der wichtigsten Elemente (Gelände, Vegetation, Gebäude) lässt sich einer Werkgruppe annähern, die sich im Pariser Louvre und anderen Sammlungen erhalten hat (vgl. Louvre, Inv. Nr. 5138, 4776 (Kat. Nr. X-137, X-132); Melbourne, National Gallery of Victoria, Inv. Nr. 694-5, Kat. Nr. X-109). Für eine stilistische Übereinstimmung mit dieser spricht vor allem die Binnenzeichnung des Terrainverlaufs mit auffälligen längeren Reihen parallel geschwungener und unterschiedlich langer Federstriche, die teilweise in Kurven über das entferntere Gelände verteilt werden (vgl. Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 761 (239), Kat. Nr. X-32; London, Courtauld Gallery, Inv. Nr. D.1952.RW.3273, Kat. Nr. X-73). Eine ähnliche Auffassung der Bäume lässt sich nicht ohne weiteres in der Gruppe finden; die dichten buschigen Laubflächen an den Ästen und Stämmen und ihr abwechslungsreiches Hell-Dunkel lässt sich noch am besten mit einem Baumtypus vergleichen, der in einer der beiden hochformatigen Kompositionen aus dem Louvre (Inv. Nr. 1489; dort rechts oben, Kat. Nr. X-128) und in den bereits erwähnten Landschaften, ebenfalls aus dem Louvre (Inv. Nr. 5138) und aus der Courtauld Gallery (Inv. Nr. D.1952.RW.3273) zu finden ist.

Die große Vordergrundfigur würde eher gegen den gleichen Zeichner der reinen Landschaftsgruppe sprechen. Darüber hinaus lassen sich für das Bewegungsmotiv des Holzarbeiters und die sorgfältige Modellierung seines Köpers bislang keine weiterführenden Vergleichswerke entdecken.

## X-31

### Landschaft mit Mühle an einem sich windenden Fluss

Chatsworth, The Devonshire Collection, Inv. Nr. 760 (229).

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, rechte untere Ecke fehlt, vollständig alt montiert für Lord Somers von Jonathan Richardson Sr.

**Maße:** 272 x 420 mm.

**Bezeichnung:** links unten mit Feder in Braun: „i.124“ (Resta – Somers); auf der Montierung in Feder in Braun: „Mutiano“ (von J. Richardson Sr., nach Resta?).

**Provenienz:** Padre Sebastiano Resta (1635-1714); Giovanni Matteo Marchetti (gest. 1704), Bischof von Arezzo, ab 1698; verkauft von dessen Erben, dem Cavaliere Orazio Marchetti von Pistoia; Lord Somers von 1710 bis zumindest 1716; Verkauf, London, 1717; William, 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire (1665-1729), Chatsworth (Lugt 718).

**Reproduktion:**

Moyse-Jean-Baptiste Fouard (1653-1726), Radierung, 351 x 504 mm, Wien, Albertina, Inv. Nr. HB 27.3, fol. 67, Nr. 417, (Kat. Nr. X-31a).

**Literatur:** Kat. Ausst. London 1993-1994, S. 32, Nr. 23, m. Abb.; Jaffé 1994, S. 29, 57, Nr. 760, m. Farbabb.; Tosini 1996, S. 203, Abb. 2; Tosini 1999, S. 210, Anm. 45, Abb. 28; Marciari 2000, S. 29-30, 497, D9, Abb. 11; Diefenthaler 2006, S. 64, Abb. 56; Tosini 2008, S. 21, 140, Anm. 20, 163, Abb. 13; Tosini 2014, S. 181, Anm. 5, Abb. 2 (in Farbe).

Das Blatt gehörte zum umfangreichen und berühmten Sammlungsbestand von Padre Sebastiano Resta (1635-1714), der erstmals an eine Zuschreibung an Girolamo Muziano dachte, aber offenbar auch zu Tizian als Ausführenden tendierte.<sup>1</sup> Im Laufe der Zeit wechselte die Autorschaft aber letztlich zu Domenico Campagnola, unter dessen Namen Jaffé das Blatt auch publizierte (Kat. Ausst. London 1993-1994). Dazu merkte er voller Überzeugung an: „*Sent to Resta unconvincingly attributed to Girolamo Muziano (he himself thought rather of Titian), this drawing shows so strongly the influence of Domenico Campagnola that it is hard to believe it is not by his hand.*“ Tosini (1996) stellte hingegen wieder die Verbindung zu Muziano her und schlug jüngst eine Datierung um 1555(?) vor (Tosini 2014)<sup>2</sup>, die auch durch Marciaris frühere Beobachtungen (2000) bestätigt wurde; eine Campagnola-Zuschreibung ist somit nicht mehr haltbar.<sup>3</sup> Dies ließ sich auch im Kontext des vorliegenden Werkkatalogs zeigen.<sup>4</sup>

Kompositorisch und motivisch setzt die Zeichnung die verwandte Darstellung aus der Biblioteca Marucelliana (Inv. Nr. Dis. Vol. A.183, Kat. Nr. X-40 u. Abb. 233) voraus, die noch von einem Viola-Spieler im Vordergrund belebt wird. Beide Bildlösungen gehen sehr wahrscheinlich auf Campagnolas Landschaftsauffassung ab den späten 1530er Jahren und vor allem auf Sustris'

Fresken in der Loggia des Odeo Cornaro oder in der Villa Vescovi in Luvigliano zurück; selbst die späteren illusionistischen Landschaftsausblicke von Gualtiero Padovano in der Villa Godi Malinverni (Lugo di Vicenza) kämen als Vorbild in Frage. Wie präsent Muzianos paduanische Wurzeln noch in seinen römischen Anfängen waren, zeigt sich auch in dem jüngst aufgetauchten und relativ gut erhaltenen Fresko (Rom, Arte Roma Auctions, 15.06.2016, Nr. 25, Abb. 232)<sup>5</sup>, das ursprünglich zur Ausstattung von Rocca Sinibalda (um 1552/1553) gehörte.

Die Linienführung erinnert noch an Muzianos regelmäßig-ornamentales Strichsystem nach dem Vorbild Campagnolas, das in der Zeit vor 1550 entwickelt wurde; einzelne Partien wie die Laubkronen und die Waldflächen besitzen jedoch schon die Anzeichen einer atmosphärischen Differenzierung. Das vorliegende Blatt ist daher innerhalb von Muzianos Entwicklung ein wichtiges Bindeglied innerhalb der 1550er Jahre, hin zu landschaftlicher Perfektion, die man spätestens ab dem siebten Jahrzehnt konstatieren kann und die sich mit dem beeindruckenden Uffizien-Konvolut illustrieren lässt.

Zum Werk aus Chatsworth hat sich noch eine Radierung in der Albertina (Klebeband, Inv. Nr. HB 27.3, fol. 67, Nr. 417, Kat. Nr. 31a) erhalten, die zwar Fröhlich-Bum (1929) publizierte, die bisher aber nicht mit der gezeichneten Landschaft in Verbindung gebracht wurde.<sup>6</sup> Bereits Pierre Mariette ordnete die Druckgraphik (351 x 504 mm) Moysse-Jean-Baptiste Fouard zu, der Ende des 17. Jahrhundert etliche Landschaften nach italienischen Künstlern stach, darunter einige Kompositionen, die noch als Tizian liefen, aber mit dem heutigen Kenntnisstand vor allem Zeichnungen Campagnolas wiedergeben. Auch die Vorlage für diese Radierung hielt Mariette für ein Werk Tizians:

*„Autre paysage de même grandeur, dans lequel est représentée la sainte Vierge fuyant en Égypte, précédée de saint Joseph qui conduit l’asne au passage d’une rivière; gravé à l’eau-forte par le mesme Moysse Fouard, d’après le Titien. – Les figures sont des premières choses qui ayent été gravées par mon père.“*<sup>7</sup>

Die gleichseitige und etwas vergrößert gestochene Reproduktion der Chatsworth-Zeichnung (272 x 420 mm) zeigt, dass die Landschaft mit einer „Flucht nach Ägypten“ ergänzt wurde; die Szene wird unmittelbar hinter der Hügelkuppe im Vordergrund dargestellt und von einer Engelsschar in Wolkenformationen – auf Kopfhöhe Mariä – begleitet. Das Figurenensemble stammt von einem heute unbekanntem Werk, das wahrscheinlich erst später, nachdem die Zeichnung entstanden war als erster Teil von Mariettes Vater, Jean Mariette (1660-1742) in die Platte graviert wurde.<sup>8</sup> Somit galt es für Fouard, das Strichbild und das Helldunkel im Umfeld der Szene anzugleichen, was ihm auch erstaunlich gut gelang, wodurch man die tiefenräumlichen Unstimmigkeiten in diesem Bereich der Geländeabfolge beinahe übersehen könnte. Insgesamt erhielt die radierte Form der Zeichnung dichtere Modellierungen und eine kontrastreichere Schattenverteilung zwischen Vorder- und Hintergrund, wodurch die tiefenräumliche Qualität der Überschaulandschaft gesteigert wurde.

<sup>1</sup> Die Zuschreibung von Padre Sebastiano Resta merkte Jaffé im Katalog an. – Kat. Ausst. London 1993-1994, S. 32, Nr. 23. – Jaffé 1994, S. 57, Nr. 760. – Zur Sammlung des Padre Resta: Warwick 2003, S. 141-153.

<sup>2</sup> Tosinis Hauptargument für die Autorschaft Muzianos beim vorliegenden Blatt war die Ähnlichkeit zur Landschaft aus der Florentiner Biblioteca Marucelliana (Inv. Nr. Dis. Vol. A.183, **Kat. Nr. X-40 u. Abb. 233**) und zum Uffizien-Konvolut (Inv. Nr. 503 P – 520 P). Bei der Entstehungszeit schlug sie eine Datierung des Marucelliana-Blattes um circa 1550-1555 vor und reihte die Zeichnung aus Chatsworth nach. Eine genauere Einordnung blieb dabei aus. – Tosini 2014, S. 181. – In der Monographie merkte Tosini zumindest an: „(...)„da scalare lungo e probabilmente non oltre gli anni Cinquanta (...)“ – Tosini 2008, S. 21.

<sup>3</sup> Marciaris Überlegungen zu Muzianos frühen Landschaftszeichnungen bauten auf den Exemplaren aus den Uffizien (Inv. Nr. 495 P, **Kat. Nr. X-53 u. Abb. 234**) und der Devonshire Collection (Inv. Nr. 760 (229)) auf. In seinen Ausführungen wurden ebenfalls kompositorische Bezüge zum Uffizien-Konvolut hergestellt, bei der Datierung ging Marciari vermutlich von einer Entstehung vor Muzianos Ankunft in Rom aus. – Marciari 2000, S. 29-30.

<sup>4</sup> Siehe dazu das Kapitel *Girolamo Muziano – ein Schüler Campagnolas?* in der vorliegenden Dissertation.

<sup>5</sup> Das Fresko (165 x 215 mm) wurde bereits in früherer Generation abgenommen und war damit keinen größeren Beschädigungen ausgesetzt. Nach dem Verkauf des Castello gelangte es in eine römische Privatsammlung. – Auktionskatalog, Arte Roma Auctions, Rom, *Asta di opere scelte, Arte Antica*, 15.06.2016, S. 16, Nr. 25, m. Farbabb. – Mein Dank gilt Arte Roma Auctions und Tito Brighi für das zur Verfügung gestellte digitale Foto (Juni 2016).

<sup>6</sup> Fröhlich Bum 1929, S. 75, Abb. f.

<sup>7</sup> Chennevières – Montaiglon 1851-1860, Bd. II, S. 255 (zu Stichen Fouards) u. Bd. IV, S. 107-108 (zu Moyse-Jean-Baptiste Fouard).

<sup>8</sup> Chennevières – Montaiglon 1851-1860, Bd. II, S. 255.

## X-32

### Landschaft mit Gebäuden und einer Brücke über eine Klamm

**Chatsworth, The Devonshire Collection, Inv. Nr. 761 (239).**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, linke obere Ecke fehlt, einzelne Risse, stockfleckig und fleckig, aufgezogen, vollständig alt montiert für die Sammlung des 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire.

**Maße:** 400 x 292 mm.

**Provenienz:** Dukes of Devonshire, Chatsworth.

**Literatur:** Walker 1941, Anhang S. 13, Nr. 79; Jaffé 1994, S. 29, 58, Nr. 761, m. Abb.; Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 19.

Jaffé (1994) korrigierte die traditionelle Tizian-Zuschreibung des Blattes aus Chatsworth und hielt es stattdessen kommentarlos für ein Werk Campagnolas. In den letzten Jahren ordnete es Tosini (2008) gemeinsam mit anderen Landschaften dem jungen Girolamo Muziano zu – ohne jedoch eine stilkritische Untersuchung seines zeichnerischen Schaffens vorzunehmen, die sie weiterhin Taco Dibbits bisher unvollendetem *catalogue raisonné* überließ.

Motivisch und zeichnerisch lässt sich die figurenlose Landschaftskomposition in eine kleine Werkgruppe einordnen, die sich heute überwiegend im Louvre befindet. Darin zeigt sich beispielsweise auch der auffällige steinerne Turm, den der anonyme Zeichner gerne variierte (vgl. Paris, Louvre, Inv. Nr. 5138 (Kat. Nr. X-137); Melbourne, National Gallery of Victoria, Inv. Nr. 694-5, Kat. Nr. X-109). Eine analoge Auffassung zeigt sich ebenso in den übrigen Architekturdetails. Ähnlich verhält es sich mit der Vorliebe für unterschiedliche Brückenmotive, die vor allem in steinerner Form eine stimmige Einheit mit der Geländeumgebung bilden. Eine weitere stilistische Gemeinsamkeit ist das Strichbild im Boden- oder Felsterrain, wo sich einerseits immer wieder Auswaschungen andeuten, andererseits längere Reihen geschwungener Parallellagen (unterschiedlicher Strichlänge) zum dekorativen Ornament werden. Schließlich liefern noch zwei unterschiedliche Baumotive mit ihren schlanken krummen Stämmen ein weiteres Merkmal für diese Werkgruppe. Im vorliegenden Fall ist der zentrale Baum besonders eng mit den Exemplaren in Melbourne (Inv. Nr. 694-5) oder Paris (Inv. Nr. 1488 (Kat. Nr. X-127), 4776 (Kat. Nr. X-132), 5138) verwandt; für die dichteren Typen im rechten erweiterten Vordergrund ergeben sich Verbindungen zu drei Landschaften aus Paris (Inv. Nr. 1489 (Kat. Nr. X-128), 4775 (Kat. Nr. X-131), 5138).

Der Landschaftsstil dieser Gruppe setzt zweifellos Campagnolas reife Darstellungen voraus. Die Verwendung des interessanten Hochformats oder der natürlich mit dem Gelände „verwachsenen“ Brücken könnten bereits Indizien für Vorlagen des nächsten Landschaftsspezialisten, für Girolamo Muziano sein, der in seinen künstlerischen Anfängen vor 1550 wenige Jahre in Padua verbrachte. Von seinen zeichnerischen Frühwerken dürften sich nur wenige Landschaften erhalten haben, die ebenfalls eine enge Verbundenheit mit dem Vorbild Campagnolas dokumentieren. Der anonyme Künstler der Chatsworth-Darstellung lässt sich zwar stilistisch nicht mit Muziano identifizieren, dürfte aber in dessen Umkreis ab den mittleren 1540er Jahren tätig gewesen sein.

## X-33

### Landschaft mit schlafendem Amor unter einem Baum

Chatsworth, The Devonshire Collection, Inv. Nr. 767 (246).

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, fleckig, vollständig alt montiert, wahrscheinlich für die Sammlung des 2<sup>nd</sup> Duke of Devonshire.

**Maße:** 221 x 209 mm (allseitig beschnitten).

**Provenienz:** Dukes of Devonshire, Chatsworth.

**Literatur:** Walker 1941, Anhang S. 13, Nr. 81; Saccomani 1982, S. 92, Anm. 84, Abb. 25; Jaffé 1994, S. 63, Nr. 767, m. Farbbabb.

Die Zeichnung aus der herzoglichen Sammlung von Chatsworth wurde erstmals von Walker (1941) als Werk Campagnolas besprochen. Selbst vierzig Jahre später hat sich an dieser traditionellen Zuschreibung nichts geändert. Saccomani (1982) bildete das Blatt in ihren Studien zu Campagnolas Landschaften ab und schlug eine Datierung gegen Ende des dritten Jahrzehnts oder etwas später vor. Jaffé (1994) schloss sich dem an und vermutete bei der Komposition den Einfluss Tizians.<sup>1</sup>

Im Vordergrund sieht man einen geflügelten Putto am Fuße eines schlanken Baumes auf einer kleinen markanten Bodenwelle schlafen; neben ihm liegen Köcher und Bogen, mit denen er sich als Amor zu erkennen gibt. Jenseits dieser idyllischen Szene ist die Landschaft relativ schlicht aufgebaut: wenige gestaffelte Bäume stecken den Tiefenraum ab; eine einfach dargestellte Dorfsiedlung mit Mühlrädern bildet gemeinsam mit einem Gebirge den Hintergrund.

Die Ausführung besitzt im Vordergrund und aufgrund einzelner Baumotive noch eine gewisse Ähnlichkeit mit Blättern Campagnolas, doch insgesamt finden sich in der gesamten Bildanlage, den Geländezügen und insbesondere den Bergkämmen keine überzeugenden Anhaltspunkte für seine Handschrift. Im Unterschied dazu irritiert die Figur des Amor, die motivisch und zeichnerisch sehr wohl an Campagnola denken lässt.

Eine analoge Figurenauffassung kennzeichnet eine bisher unbekannte „Geburt Christi“ (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 6715, Abb. 204)<sup>2</sup>, die eine Vielzahl von Putti als ungeordneten und etwas zufällig wirkenden Chor zeigt. Darüber hinaus sind selbst die wenigen Terrain- und Vegetationsdetails mit dem Chatsworth-Blatt eng verbunden. Bei der Ausführung der linken Bildhälfte, in der sich die Heilige Familie vor einer Stallarchitektur befindet, wird schließlich ein insgesamt dichter und im Ausdruck trockeneres Strichbild offensichtlich, das sehr wahrscheinlich für Stefano dall'Arzere, Campagnolas Kollegen in Padua, spricht. Denn die auffälligen Putti dürften stilistisch zumindest auf eine Kopie (London, British Museum, Inv. Nr. Pp.2.112, Abb. 196) nach einer „Madonna in der Glorie“ von Campagnola (Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 775 (255), Abb. 196) und auf einen „Gottvater“ (Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 5093, Abb. 202)<sup>3</sup> zurückzuführen sein – beides Blätter, die ebenfalls Stefano zugeschrieben werden können.<sup>4</sup> Eine zusätzliche Bestätigung liefert vor allem eine neuentdeckte Kopie (Paris, Gros & Delettrez, 19.06.2015, Nr. 19, Abb. 198)<sup>5</sup> nach einer „Himmelfahrt Mariae“ von Campagnola (Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 28006, Abb. 197), die etliche weitere Engelmotive enthält und im feinen peniblen Lineament den begabten Kopisten entlarvt. Stefanos Interesse richtet sich hauptsächlich auf die plastische Modellierung der Figur in ihrem unmittelbaren Umfeld, während die übrigen Landschaftselemente sorglos arrangiert und wenig differenziert wurden.

Für die ungefähre Entstehungszeit kann man sich an Stefanos wenigen frühen Malereien orientieren, die landschaftliche Ausblicke zeigen.<sup>6</sup> Konkreter datieren lässt sich der „Amor“ vor allem in Verbindung mit den oben erwähnten Figurenblättern. Mit Hilfe der beiden Kopien (London, British Museum und Paris, Gros & Delettrez) und dem „San Daniele“ (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1769 F)<sup>7</sup> als sorgfältigem Entwurf, der sich ebenfalls in Stefanos zeichnerisches Profil einfügt, lässt sich das Chatsworth-Blatt in die frühen bis mittleren 1530er Jahre datieren.

<sup>1</sup> Jaffé kommentierte das Blatt wie folgt: „*The inspiration is ultimately that of Titian, cf. Valentin le Febvre's (c.1642-80) etching, published in 1682, of the „Landscape with the Infant St. John the Baptist“, the original of which was copied by Campagnola c. 1530 (Uffizi 1405 E), with water to the right, and with a mill and water-wheel in the background.*“ – Jaffé 1994, S. 63.

<sup>2</sup> Die Zeichnung (Feder in Braun, 309 x 416 mm) konnte ich im Rahmen meiner Recherchen zum Werkkatalog in Kopenhagen studieren. Auf der Basis der Kenntnis von Campagnola und der im vorliegenden Kapitel angeführten Blätter wird die „Geburt Christi“ erstmals Stefano dall'Arzere zugeschrieben. Die Entstehungszeit liegt aufgrund der zeichnerischen und motivischen Merkmale vermutlich bereits in den fortgeschrittenen 1530er Jahren, möglicherweise sogar um 1540. – Mein Dank gilt Chris Fischer (Head of Centre for Advanced Studies in Master Drawings, Statens Museum For Kunst, Kopenhagen) und Matthias Wivel für den interessierten wissenschaftlichen Austausch (März 2012). Sie werden den Zuschreibungsvorschlag in den jüngsten Sammlungskatalog („Venetian Drawings at The Royal Collection of Graphic Art“) des Museums übernehmen.

<sup>3</sup> Vgl. den Engel am unter Rand des Gewandes von Gottvater, der bereits in der Kopie nach Campagnolas Madonna (British Museum) zu finden ist. Eine wenig bekannte Darstellung aus dem British Museum (Inv. Nr. T.13.13; vormals FAWK.5212.13; Feder in Braun, 403 x 267 mm, **Abb. 203**), bei der für die Madonnen-Glorie drei Engelsmotive aus der früheren Kopie nach Campagnola (British Museum, Inv. Nr. Pp.2.112) übernommen wurden, besitzt insgesamt das penible und im Ausdruck plastisch harte Strichbild, das für Stefano spricht. – Siehe dazu auch das Kapitel zu Stefano dall'Arzere im allgemeinen Textteil.

<sup>4</sup> Die Madonnen-Kopie aus dem British Museum (Inv. Nr. Pp.2.112) lässt sich zeichnerisch noch mit anderen Darstellungen verbinden. Die Auffassung der Putti, vor allem als tanzende oder spielende Gruppe (Verso) ist stilistisch eng verwandt mit den drei Variationen aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 768 (251), 769 (250), 770 (248)), die bisher ebenfalls unter Campagnola liefen. Eine Zuschreibung an Stefano wird hier erstmals vorgeschlagen. – Jaffé 1994, S. 64-64, Nr. 768-770, m. Farbabb.

<sup>5</sup> Auktionskatalog Gros & Delettrez, Paris, *Dessins, Tableaux, Mobilier & Objets d'Art*, 19.06.2015, S. 12, Nr. 19, m. Farbabb. – In der Katalognummer bestimmte ich das Blatt (Feder in Braun, 440 x 310 mm) als Kopie nach Campagnolas früher Himmelfahrtsdarstellung, die sich unpubliziert im Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 28006, Feder in Braun, 513 x 429 mm) befindet, und schrieb es in Verbindung mit der bereits erwähnten Kopie aus London Stefano dall'Arzere zu. – Mein Dank gilt Augustin de Bayser (Cabinet de Bayser, Paris) für die interessierte Anfrage und die zur Verfügung gestellte digitale Abbildung (Mai 2015).

<sup>6</sup> Stefano dall'Arzere zeigt einen größeren Landschaftsanteil noch am ehesten in folgenden frühen Malereien: „Anbetung der Hirten“ (Albignasego bei Padua, S. Tommaso, Cappella Obizzi, Fresko in der Apsiskalotte, **Abb. 207**); „Anbetung der Hirten mit Stifterin“ (Padua, Musei Civici, **Abb. 208**). Darüber hinaus schrieb Saccomani noch eine reine Landschaftsansicht innerhalb eines Frieses dem Künstler um 1530 zu (**Abb. 211**), die aber nur ein beschränktes Interesse an diesem Sujet vermittelt. – Saccomani 2007, S. 85-90, m. Abb. (S. 272-274). – Siehe ergänzend das Kapitel zu Stefano dall'Arzere im allgemeinen Textteil.

<sup>7</sup> Bei diesem außergewöhnlichen Blatt erinnert zwar der Heiligentypus an Campagnolas weitgehend verdeckten San Daniele im Wettbewerbsbild von 1537. In Verbindung mit den oben bereits angesprochenen Merkmalen der anderen Vergleichswerke fügt sich dieser Entwurf in die Entwicklung Stefanos innerhalb des vierten Jahrzehnts ein. – Rearick 1976, S. 110-112, Nr. 67, Abb. 64. – Saccomani 1979, S. 44-45, Anm. 25. – Kat. Ausst. Oxford 2015, S. 81, unter Nr. 13, Abb. 42.

## Cincinnati

### X-34

## Landschaft mit Baumstumpf und Staffagefiguren vor einer kleiner Stadt an einem Bach

Cincinnati, Cincinnati Art Museum, Inv. Nr. 1953.107.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, etwas fleckig, Einfassungslinie in Braun (vermutlich von einer früheren Montierung).

**Maße:** 262 x 420 mm.

**Wasserzeichen:** Anker in einem Kreis, darüber ein sechszackiger Stern.

**Provenienz:** Richard Cosway (1742?-1821), London (Lugt 629); Nathaniel Hone (1718-1784), London (Lugt 2793); Allyn C. Poole, Cincinnati (keine Marke); Geschenk von dessen Schwester Emily Poole zum Andenken an Allyn C. Poole.

**Literatur:** Galeriekatalog von E. Parsons & Sons, London, Katalog Nr. 49, ohne Jahr, vermutlich vor 1930, Nr. 16.

Das Blatt befindet sich seit 1953 im Cincinnati Art Museum, wo man es bisher Domenico Campagnola zugeschrieb. – Jenseits einer nah gezeigten Geländekuppe, die mit einem Baumstumpf und einem liegenden Stamm betont wird, blickt man auf eine Stadt mit einem größeren Turm und einer Brücke, unter der ein schmaler Fluss fließt. Wenige Staffagefiguren vor der Architekturkulisse und bei einer Wegbiegung im erweiterten Vordergrund beleben die Ansicht und harmonisieren die landschaftlichen Distanzen.

Der oberitalienisch-venezianische Charakter der Szenerie und einzelne Motive wie das Gebäudeensemble, der mit einem Baumstumpf ausgeschmückte Vordergrund und die episodenhaften winzigen Figuren im Gelände sind zweifellos Tizians und Campagnolas Landschaftsdarstellung verpflichtet. Letzterem steht die Komposition insgesamt näher; allerdings wird an einem Detail wie dem frei stehenden „Nadelbaum“ im linken Hintergrund und der von dichten parallelen Strichlagen geprägten Ausführung deutlich, dass es sich um die zeichnerische Auffassung der späteren Nachfolge handeln dürfte. Der anonyme Künstler dürfte erst im 17. Jahrhundert tätig gewesen sein, vielleicht sogar im Umfeld von Marco Ricci (1676-1730), der seinerseits von der Landschaftskunst Tizians und Campagnolas beeinflusst war.

## Deutschland

### X-35

#### Landschaft mit befestigter Stadt auf einer Anhöhe

Deutschland, Westfälische Privatsammlung, ohne Inv. Nr.

**Technik:** Feder in Braun über Röteln auf hellgrauem Papier.

**Maße:** 236 x 393 mm.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** Kat. Ausst. Münster, 1981, S. 64-65, Nr. 26, u. S. 160 (Anm.), m. Abb.

Das Blatt aus einer Westfälischen Privatsammlung wurde 1981 als Werk eines Nachfolgers von Domenico Campagnola publiziert. Dabei erkannte man bereits, dass es sich bei der Landschaft um eine gegenseitige Wiederholung einer Zeichnung aus Christ Church in Oxford handelt (Inv. Nr. 0318, 243 x 388 mm, Kat. Nr. 214), die Campagnola zuzuschreiben ist. Die vorliegende Komposition zeigt jedoch einen unvollendeten seitlichen Vordergrund, in dem der Hirte mit Hund und Herde nur als skizzenhafte Vorzeichnung in Röteln angelegt ist. Zudem wird der Himmel ohne bewegte Wolkenformen gezeigt. Auch die Stadtarchitektur ist weniger schief gezeichnet als im Original aus Oxford. Diese unscheinbare Korrektur ist auch in der Druckgraphik (Kat. Nr. 214c u. Abb. 298) aus dem Landschaftskonvolut von Herman de Neyt (1588-1642) zu beobachten, die vermutlich als gleichzeitige Vorlage für das etwas trocken ausgeführte Blatt gedient hat. Damit ergäbe sich für die Entstehungszeit der Kopie ein nützlicher *terminus post quem*, der wahrscheinlich auch für die zweite Nachahmung zutrifft. Diese zweite Version (278 x 389 mm) befindet sich wie das Original in Christ Church (Oxford, Inv. Nr. 0319, Kat. Nr. X-125) und zeigt die Landschaft ebenfalls gegenseitig. Neben einer allgemein abweichenden zeichnerischen Auffassung unterscheiden sich in der Linienführung besonders die Differenzierung des Himmels, die etwas gerader ausgerichtete Architektur und der Vordergrund mit Baum-, Pflanzen- und Felsdetails (anstelle der Hirtenfigur) von der Vorlage. Auch bei diesem zweiten Exemplar könnte die Datierung von de Neyts Stich abhängig sein.

## Dresden

### X-36

#### Das Denkmal

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 286.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, Gebrauchsspuren, Einfassungslinie in Braun.

**Maße:** 125 x 182 mm.

**Provenienz:** Sir Thomas Lawrence (1769-1830), London (Lugt 2445); Samuel Woodburn (1786-1853), London (Lugt ?); aus dem Woodburn Nachlass 1860 erworben.

**Literatur:** Morelli 1880, S. 254; Morelli 1891, S. 372; Woermann 1897, S. 68, Nr. 207, Tafel XIV; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. A 457.

Die Zeichnung stammt aus den englischen Sammlungen Lawrence und Woodburn, wo sie vermutlich traditionell als Werk Tizians betrachtet wurde. Auf die alte Zuschreibung wies noch Morelli in seinen Studien hin (1891) und schlug erstmals Domenico Campagnola für zwei Blätter aus Dresden vor (das zweite Werk: Inv. Nr. C 284, Kat. Nr. 243). Woermann (1897) übernahm Morellis Vorschlag in seiner aufwendigen Publikation verschiedener Handzeichnungen alter Meister des Dresdner Kupferstichkabinetts und betitelte die Darstellung mit „Der Denkstein“. Tietze und Tietze-Conrat (1944) schrieben das Blatt Campagnola ab und vermuteten zudem eine wesentlich spätere Entstehungszeit.

Die Komposition zeigt zwei Männer auf einer Anhöhe links im Vordergrund, die beide mit der Rechten auf die Inschrift eines Denkmals deuten. Einer von den beiden ist beritten, der andere scheint ein alter Mann zu sein, lehnt an dem Monument und blickt zum anderen auf. Offenbar erklärt er dem Jungen die Inschrift, die sie beide betrachten. Der weibliche Kopf einer dritten Person ist noch als seltsames Detail unter dem Pferd auszumachen. Ihr Körper wird überwiegend von der Geländekuppe verdeckt, hinter der die Landschaft zu einer entfernten Stadt am Meer abfällt, über dem die Sonne untergeht.

Auch mit der heutigen Materialkenntnis ist Tietze und Tietze-Conrat (1944) zuzustimmen. Motivisch und zeichnerisch ergeben sich für das Dresdner Blatt keine Verbindungen zum Werk Campagnolas; darüber hinaus ist die Ausführung auch erst im 17. Jahrhundert vorstellbar.

## Dublin

### X-37

#### Weite Landschaft mit hl. Maria Magdalena, in der Ferne eine Stadt an einem breiten Fluss

Dublin, National Gallery of Ireland, Inv. Nr. NGL.2038.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, am linken oberen Rand beschädigte Stelle, unten rechts ergänzte Fehlstelle am Rand.

**Maße:** 335 x 192 mm (beschnitten).

**Provenienz:** Richard Houlditch, Junior (gest. 1760), London (Lugt 2215); Richard Cosway (1742?-1821), London (Lugt 629); Dr. Henry Wellesley (1791-1866); 1866 Verkauf bei Sotheby's London; dort vom Museum erworben.

**Literatur:** Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. 459.

Das Blatt aus der National Gallery of Ireland wurde 1866 als Werk Tizians angekauft. Erstmals hielten es Tietze und Tietze-Conrat (1944) für eine Zeichnung Domenico Campagnolas der „middle period“; aktuell wird sie als „Norditalienisch, 1550-1600“ geführt.

Die Überschaulandschaft war ursprünglich wohl weniger im Hochformat dargestellt und besitzt zweifellos motivische und zeichnerische Merkmale, die eine Vertrautheit mit Campagnolas Zeichnungen dokumentieren: sowohl der weitläufige Landschaftsaufbau mit hohem Horizont, die größeren, teilweise gelängten Staffagefiguren und das felsige Terrain im rechten Vordergrund sprechen für Campagnola als Vorbild. In der Ausführung zeigt sich weniger in den Geländepartien als vielmehr in der Modellierung der dichten Laubbäume und ihrer Flächen eine Auffassung, die sich nicht restlos mit Campagnolas reifem Personalstil deckt. Nichtsdestotrotz spricht die qualitätvolle Handschrift für einen Zeichner, der wahrscheinlich im Umkreis des Meisters tätig war und sich an dessen Vorlagen orientierte, die um 1540 oder etwas später entstanden waren. Ob es sich bei dem Dubliner Blatt um eine Kopie handelt, lässt sich heute nicht mit Gewissheit sagen.

## Düsseldorf

### X-38

#### Kastell und befestigte Ortschaft im südlichen Alpenvorland

**Ehemals Düsseldorf, C. G. Boerner, November 1966.**

**Technik:** Feder in Braun auf bräunlichem Papier, fleckige Ränder (rechts: Wasserflecken), am linken oberen Rand Riss mit Fehlstelle, Ausbesserungen.

**Maße:** 195 x 390 mm.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** Verkaufskatalog C. G. Boerner, Düsseldorf, *Handzeichnungen vor 1900*, Berlin 1966, s.p., Nr. 67, Tafel 38.

Das betont querformatige Blatt befand sich 1966 im Verkaufskatalog von C. G. Boerner und wurde wie folgt kommentiert: „Zügige Landschaftszeichnung in der Art der großen Venezianer, früher sogar Tizian zugeschrieben. (...) Derartige stattliche Zeichnungen sind außerhalb der großen Sammlungen nur selten anzutreffen.“

Das Hauptmotiv ist die kleine befestigte Stadt mit einem Turm, die auf sanften Hügeln an einem Gewässer liegt. Ruhige Wasserspiegel und die übrigen Geländezüge umspielen – ohne Vordergrundterrain – weitläufig die Kulisse. Kaum auszumachen ist dabei ein Reitertrupp (?), der auf eine zeichnerische Chiffre reduziert wurde. Besonders reizvoll wirkt die leichte Untersicht der Architektur angesichts des auffallend tiefen Horizonts, wo sich die fernen Berge nur noch schwach erheben.

Komposition und Motivik lassen sich an die etwas offener ausgeführten Landschaften Campagnolas annähern, die überwiegend im vierten Jahrzehnt entstanden sein dürften.<sup>1</sup> Allerdings zeigt keines dieser Werke eine derart kühn gesetzte und in unseren Augen „modern“ erscheinende Horizontlinie, sondern vermittelt meist eine „niederländische“ Überschau, bei der die Gebirgskämme ungleich höher abschließen. Die sichere und flotte Linienführung lässt sich zwar auch in der Nähe dieser Werkgruppe ansiedeln (vgl. außerdem Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4611 (Kat. Nr. 108); Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL 4770, Kat. Nr. 107). Die Differenzierungen der Stadtkulisse und des umgebenden Terrains sind jedoch nicht überzeugend mit Campagnolas Handschrift in Deckung zu bringen. Aus diesen Gründen sollte das Werk dem näheren Umkreis des Künstlers zugeschrieben und ab den 1530er Jahren datiert werden.

<sup>1</sup> Vgl. beispielsweise folgende Blätter: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1633 (Kat. Nr. 114); Cape Town, Iziko Museums of South Africa, Inv. Nr. 322 (Kat. Nr. 105); Stuttgart, Staatsgalerie,

Graphische Sammlung, Inv. Nr. C 90/3696, (Kat. Nr. 104).

## X-39 Landschaft mit büßendem hl. Hieronymus

Ehemals Düsseldorf, Galerie Sabrina Förster, 1988.

**Technik:** Feder in Braun auf hellem Bütten, braun laviert, oben im Halbrund geschnitten, Einfassungslinie.  
**Maße:** 405 x 278 mm.

**Provenienz:** Rheinische Privatsammlung.

**Literatur:** unpubliziert.

Die Landschaft mit dem büßenden hl. Hieronymus tauchte 1988 in der Galerie Sabrina Förster (Düsseldorf) auf und wurde von Konrad Oberhuber als Werk Campagnolas bestimmt.<sup>1</sup> Mit der heutigen Materialkenntnis lässt sich jedoch erstmals darlegen, dass es sich bei dem Blatt um eine qualitätvolle Kopie nach einer Zeichnung Campagnolas handelt, die sich in Statens Museum for Kunst in Kopenhagen (Inv. Nr. GB 8504, 457 x 326 mm, Kat. Nr. 24) erhalten hat.

Das Original fällt in Höhe und Breite circa 5 cm größer aus und zeigt oben keinen halbrunden Abschluss. Die Komposition und ihre Motive lassen zeichnerisch keinen Zweifel an Campagnolas Eigenhändigkeit zu und sprechen für eine Entstehungszeit um 1517/1518. Hinsichtlich der sorgfältigen Linienführung war das Blatt vielleicht als selbstständiges Sammlerstück oder als Entwurf für einen Holzschnitt gedacht.

In der vorliegenden Fassung dokumentieren das Strichbild und auch einige Formverschiebungen, dass der anonyme Zeichner die Vorlage zwar gut verinnerlicht hat, aber die Komposition letztlich nicht adäquat verkleinern konnte. Sie ist dennoch von besonderer Qualität und ein seltenes frühes Beispiel für eine Kopie nach einer Zeichnung des jungen Campagnola vor 1520. Daher dürfte der Kopist aus dem engeren Kreis des Künstlers stammen.

<sup>1</sup> In einem Brief an die Galerie sprach sich Oberhuber für die Campagnola-Zuschreibung aus. – Mein Dank gilt Sabrina Förster für das zur Verfügung gestellte Foto der Zeichnung und die zusätzlichen Informationen.

## Florenz

## X-40 Landschaft mit Fluss und Viola-Spieler bei einem Baum im Vordergrund

Florenz, Biblioteca Marucelliana, Inv. Nr. Dis. Vol. A.183.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, deutlich vergilbt, Wasserflecken, größere Fehlstellen in der rechten unteren Ecke und am rechten oberen Rand, einige Rissspuren, Spuren einer Mittelfalte, aufgezogen, alt montiert.

**Maße:** 389 x 480 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso links mit Feder: „Tizziano“.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

### Weitere Fassungen:

1.) Girolamo Muziano? (1532-1592), Feder in Braun über schwarzer Kreide auf leicht gebräuntem Papier, 350 x 504 mm, London, Christie's, 04.07.2000, Nr. 82, (Kat. Nr. X-40a).

2.) Anonymer Künstler (16./17. Jh.), Feder in Braun, schwarze Kreide auf cremefarbenem Papier, 352 x 464 mm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 5592, (Kat. Nr. X-40b u. X-147).

3.) Anonymer Künstler (16./17. Jh.), *Landschaft mit Fluss*, (Teilkopie nach Paris, Louvre, Inv. Nr. 5592), Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, 268 x 374 mm, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe), Inv. Nr. FC125118, (Kat. Nr. X-40c u. X-147a).

4.) Anonymer Künstler (16./17. Jh.), *Landschaft mit Fluss*, (Teilkopie nach Paris, Louvre, Inv. Nr. 5592), Feder in Braun über schwarzer Kreide auf cremefarbenem Papier, 163 x 343 mm, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe), Inv. Nr. FC125121, (Kat. Nr. X-40d u. X-147b).

#### Reproduktion:

Claude Massé (1631-1670), Radierung, vor 1670 / 1754, 265 x 400 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „An. Carache delin. – .34.D. – Massé. Sculp. Cum privil Regis.“, (Kat. Nr. X-40e u. X-147c).

**Literatur:** Kat. Slg. Florenz 1990, S. 67, Nr. 332, m. Abb.; Tosini 2014, S. 181, Abb. 1 (in Farbe), Anm. 3.

Das große Blatt – mit unbekannter Provenienz – hielt man für ein Werk Giorgiones bevor es unter Domenico Campagnola inventarisiert wurde. Im relativ jungen Katalogeintrag gewinnt man anhand der mäßigen Abbildung keinen besonderen Eindruck von der Zeichnung, die Rearick eher näher bei Muziano sah.<sup>1</sup> Diese Einschätzung dürfte Tosini (2014) für ihren jüngsten Aufsatz genützt haben, in dem sie neben anderen Neuzuschreibungen an Muziano auch die vorliegende Landschaft vorstellte, die sie um 1550-1555 datierte.<sup>2</sup> Unabhängig davon lässt sich im Rahmen des vorliegenden Werkkatalogs bestätigen, dass Campagnola nicht für die Ausführung in Frage kommt; darüber hinaus ließ sich mit diesem und anderen Blättern, die traditionell unter Campagnola liefen, ein frühes zeichnerisches Œuvre für Muziano rekonstruieren.<sup>3</sup>

Dargestellt ist eine Überschaulandschaft mit einer weiten Bucht in der Ferne, in die ein Fluss mündet; einzelne Gebäude wie eine kleine befestigte Stadt oder eine nahe Mühle mit Holzbrücke liegen an seinen Windungen, die das Gelände bis zum Vordergrund durchziehen und die tiefenräumlichen Distanzen harmonisieren. Das nächste Terrain ist eine angedeutete Hügelkuppe, die den erhöhten Augenpunkt vermittelt und am linken Rand mit einem mächtigen Baumpaare über die gesamte Höhe des Blattes verankert ist. Dieses zeigt starke Stämme, wirkt in der Krone dicht belaubt und ist entsprechend dunkel gehalten, um sich von den nachfolgenden Gründen wirkungsvoll abzuheben. Am Fuße der Bäume sieht man schließlich noch die größere Figur eines Mannes mit Hut, der auf seiner Viola spielt. Es ist eine genrehafte Szene, die dem Landschaftsvordergrund einen idyllischen Charakter verleiht und an giorgioneske Darstellungen mit Musizierenden erinnert. Als figürliches Repousoirmotiv begleitet der Sitzenden den Ausblick auf das Landschaftspanorama als eigentlicher „Hauptdarsteller“.

Das Kompositionsprinzip ist grundsätzlich der niederländischen Überschau verpflichtet wie sie durch Maler wie Joachim Patinir oder Jan van Scorel im Veneto bekannt wurde. Ihre Nachahmer fanden sich bereits im dritten Jahrzehnt unter den italienischen Künstlern wie beispielsweise Lorenzo Lotto oder Garofalo, die dieses Prinzip der Landschaftsdarstellung selbstständig verarbeiteten; ebenso gehörten Cornelis Massys oder Matthijs Cock zur Nachfolge Patinirs, die ebenfalls in Italien nachgeahmt wurde.<sup>4</sup> Die niederländischen Elemente vereinte Lambert Sustris in seinen Fresken für die Loggia im Odeo Cornaro (ca. 1539-1541) und in der Villa Vescovi von Luvigliano (1542/43) mit der römischen Manier *all'antica*, die für Padua und seine Künstler prägend war (Abb. 76-82). Besonders Gualtiero Padovano griff für die freskierten Landschaftsausblicke in der Villa Godi auf diese Errungenschaften von Sustris zurück. Aber auch Campagnola verwendete für seine Zeichnungen ab circa 1540 verstärkt das Landschaftspanorama in betonter Überschau mit variiertem Staffage und kam in manchen Fällen der niederländischen Auffassung verblüffend nahe. Dabei gehörte das seitliche Baummotiv bereits zu seinen bevorzugten Elementen, das sicherlich durch Tizians Bildlösungen des dritten Jahrzehnts angeregt und auch von Sustris in dessen Freskenfries in Luvigliano integriert wurde. In diesem Milieu fand der junge Muziano nach seiner Ankunft in Padua (ab circa 1544) seine Vorbilder, durch die vermutlich erste eigene Kompositionen wie das vorliegende Florentiner Blatt angeregt wurden. So ist es nicht verwunderlich, dass sich der junge Künstler dabei zeichnerisch sehr eng an Campagnola orientierte, dessen Landschaften mit der Feder oder als Holzschnitt sich großer Beliebtheit erfreuten.

In der Linienführung dominieren einige dichte Kreuzlagen und überwiegend linear aufgefasste

Ausdruckswerte, die an Campagnolas aufgehellte Holzschnitte und seinen zeichnerischen Landschaftsstil ab dem vierten Jahrzehnt anschließen. Die frühe Handschrift Muzianos lässt sich noch mit anderen Blättern rekonstruieren, die in einem eigenen Kapitel im allgemeinen Textteil zusammenfassend besprochen werden. Für das Exemplar aus der Biblioteca Marucelliana ergeben sich die engsten motivischen und stilistischen Verbindungen zu weiteren, für Muziano eher seltenen Querformaten, die sich heute im Louvre (Inv. Nr. 5590, Kat. Nr. X-146 u. Abb. 235)<sup>5</sup> und in den Uffizien (Inv. Nr. 495 P, Kat. Nr. X-53 u. Abb. 234)<sup>6</sup> befinden und auch in ihren ähnlichen Größen den Anspruch sorgfältiger Sammlerstücke vermitteln.

In Kenntnis der übrigen Zeichnungen vor und in den Jahren um 1550 ist eine Zuschreibung an Muziano und eine Datierung in seine Zeit im Veneto, circa zwischen 1544 und 1549, gerechtfertigt. Wie essentiell die Aneignung der niederländischen Kompositionsprinzipien und des campagnolesk-sustrischen Vokabulars für Muziano gewesen sein muss, verdeutlichen auch die späteren Landschaftsfresken in der Sala di Noè in der Villa d'Este von Tivoli, die ab 1563 entstanden. Sie wurden zwar von Muziano in einer Periode des verfeinerten Landschaftsstils geschaffen (vgl. Uffizien-Konvolut, Inv. Nr. 503 P bis 520 P, Abb. 246, 247), doch verraten ihre Bildlösungen in einzelnen Fällen immer noch seine paduanischen Wurzeln – so wie im vorliegenden Blatt.<sup>7</sup>

Die Überschaulandschaft der Biblioteca Marucelliana (389 x 480 mm) – allerdings *ohne* Vordergrundkulisse und Viola-Spieler – wird in einem Blatt von ähnlicher Größe (350 x 504 mm) gezeigt, das im Auktionshandel auftauchte (London, Christie's, 04.07.2000, Nr. 82, Kat. Nr. X-40a) und Muziano in seiner Zeit im Veneto zugeschrieben wurde.<sup>8</sup> Keine Erwähnung fand dabei die Verbindung zum Florentiner Blatt – weil möglicherweise nicht bekannt – ebenso nicht in Tosinis jüngstem Aufsatz (2014).

Die Fassung von Christie's überrascht durch ihre motivischen und zeichnerischen Analogien zur Darstellung aus Florenz, die im Strichbild atmosphärischer und ursprünglicher wirkt. Zudem finden sich in der Zeichnung aus dem Auktionshandel – die aufgrund des fehlenden Vordergrunds, bei ungefähr gleichen Maßen, etwas vergrößert und aufgehellter wirkt – kleinere Formverschiebungen und Ergänzungen in den architektonischen Details; zusammen mit der technischen und insgesamt flacher wirkenden Ausführung wird der Kopiecharakter spürbar. Von Muziano ist bisher keine Eigenwiederholung bekannt – ein Umstand, der möglicherweise an seiner Autorschaft für dieses Blatt zweifeln lässt. Allerdings kam auch schwarze Kreide als schwache Vorzeichnung zum Einsatz, die auch in seinem späteren Uffizien-Konvolut bei elaborierten Landschaften zu beobachten ist. Diese dienten möglicherweise als Präsentationsblätter oder Sammlerstücke.

Deutlich leichter ist eine zweite Kopie nach dem Blatt aus Florenz zu unterscheiden, die man als Werk Tizians in der Sammlung Jabach inventarisierte und 1671 als Teil der „*dessins d'ordonnance*“ – Zeichnungen der ersten Kategorie – an das *Cabinet du Roi* verkaufte (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5592, Kat. Nr. X-40b u. X-147).<sup>9</sup> Der unbekannte Künstler übernahm die gesamte Komposition etwas vergrößert in ein etwas kleineres Querformat (352 x 464 mm); dabei differenzierte er das Terrain, die Vegetation und auch den fernen Prospekt am Horizont mit zusätzlichen feinen Strichfolgen und vereinzelt Punktierungen. Auf den zweiten Blick lassen sich trotz sorgfältiger Linienführung auch motivische Veränderungen ausmachen: ein zweiter höherer Turm wurde in die Architekturkulisse eingefügt, ebenso auch ein größerer Busch im rechten unteren Eck des Blattes.

Trotz der alten Bezeichnung „*Tiziano*“ innerhalb der gebogenen Holzbrücke, unter der das Wasser hindurch strömt, wurde die Landschaft als Werk Annibale Carraccis für den „*Recueil Jabach*“ gegenseitig reproduziert (Tafel 34 D, Kat. Nr. X-40e). Dabei fällt schnell auf, dass man den Viola-Spieler lieber als jüngeren Mann ohne Kopfbedeckung sehen wollte. Die übrigen Motive wirken zudem vereinfacht und vermitteln insgesamt nicht mehr viel von der atmosphärischen Weitläufigkeit von Muzianos Original. In Kenntnis dieses Blattes aus der Sammlung Jabach und der Zuschreibung im „*Recueil*“ entstanden schließlich noch zwei unvollendete Teilkopien nach den beiden Architekturkulissen am Fluss, die teilweise mit schwarzer Kreide vorgezeichnet und jeweils mit „*Annibale Caracci*“ bezeichnet wurden (Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. Nr. FC125118 u. FC125121, Kat. Nr. X-40c, d).<sup>10</sup>

<sup>1</sup> Rearicks Einordnung zitierte man ohne Datierungsvorschlag im Sammlungskatalog. – Kat. Slg. Florenz 1990, S. 67, Nr. 332

<sup>2</sup> Tosini 2014, S. 181. – Marciari berücksichtigte das Blatt nicht in seinen Studien.

<sup>3</sup> Siehe dazu das Kapitel *Girolamo Muziano: Ein Schüler Campagnolas?* in der vorliegenden Dissertation.

<sup>4</sup> Eine recht genaue Kenntnis von Matthijs Cock scheint Campagnolas große „Landschaft mit der Entführung der Europa“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5526, **Kat. Nr. 232**) zu dokumentieren, wenn man sie mit einer themengleichen Zeichnung von Matthijs Cock aus dem Louvre (Inv. Nr. 20723, **Kat. Nr. 232a u. Abb. 160**) vergleicht, die mit 1541 datiert ist. Auch die zweite große und eng verwandte Darstellung mit einer singenden Frau (Louvre, Inv. Nr. 5527, **Kat. Nr. 231**) dürfte sich eng an niederländischen Nachfolgern Patinirs orientieren. Eine Zeichnung von Cornelis Massys aus Brüssel (Königliche Museen der Schönen Künste, Inv. Nr. 4060/2464, **Kat. Nr. 231a**) von 1540 veranschaulicht die kompositorischen Prinzipien, die möglicherweise für Campagnola vorbildhaft waren – in diesem Fall allerdings ohne betonte zentrale Vordergrundfigur.

<sup>5</sup> Die unpublizierte Zeichnung aus der Sammlung Jabach wird im vorliegenden Verzeichnis erstmals Girolamo Muziano vor 1550 zugeschrieben. Sie ist in der Online Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7955-Paysage-avec-un-pont-en-bois>

Zum Blatt siehe ergänzend das Kapitel *Girolamo Muziano: Ein Schüler Campagnolas?*.

<sup>6</sup> Die Zeichnung aus den Uffizien wird bereits Muzianos zeichnerischem Frühwerk zugeordnet. – Marciari 2000, S. 29-30, 498, D14, Abb. 10. – Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 19, Abb. 14.

<sup>7</sup> Tosini 2008, S. 140, Abb. 130 u. Katalog, A-14.3.

<sup>8</sup> Siehe den Katalogeintrag mit der Einschätzung von Taco Dibbits.

<sup>9</sup> Die unpublizierte Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7958-Vaste-paysage-boise-en-bord-de-mer-avec-un-joueur-de-violon>

<sup>10</sup> Raimbault verwies zwar auf die beiden Teilkopien in Rom, hatte aber keine Kenntnis von der eigentlichen Stichvorlage im Louvre. – Raimbault 2010, S. 282, 34D.

## X-41

### Die Stadt am Wasser

**Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 468 P.**

**Technik:** Feder in Schwarzbraun, Spuren von schwarzer Kreide (?) auf beigem Papier.

**Maße:** 258 x 409 mm.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, unter Nr. 458; Petrioli Tofani 2014, Bd. 1, S. 252, 468 P.

Das Uffizien-Blatt ist sehr gut erhalten und galt lange Zeit als Werk von Giovanni Cariani. Bereits von Tietze und Tietze-Conrat (1944) wurde es als etwas größere Kopie einer Zeichnung des Dresdner Kupferstich-Kabinetts eingestuft (Kat. Nr. 243). Nicht nur kleinere Formverschiebungen, das Weglassen des vierten Figurenkürzels am rechten Rand und das klare und etwas trockene Strichbild lassen dies zu Recht vermuten. Bei genauer Betrachtung gibt es aber auch technische Indizien für eine Kopie: Spuren von Kreide sind an einigen Partien des Hintergrundgebirges zu entdecken, ebenso am seitlichen schroffen Berg, bei manchen Schiffen, einzelnen Stadtabschnitten und vor allem am Soldatenpaar. Offenbar wurde die Vorlage aus Dresden sehr genau auf das Blatt übertragen, indem man die Komposition vorab mit Kreide anlegte und erst danach die Ausführung mit der Feder folgte.

Ob es sich um eine Wiederholung aus dem engsten Umfeld Campagnolas oder der späteren Nachfolge handelt, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Hinsichtlich der ansprechenden Qualität dürfte zumindest eine zeitgenössische Kopie zu favorisieren sein.

## X-42

### Landschaft mit einigen Figuren bei Ruinen

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 469 P.

**Technik:** Feder in Hellbraun auf ehemals weißem Papier, einige größere Flecken, rechte obere Ecke mit Rissspuren und ergänzte Fehlstelle am rechten Rand, aufgezo-

**Maße:** 235 x 394 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit blauem Stift: „469“.

**Provenienz:** R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 930).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Grandi III., Universale III., unter Nr. 48-67 (?); Gilbert 1869, Tafel VIII (Detail); Ferri 1890, S. 257, unter Nr. 469-481, Kategorie V.; Brouard 2010, S. 446, unter Anm. 1671; Petrioli Tofani 2014, Bd. 2, S. 784, 469 P.

Ferri (1890) versuchte zwar bei einigen Uffizien-Zeichnungen zwischen Campagnola und Tizian zu unterscheiden, führte jedoch das vorliegende Blatt in einer Gruppe von „*Tredici paesaggi diversi. penna, carta bianca – Dimensioni varie*“ (betreffend Inv. Nr. 469-481) unter dem Namen des großen Meisters. In Kenntnis des heutigen Materials spricht jedoch einiges für eine Entstehung im Kreis Campagnolas:

Die Motive und der Charakter der Landschaft verweisen deutlich auf seine Darstellungen mit Ruinen ab dem fünften Jahrzehnt, als einige Freskenausstattungen in Padua und Umgebung den Zeitgeschmack *all'antica* prägten (vgl. London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85 (Kat. Nr. 136); Französische Privatsammlung, Kat. Nr. 137). Die Ausführung lässt jedoch in den wichtigsten Landschaftspartien eine überzeugende Verbindung zu Campagnolas Personalstil vermissen – auch wenn dieser von qualitativen Schwankungen gekennzeichnet ist. Besonders der Vordergrund als einführendes Element vermittelt nicht das regelmäßige Strichbild, mit dessen Hilfe auch kleinere Ausnehmungen oder Auswaschungen in einzelnen Felsbrocken als dekorative Details genützt werden. Ebenso weicht die Differenzierung in den größeren Laubbäumen von den typischen Baummotiven ab und wirkt beim rechten entfernten Waldteppich etwas zu mechanisch. Diese zeichnerischen Details sprechen in Verbindung mit dem technischen Umstand einer deutlich sichtbaren, weiß belassenen Randzone (an zumindest zwei Rändern) für eine qualitätvolle Kopie oder Nachahmung von der Hand eines Zeitgenossen Campagnolas.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vergleiche die gelungenen Kopien und Nachahmungen in: Wien, Albertina, Inv. Nr. 1506 (**Kat. Nr. X-176**); Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15917 (**Kat. Nr. X-168**); Weimar, Graphische Sammlungen, Inv. Nr. KK 8868 (**Kat. Nr. X-172**); Berlin, Galerie G. Bassenge, (**Kat. Nr. X-1**); Paris, Galerie Georges Petit, 10.-11.05.1926, Nr. 94 (**Kat. Nr. X-153**).

## X-43

### Phantastische Hügellandschaft mit Häusern an einer Meeresbucht

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 471 P.

**Technik:** Feder in Braun auf ehemals weißem Papier, Fehlstellen am oberen mittleren Rand und in der oberen linken Ecke, Spuren einer vertikalen Faltung, aufgezo-

**Maße:** 213 x 393 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten links mit Feder in Braun (alte Handschrift): „*Paris Bordon*“ und rechts oben mit blauem Stift: „471“.

**Provenienz:** Fondo Mediceo-Lorenese (?); R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 930).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Grandi III., Universale III., unter Nr. 48-67 (?); Ferri 1890, S. 257, unter Nr. 469-481, Kategorie V.; Saccomani 1982, S. 98, Anm. 67; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 142, unter Nr. 41; Petrioli Tofani 2014, Bd. 2, S. 784, 471 P (?).

Es lässt sich nicht zweifelsfrei bestimmen, ob schon Pelli Bencivenni das vorliegende Uffizien-Blatt unter einer Sammelposition von „*Venti paesi di varie qualità (...)*“ inventarisierte, die man Tizian zuschrieb. Zumindest Ferri (1890) führte sie unter gleichem Künstler ebenfalls in einer Gruppe von „*tredici paesaggi diversi*“ an. Saccomani schrieb die phantastische Hügellandschaft – zusammen mit einer nahezu identischen Darstellung aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 437, Kat. Nr. 30) – Campagnola zu und datierte sie um 1520. Angesichts der bisher nicht berücksichtigten Trio-Bildung mit einem dritten Blatt aus der New Yorker H. Shickman Gallery (1968, Nr. 1) deuten die technischen und zeichnerischen Unterschiede (siehe Besprechung der Shickman-Zeichnung, Kat. Nr. 29) darauf hin, dass die Uffizien-Zeichnung von der Berliner Version abzuleiten ist. Beide Fassung aus New York und Berlin werden im vorliegenden Verzeichnis Campagnola gegeben, der wohl bereits in seiner frühen Periode auch auf Eigenwiederholungen zurückgriff, um das Sammlerpublikum zu bedienen. Die vorliegende Darstellung besitzt hingegen gewisse Formverschiebungen und zeichnerische Nachlässigkeiten, mit denen sie möglicherweise als zeitgenössische Kopie nach Campagnolas Landschaft einzustufen ist. Damit dürfte sie zu den frühesten Kopien nach einer Zeichnung des Künstlers gehören.

## X-44

### Flusslandschaft mit dem Raub der Europa

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 472 P.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun über Spuren von schwarzer Kreide auf cremefarbenem Papier, Einfassungslinie mit Feder in Braun, etwas beschädigt am oberen und rechten Rand, aufgezogen.

**Maße:** 214 x 311 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder: „*To..rs*“ (?) und links unten mit Stift „472 P“ sowie rechts oben mit blauem Stift: „472“.

**Wasserzeichen:** ähnlich wie Briquet Nr. 9616 (Udine, 1565).

**Provenienz:** Fondo Mediceo-Lorenese; R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 930).

#### Reproduktion:

Valentin Lefèvre (1637-1677), Radierung, 1682, 215 x 307 mm, unten bez. in der Platte: „*V. lefebvre del. sculp.*“ und „*Tan. In.*“, (Kat. Nr. X-44a u. Abb. 337).

**Literatur:** Lefebre 1682, Nr. 14; Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Piccoli IV, Universale V, Disegni 12, Nr. 7; Ferri 1890, S. 257, unter Nr. 469-481, Kategorie V; Kat. Slg. Florenz 1914, Nr. 22; Giglioli 1928, S. 186; Fröhlich-Bum 1929, S. 261; Walker 1941, Anhang S. 3, Nr. 12; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 328, Nr. 1986, Tafel LXXVI,2; Morassi 1954, S. 182, Anm. 3, Nr. 15; Kat. Ausst. Venedig 1955, S. 294, (Disegni) Nr. 14; Pallucchini 1969, Bd. II, Abb. 599; Rearick 1976, S. 45, unter Nr. 20, S. 113-114, Nr. 70 und S. 115, unter Nr. 71; Oberhuber 1976, S. 30-31, S. 83-84, Nr. 31, m. Abb.; Rosand – Muraro 1976, S. 139, unter Anm. 10; Kat. Ausst. Bassano 1976, S. 43, Nr. C 19; Rearick 1977, S. 174, Anm. 2; Rearick (1976) 1977, S. 38, unter Nr. 24; Muraro 1978, S. 140; Oberhuber 1978, S. 166; Rosand 1981, S. 307, Anm. 12; Chiari 1982, S. 107, unter Nr. 99; Saccomani 1982, S. 90, 98, Anm. 71; Wethey 1987, S. 157-158, Nr. 41, Abb. 111; Chiari 1988, S. 24, Anm. 11, S. 79, Nr. X-66; Chiari 1989, S. 94, unter Nr. 33; Rearick 1991, S. 12, Anm. 25; Kat. Ausst. Paris 1993, S. 622, unter Nr. 214; Ruggeri 2001, S. 217, unter Nr. I. 22; Petrioli Tofani 2014, Bd. 1, S. 200, 472 P; Kat. Ausst. Oxford 2015, S. 30, 84, Nr. 15, m. Farbabb.

Obwohl Lefèvre die „Flusslandschaft mit der Entführung der Europa“ 1682 als Invention Tizians reproduzierte (Kat. Nr. X-44a u. Abb. 337)<sup>1</sup>, wurde die Uffizien-Zeichnung „*con veduta di fiume e due figure che osservano un toro nell'acqua che ha una figura in groppa*“ bereits 1784 unter Domenico Campagnola inventarisiert. Da sie Ferri (1890) in einer Sammelposition der Kategorie V wiederum als Tizian publizierte und Gamba sie erstmals als Werk Campagnolas abbildete (Kat. Slg. Florenz 1914), sollte die Zuschreibungs-Geschichte wechselhaft bleiben. Bis heute steht die Zeichnung exemplarisch für die schwierige Tizian-Forschung, in der die Vorschläge zwischen den beiden Namen oszillieren. Während einige Forscher den Kreis um Tizian oder sogar den Meister selbst als Ausführenden vermuteten (Tietze und Tietze-Conrat 1944; Wethey 1987), gab es auch Stimmen für Campagnola (Giglioli 1928; Walker 1941; Zampetti (Kat. Ausst. Venedig

1955); Rearick 1976, 1977, 1991; Muraro 1978; Rosand 1981; Rearick (Kat. Ausst. Paris 1993). Von anderen Experten wurde das Werk schlicht ausgelassen (Pignatti 1979) oder ohne weiteren Kommentar Tizian abgeschrieben (Chiari 1988).

Bei allem Ringen um eine stilistische Klärung und einen Namen vermutete man hinter der Uffizien-Zeichnung vor allem eine Kopie nach Tizian (Morassi 1954; Saccomani 1982), für die man teilweise Campagnola erneut in Erwägung zog (Oberhuber 1976). Davon war besonders Rearick (1991) überzeugt, der das vorliegende Blatt als „*an obvious Domenico*“ bezeichnete und es in den 1520er Jahren ansiedelte. Wethey (1987) hingegen nahm die bereits von Tietze und Tietze-Conrat (1944) ausgesprochene kategorische Ablehnung Campagnolas auf: „*into whose style it does not fit, neither in his early nor in his later period*“. Wethey machte auf die zeichnerischen Qualitäten des Landschaftshintergrunds aufmerksam, die Tizian recht nahe kämen. Richtigerweise betonte er, dass die technischen Schwächen bei den zwei Figuren rechts im Vordergrund lägen. Möglicherweise entstand das Blatt, als die druckgraphische Übertragung durch Lefèvre vorbereitete wurde, auf den zumindest die teilweise sichtbare Einfassungslinie zurückgehen dürfte. Trotz dieses disparaten Erscheinungsbildes gab Wethey die Zeichnung Tizian oder seinem Kreis und datierte sie um 1540. – Bei der jüngsten Ausstellung des Werks blieb es wiederum bei der Campagnola-Zuschreibung, ohne den Versuch einer Datierung (Kat. Ausst. Oxford 2015) zu unternehmen.

Im Kontext des vorliegenden Verzeichnisses ergeben sich für die mythologische Szene keine motivischen oder stilistischen Verbindungen zu den Campagnola zugeschriebenen Zeichnungen. Einzig das Thema verweist auf eine weitere Darstellung der Entführung als dramatische Vordergrundszenen einer großen Überschaubandschaft (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5526, Kat. Nr. 232). Die Figurenauffassung wäre mit dem Paar im Uffizien-Blatt durchaus vereinbar und zeigt vor allem in den ungelenken gezeichneten Körper- und Beinhaltungen eine verblüffende Ähnlichkeit zum vorliegenden Sitzmotiv der linken Figur. Doch insgesamt lässt sich keine zeichnerische Entwicklungsstufe plausibel rekonstruieren, in der sich Campagnola eine Vorlage Tizians wie ein „Chamäleon“ einverleibt hätte – schon gar nicht zu einer Zeit, in der sich sein Personalstil festigte und ein gewisser Wiedererkennungswert zum Tragen kam. Aus diesen werkimmanenten Gründen ist der „Raub der Europa“ aus den Uffizien aus dem *Corpus* der Campagnola-Zeichnungen auszuschließen. Als stilkritische Erkenntnis muss genügen, dass es sich höchstwahrscheinlich um eine Kopie nach einer Zeichnung Tizians aus den 1520er Jahren handelt. Die qualitativ schwankende Ausführung – vor allem in der unglücklichen Beinhaltung der sitzenden Vordergrundfigur – schließt Tizian wohl gänzlich aus und liefert ein gutes Indiz für einen schwächeren Zeichner in seinem engeren Umkreis.

<sup>1</sup> Zum Stich siehe: Ruggeri 2001, S. 217, Nr. I. 22, m. Abb. (mit weiterer Literatur). – Kat. Ausst. Oxford 2015, S. 30, unter Nr. 15, Abb. 14.

Nach dem Stich von Lefèvre entstand eine Zeichnung „Flusslandschaft mit angelnder Frau“ in Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0307, Feder (?), Pinsel, braun laviert über schwarzer Kreide, weiß gehöht, auf Vellum, 170 x 260 mm), die als „*Imitator of Titian, XVII century*“ eingeordnet wurde und eine alte Tizian-Zuschreibung auf dem Verso zeigt. In diesem Blatt ersetzte der anonyme Zeichner den mythologischen Inhalt durch die idyllische Figurenszene mit Frau und Kind, die am Fluss angeln. – Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. 1, S. 228, Nr. 855, Bd. 2, Tafel 520

Zu den Radierungen Lefèvres im Kontext von Campagnolas Landschaften siehe das Kapitel *Valentin Lefèvres „Opera Selectiora“ von 1682*.

## X-45

### Baumgruppe in einer Landschaft

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 486 P.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf ehemals weißem Papier.

**Maße:** 284 x 205 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit blauer Stift „486“; auf dem Verso mit Feder (Handschrift, 19. Jh.): „*Dom.[enico] Campagnola*“.

**Provenienz:** R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 930).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Piccoli IV, Universale V, 31./ Disegni Come appresso, Nr. 1 ; Petrioli Tofani 2014, Bd. 1, S. 196, 486 P.

Bereits im späten 18. Jahrhundert im Inventar von Pelli Bencivenni unter Campagnola erfasst, führte Ferri die Zeichnung gemäß der rückseitigen Zuschreibung aus dem 19. Jahrhundert unter gleichem Namen.

Das Sujet der vereinzelt studienähnlichen Bäume erinnert entfernt an venezianische Vorbilder. Die teilweise skizzenhafte Ausführung steht mit Tizian, Campagnola oder den Carracci aber nur in loser Verbindung. Insgesamt spricht die Auffassung der Bäume für eine späte Entstehung nach 1600. Ursula Fischer-Pace (2003) vermutete vorsichtig Pietro Testa als Künstler und dürfte damit zumindest die grobe Datierung treffen.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Die Zuschreibung wurde auf der Montierung vermerkt: „2003 / Pietro Testa? / U. Fischer Pace“.

## X-46

### Landschaft mit Figurenpaar rechts im Vordergrund, eine Reiterschar im Mittelgrund nahe einer kleinen Stadt

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 487 P.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun und Graphit auf Papier, Fehlstellen links unten, rechts unten und oben, teilweise ergänzt, linke untere Ecke abgerieben, aufgezogen.

**Maße:** 262 x 389 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit blauem Stift: „487“.

**Provenienz:** R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 930).

**Literatur:** Ferri 1890, S. 223, unter Nr. 486-496, Kategorie V.

Das Blatt gehört zu den reichen Beständen an Landschaftszeichnungen in den Uffizien, wo es seit Ferris Sammlungskatalog (1890) unter Domenico Campagnola geführt wird. Für diese Zuschreibung sprechen neben der Landschaftskomposition einige Motive wie das rechts erscheinende und vorübergehende Figurenpaar als Repoussoirmotiv, die drei Reiter und weitere Staffagefiguren in den entfernten Geländeabschnitten oder zuvorderst der einzelne Brocken mit einem Baumstumpf. Doch in Kenntnis des heutigen Zeichnungsmaterials besitzt die Komposition Schwächen in der Anlage des Terrains und den darauf wachsenden Bäumen, die in ihrer Größe nicht recht zur Stadtanlage passen. Darüber hinaus wirken die angeführten Bildelemente zitathaft in die Landschaft gesetzt. Auch das Strichbild steht Campagnolas reifem Stil ab circa 1540 nahe, doch neben den Bäumen fehlt auch bei der Modellierung des Felsen mit Baumstumpf die überzeugende Verbindung zu natürlichen Repoussoirmotiven, die als eigenhändig gelten dürfen und von beispielhafter Qualität sind (vgl. London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6, Kat. Nr. 147). Nichtsdestotrotz gehört die Zeichnung aus den Uffizien zu einer losen Gruppe gelungener Kopien und Nachahmungen, die vermutlich im Kreis des Künstlers entstanden.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vergleiche die Blätter in: Wien, Albertina, Inv. Nr. 1506 (**Kat. Nr. X-176**); Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15917 (**Kat. Nr. X-168**); Weimar, Graphische Sammlungen, Inv. Nr. KK 8868 (**Kat. Nr. X-172**); Berlin, Galerie G. Bassenge, (**Kat. Nr. X-1**); Paris, Galerie Georges Petit, 10.-11.05.1926, Nr. 94 (**Kat. Nr. X-153**).

## X-47

### Landschaft mit kleiner Stadt und Mühle an einem Fluss, im linken Vordergrund ein Wandernder

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 488 P.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun und Graphit auf Papier, größerer Fleck rechts unten.

**Maße:** 235 x 374 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto mit blauem Stift rechts oben: „488“.

**Wasserzeichen:** Adler mit gespreizten Flügeln und Buchstaben Y und B im Körper.

**Provenienz:** R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 930).

**Literatur:** Ferri 1890, S. 223, unter Nr. 486-496, Kategorie V.

Das Blatt wurde von Ferri (1890) in einer Gruppe von „*Undici paesaggi differenti. Penna, carta bianca. – Comune dimensione, 37 x 25 circa*“ (betreffend Inv. Nr. 486-496) Domenico Campagnola zugeordnet. Seitdem blieb das Werk von der Forschung unbeachtet, was am mittelmäßigen Erhaltungszustand liegen mag, da Teile der Stadt und der Hintergrundlandschaft augenscheinlich fehlen und nur mit Graphit vorgezeichnet wurden.

Insgesamt lassen der Landschaftsaufbau und die Motive erkennen, dass die Darstellung höchstwahrscheinlich eine Vorlage Campagnolas wiedergibt. Zeichnerisch fällt auf, dass manche Konturen – aufgrund des Federstrichs über der Graphitvorzeichnung – deutlich betont sind, während insgesamt das Strichbild Campagnolas kopiert wurde, dabei aber nicht die regelmäßigen und teilweise dekorativen Ausdruckwerte in der Binnenstruktur des Geländes, der Bäume oder der Architektur erzielt wurden. Das Uffizien-Blatt ist daher als Kopie in den Kreis oder in die Nachfolge von Domenico Campagnola aufzunehmen. Die Vorlage dürfte hinsichtlich der Komposition aus den 1540er Jahren oder aus späterer Zeit stammen. Sie ist bis heute nicht bekannt und dürfte verloren sein.

## X-48

### Landschaft mit rastendem Hirten bei einer Ruine

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 490 P.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf gebräuntem Papier.

**Maße:** 172 x 215 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder in Braun: „*Campagno[lla]*“ und rechts oben mit blauem Stift: „490“.

**Provenienz:** R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 929).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Piccoli IV, Universale V, 31./ Disegni Come appresso, Nr. 14 ?; Petrioli Tofani 2014, Bd. 1, S. 198, 490 P (?).

Höchstwahrscheinlich im späten 18. Jahrhundert von Pelli Bencivenni unter Campagnola inventarisiert, führte Ferri die Zeichnung gemäß der alten Zuschreibung auf dem Recto unter gleichem Namen.

Die Darstellung setzt die idealen Kompositionen der Carracci voraus und ist in ihrer zeichnerischen Auffassung enger mit dem Landschaftsstil von Giovanni Francesco Barbieri, genannt Guercino (1591-1666) verwandt, was bereits Marco Chiarini (ohne Jahr) auf dem Karton der Montierung vorschlug.

## X-49

### Landschaft mit dem hl. Hieronymus und dem Löwen in der Einöde

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 491 P.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf Papier, unterer Rand fleckig, Fehlstellen in der linken unteren Ecke, unten mittig und an der rechten unteren Ecke, ergänzt, aufgezogen.

**Maße:** 251 x 399 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit blauem Stift: „491“.

**Provenienz:** R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 930).

**Literatur:** Ferri 1890, S. 223, unter Nr. 486-496, Kategorie V.

Die Zeichnung aus den Uffizien wurde bisher nur von Ferri (1890) in einer Gruppe von „*undici paesaggi differenti*“ erfasst und Domenico Campagnola zugeschrieben. In Kenntnis des heutigen Materials ist diese Einordnung nicht haltbar; vielmehr sollte hier der Umkreis oder die weitere Nachfolge berücksichtigt werden.

Die Verwendung der Motive und ihre kompositionelle Struktur sprechen für die Orientierung an einer Landschaft Campagnolas, wie sie ab den 1540er Jahren entstanden. Im vorausgehenden Jahrzehnt gab es bereits Kompositionen, in denen der Heilige ähnlich anekdotenhaft dargestellt wurde (vgl. Cleveland, Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557 (Kat. Nr. 70) und großer Holzschnitt, Abb. 165). Spätere Werke zeigen den Eremiten dagegen wieder büßend vor seiner Höhle oder in die Schriften vertieft an einem Tisch aus Fels (vgl. Paris, Louvre, Inv. Nr. 4772 (Kat. Nr. 161); Windsor, Royal Library, Inv. Nr. 4774, Kat. Nr. 229). Das Florentiner Blatt besitzt noch spätgiorgionesken Charakter und lässt im Heiligen die reife Figurenauffassung Campagnolas erahnen. Neben den motivisch-kompositionellen Merkmalen lässt auch die Linienführung auf eine Kopie nach Campagnola schließen. In den Modellierungen der Gelände- und Felsflächen sowie der Baupartien, die im wesentlichen aus variierten Parallel- und Kreuzlagen oder aus summarischen Schlaufenfolgen bestehen, wird versucht, Domenicos Strichbild nachzuahmen; es fällt jedoch ungleich dichter und schärfer aus. Das Gefüge verliert insgesamt die für Campagnola typische regelmäßig-dekorative Qualität und entwickelt eher feste und trockene Ausdruckswerte. Aufgrund dieser Kennzeichen dürfte es sich um eine präzise Kopie handeln, bei der sich der Zeichner nicht gänzlich dem Vorbild anpassen konnte. Der Kopist gehört wahrscheinlich zum Umkreis oder zur unmittelbaren Nachfolge Campagnolas.

## X-50

### Baum mit Früchten vor einer weiten Landschaft

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 492 P.

**Technik:** Feder in Hellbraun auf ehemals weißem Papier, vereinzelt fleckig und schwärzliche Tintenspuren am unteren Rand, aufgezogen.

**Maße:** 324 x 223 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit blauem Stift: „492“.

**Provenienz:** R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 930).

**Literatur:** Ferri 1890, S. 223, unter Nr. 486-496, Kategorie V.

Auch dieses Blatt gehörte in Ferris Katalog (1890) zu der Gruppe von „*undici paesaggi differenti*“ (betreffend Inv. Nr. 486-496), galt als Werk Campagnolas, und blieb bis heute größtenteils unbeachtet.

Die Darstellung eines großen Baumes auf spärlichem Vordergrundterrain mit einem Ausblick in entferntere Landschaftsbereiche lässt sich bereits im Frühwerk Campagnolas finden (vgl. London, Sotheby's, 15.06.1983, Nr. 24, Kat. Nr. 41). Als zweiten Typus gibt es von ihm auch Zeichnungen mit einzelnen Bäumen, deren „gewachsene“ Struktur studienhaft umgesetzt wurde.

Die landschaftliche Umgebung bleibt dabei kürzelhaft oder fehlt gänzlich (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. Nr. D 2269, (Kat. Nr. 46); Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1998.56, Kat. Nr. 68). Kompositionell ist die Uffizien-Zeichnung von diesen beiden Typen abhängig. Auch die Ausführung bestätigt die stilistische Nähe zu Campagnolas Werken. Das Strichbild wirkt insgesamt etwas lose, vor allem das Gelände und der ferne Landschaftshintergrund sind lediglich skizziert; die Binnenstruktur des Stammes und der Laubpartien ist dichter gehalten; allerdings ist die längliche und oft vereinzelte Blattform sowie die Früchte im Baum mit keiner heute erhaltenen Zeichnung vergleichbar, die als eigenständig gelten darf. Angesichts dieser motivischen und zeichnerischen Abweichungen ist die Eigenhändigkeit des Blattes letztlich in Frage zu stellen. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Werk, das die Auffassung Campagnolas sehr getreu wiedergibt und aus dessen nächstem Umkreis stammt.

## X-51

### Landschaft mit Hütte unter dichter Baumgruppe

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 493 P.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf ehemals weißem Papier, diverse Fehlstellen, aufgezogen.

**Maße:** 225 x 173 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit blauem Stift: „493“; auf dem Verso mit Feder (Handschrift, 19. Jh.): „Dom.[enico] Campagnola“.

**Provenienz:** R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 929).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Piccoli IV., Universale V., Disegni 12, Nr. 12; Petrioli Tofani 2014, Bd. 1, S. 201, 493 P.

Bereits im späten 18. Jahrhundert im Inventar von Pelli Bencivenni unter Campagnola erfasst, führte Ferri die Zeichnung gemäß der rückseitigen Zuschreibung aus dem 19. Jahrhundert unter gleichem Namen. Die Landschaftselemente und ihre Umsetzung erinnern nur entfernt an venezianische oder bolognesische Vorbilder. Aufgrund des zeichnerischen Gesamteindrucks ist die Entstehung des Blattes nach 1600 zu vermuten.

## X-52

### Landschaft bei Dämmerung mit Schlafendem im Vordergrund vor den Toren einer kleinen Stadt

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 494 P.

**Technik:** Feder in Schwarzbraun auf cremefarbenem Papier, linke obere Ecke ergänzt, Ränder mit weiteren Fehlstellen oder eingerissen, Fehlstelle im linken unteren Viertel des Blattes, Fleck am oberen Rand, aufgezogen.

**Maße:** 225 x 292 mm.

**Provenienz:** R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 930).

**Literatur:** Ferri 1890, S. 223, unter Nr. 486-496, Kategorie V.

Die Zeichnung bildete mit anderen Exemplaren aus den Uffizien eine Gruppe von „*undici paesaggi differenti*“, die Ferri (1890) unter Domenico Campagnola katalogisierte. In Kenntnis des heutigen Materials ist diese Zuordnung nicht mehr haltbar; vielmehr sind diese Werke dem Umkreis oder der weiteren Nachfolge zuzuschreiben.

Dargestellt ist ein Hirte, der im Vordergrund einer sanft gewellten Landschaft schläft, die mit einer entfernten Dorfanlage auf der rechten Seite und weiteren Gebäuden links am Horizont ländlich-bäuerlich charakterisiert ist. Eine besondere Stimmung erhält die Szenerie durch den

Mond, der sichelförmig am Himmel steht und der Landschaft etwas Licht spendet. Das Motiv des Schlafenden und die suggerierte Dämmerung stehen in unmittelbarer Verbindung und lassen an eine giorgioneske Thematik denken. Endymion als Schlafender und jugendlicher Liebhaber der Mondgöttin Selene würde einen konkreten Bildinhalt liefern; allerdings fehlt die Herde als pastorales Detail. Somit bleibt zu vermuten, dass es sich um eine freie Paraphrase der mythologischen Figur handelt oder der am Rücken Liegende an antiken Statuetten mit ähnlichem Hirtensujet orientiert ist. Von Campagnola selbst dürften drei Darstellungen des Schlafenden stammen, die in den Jahrzehnten nach 1530 entstanden (vgl. Paris, Louvre, Inv. Nr. 5582 (Kat. Nr. 203); Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. GB 9590 (Kat. Nr. 204); Stich von Mario Cartaro nach einer heute verlorenen Zeichnung Campagnolas, Abb. 270).

Das Florentiner Blatt ist in der Landschaftskomposition und der Linienführung mit Campagnolas Auffassung verwandt. Die Differenzierungen des Himmels, der Geländeformen und des Dorfes weichen jedoch vom Strichbild des Künstlers ab. Besonders Figurentypus und Körperbildung stimmen mit Campagnolas Vokabular und Modellierung nicht überein. Aufgrund dieser Merkmale ist das Blatt in seinem Umkreis anzusiedeln und wahrscheinlich ins dritte oder vierte Jahrzehnt zu datieren.

## X-53

### Große Landschaft mit Hütten und großem Baum im rechten Vordergrund

**Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 495 P.**

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, teilweise gebräunt, Spur einer vertikalen Mittelfalte, kleinere und größere Einrisse und Fehlstellen an den Rändern, aufgezo-gen.

**Maße:** 397 x 547 mm.

**Provenienz:** R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 930).

**Literatur:** Marciari 2000, S. 29-30, 498, D14, Abb. 10; Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 19, Abb. 14.

Marciari (2000) schrieb die mäßig erhaltene Zeichnung erstmals Muziano zu und datierte sie in dessen Zeit im Veneto zwischen 1544 und 1549. Für diese Periode schlug er außerdem noch ein Blatt aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 760 (229), Kat. Nr. X-31 u. Abb. 243) vor.<sup>1</sup> Tosini publizierte 2008 das Werk aus Florenz ohne dabei auf Marciaris Beobachtungen einzugehen.<sup>2</sup> Unabhängig von diesen Studien lässt sich im Rahmen des vorliegenden Katalogs die Campagnola-Abschreibung bestätigen und mit Hilfe weiterer Zeichnungen die frühe Landschaftsauffassung Muzianos rekonstruieren.<sup>3</sup>

Die große querformatige Komposition wird von einer waldigen steilen „Geländewand“ als erweiterter Vordergrund dominiert. Sie erstreckt sich über fast zwei Drittel der Breite und ist mit Hütten besiedelt; ein starker Laubbaum ist rechts im vordersten Terrain platziert und wird in seiner mächtigen Vertikalen vom oberen Blattrand beschnitten. An diesen Bildelementen blickt man vorbei in ein deutlich entferntes Hinterland in der rechten Blatthälfte, das mit zarten Federstrichen in der Ferne zu verblassen scheint und mit einem hohen Gebirge abschließt. Am auffälligsten sind in diesen Gründen zwei vorüberziehende, skizzenhafte Figuren, hinter denen man noch drei große Wasserräder bei einer Gebäudegruppe auszumachen kann. Die menschliche Existenz ist jedoch den teilweise „wilden“ Landschaftszügen untergeordnet; möglicherweise wurden die Behausungen im nahen Gelände verlassen, da sie etwas verfallen erscheinen.

Das gleichmäßige und stark auf die Fläche bezogene Strichbild und die motivische Auffassung verbinden die Darstellung mit einem neu entdeckten und besser erhaltenen „Pendant“, das im Louvre (Inv. Nr. 5590, 402 x 547 mm, Kat. Nr. X-146 u. Abb. 235) ebenfalls fälschlicherweise als Werk Campagnolas gilt. Ihre vollständige Ausführung und die selbstständige Bildlösung ohne Figur im Vordergrund – wie bei der Zeichnung aus der Biblioteca Marucelliana (Kat. Nr. X-40 u. Abb. 233) – ist bemerkenswert und bei Muzianos Vorbild nicht ohne weiteres zu beobachten. Die Inszenierung der Landschaftselemente – allen voran auffällige Baum- und Terrainedetails in

den näheren Geländeabschnitten als Figurenersatz – lässt sich noch am besten mit zwei ebenfalls großen Blättern aus dem Louvre vergleichen (Inv. Nr. 4762 u. 4763, Kat. Nr. 225 u. 227)<sup>4</sup>, die Campagnola vermutlich während des mittleren oder späten fünften Jahrzehnts zeichnete.

Marciaris Zuschreibung des vorliegenden Blattes an Muziano lässt sich somit überzeugend bestätigen und verleiht dessen Aufenthalt im Veneto eine interessante Facette, weil das Blatt mit dem Louvre-Exemplar ein qualitativvolles Paar bildet; es ist zeichnerisch und motivisch eng an Campagnolas Auffassung orientiert und entstand wahrscheinlich für den Verkauf an interessierte Sammler.

<sup>1</sup> Für das Chatsworth-Blatt betonte Marciari kompositorische Verbindungen zum Uffizien-Konvolut (Inv. Nr. 503 P – 520 P), machte aber keinen expliziten Datierungsvorschlag; aufgrund seiner Argumentation ist davon auszugehen, dass er neben der vorliegenden Florentiner Zeichnung auch die Landschaft aus Chatsworth für ein Werk Muzianos vor 1550 hielt. Marciari merkte zudem im Verzeichnis an: „*Filed in the Uffizi with the drawings of Domenico Campagnola, this sheet is more likely to have been drawn by Muziano at an early stage of his career, when the influence of his years in Campagnola's studio was strongest.*“ – Marciari 2000, S. 498, D14

<sup>2</sup> Tosini bildete die Zeichnung in ihrer Monographie ab, eine nähere Besprechung oder ein Datierungsvorschlag blieben dabei aus. Grundsätzlich hielt sie das Blatt für ein frühes Werk Muzianos, das von Campagnola zu unterscheiden sei. – Tosini 2008, S. 21, Anm. 19, Abb. 14.

<sup>3</sup> Siehe dazu das Kapitel *Girolamo Muziano – ein Schüler Campagnolas?*.

<sup>4</sup> Die beiden schlecht erhaltenen großen Zeichnungen sind in der Datenbank des Museums vorhanden: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7080-Paysage-avec-un-homme-sur-un-pont-de-bois> und <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7081-Paysage-avec-des-arbres-et-quelques-maisons>

## X-54

### Landschaft mit Stadt und Staffagefiguren bei einem Gewässer

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 820 P.

**Technik:** Feder in Braun, braungräulich laviert auf Papier, aufgezogen.

**Maße:** 185 x 304 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit blauem Stift: „820“; auf dem Verso mit Feder (Handschrift, 19. Jh.): „Dom.[enico] Campagnola“.

**Provenienz:** R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 929).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Piccoli IV, Universale V, 31./ Disegni Come appresso, Nr. 3; Petrioli Tofani 2014, Bd. 1, S. 197, 820 P.

Bereits im späten 18. Jahrhundert findet sich die Zeichnung im Inventar von Pelli Bencivenni unter Campagnola. Die Landschaftsdarstellung und die freie Ausführung mit den großzügigen Lavierungen stehen in keiner unmittelbaren Verbindung zu venezianischen Vorbildern. Die stilistischen Merkmale lassen an einen Zeichner ab dem Ende des 16. Jahrhunderts denken. Konkreter wurde auf der Montierung bereits notiert: „*Piuttosto vicino al Pozzoserrato*“ (Anonym).

## X-55

### Landschaft mit großer Ruine im Vordergrund

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 821 P.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun, graubräunlich laviert auf Papier, rotbräunliche Flecken am Rand der unteren Blatthälfte.

**Maße:** 228 x 337 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit blauem Stift: „821“; auf dem Verso mit Feder: „Campagniola“, präzisiert mit: „Dom.[enico]“ (Handschrift, 19. Jh.) sowie „Pulidoro“ (durchgestrichen).

**Provenienz:** R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 930).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Piccoli IV, Universale V, 31./ Disegni Come appresso, Nr. 4; Petrioli Tofani 2014, Bd. 1, S. 197, 821 P.

Pelli Bencivenni erfasste die Zeichnung bereits im späten 18. Jahrhundert unter Campagnola; diese Einordnung erstaunt angesichts der Umsetzung der Ruinendarstellung, bei der durch umfassende Lavierungen eine klare Hell-Dunkel-Strukturierung der Landschaft vermittelt wird. Die kompositorischen und zeichnerischen Merkmale sprechen dennoch für eine Entstehung im 16. Jahrhundert. John Gere schlug eine Zuschreibung an den flämischen Künstler Leonard Thiry (ca. 1500-ca.1550) – oder einen Kopisten Thirys – vor, der zur sogenannten „Schule von Fontainebleau“ gehörte.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Anmerkung auf dem Karton der Montierung, ohne Jahr.

## X-56

### Landschaft mit dem Johannesknaben, der das Lamm umarmt

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 1405 E.

**Technik:** Feder in rötlichem Braun und Graphit sowie dunkelbraune Tinte auf cremefarbenem Papier, unten rechts Rötelspuren, links unten Tintenleck, Fleck im Bereich des mittleren Felsens, Spuren einer Einfassungslinie.

**Maße:** 229 x 372 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso mit Feder (Handschrift, 17. Jh.), nun durchgestrichen und nicht lesbar; zusätzlich einige Ziffern mit Graphit.

**Provenienz:** Fondo Mediceo-Lorenese (?); R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 930).

#### Weitere Fassungen:

1.) Anonymer Künstler (16. Jh.), Bister auf weißem Papier, 227 x 368 mm, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 50-49, (Kat. Nr. X-56a u. X-67).

2.) Antoine Watteau (1684-1721), Rötel auf Papier, um 1715, 202 x 334 mm, Princeton, The Art Museum, Elsa Durand Mower Collection, Inv. Nr. x1972-1, (Kat. Nr. X-56b).

3.) Anonymer Künstler (17./18. Jh.), Feder in Braun auf Papier, Maße unbekannt, London, Sotheby's, April 1992?, (Kat. Nr. X-56c u. X-91).

#### Reproduktionen:

1.) Valentin Lefèvre (1637-1677), Radierung, 1682, 297 x 409 mm, unten bez. in der Platte: „J. Van Campen. Formis Venetijs“ und „V. lefebvre del. et sculp.“ und „Tan. inv.“ und bez. am unteren Rand: „TITIANVS VECELLIVS. CAD. INVENT. Et. PINX.“, (Kat. Nr. X-56d u. Abb. 336).

2.) Stefano Mulinari (c. 1741-c.1790), Radierung in Braun, 1774-1785, 287 x 374? mm (Bezeichnung bezüglich Tizians und Stecher sowie Widmung unter der Darstellung in der Platte ist nicht bekannt.).

**Literatur:** Lefèvre 1682, Nr. 34; Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Grandi III, Universale III., unter Nr. 48-67; Ramirez di Montalvo 1849, Nr. 4; Lafenestre 1886, S. 143; Ferri 1890, S. 255, Nr. 1405, Kategorie I; Giglioli 1928, S. 184; Fröhlich-Bum 1929, S. 78; Kat. Ausst. Venedig 1935, S. 210, Nr. IV; Pallucchini 1935, S. 76; Benesch 1936, S. 14-15; Suida 1936, S. 104; Tietze und Tietze-Conrat 1936, S. 191, Nr. 5; Mayer 1937, S. 311; Walker 1941, Anhang, S. 3, Nr. 17; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 315, Nr. 1902; Morassi 1954, S. 181, 187, Nr. 26; Pallucchini 1969, Bd. I, S. 340, Bd. II, Abb. 606; Kat. Ausst. Florenz 1976, S. 31, unter Nr. 19; Rearick 1976, S. 8, S. 44-46, Nr. 20, Abb. 20; Oberhuber 1976, S. 30-31, S. 82-83, Nr. 30, m. Abb.; Rosand – Muraro 1976, S. 139, unter Anm. 10; Gould 1977 (2), S. 47; Muraro 1978, S. 132, Anm. 4; Oberhuber 1978, S. 116-117; Pignatti – Chiari 1979, S. 9 u. Nr. XXXIII; Byam Shaw 1980, S. 391; Rosand 1981, S. 301, 307, Anm. 12; Saccomani 1982, S. 90, 98, Anm. 71; Chiari 1982, S. 117, unter Nr. 109; Kat. Slg. Florenz 1987, S. 583-584, Nr. 1405 E, m. Abb.; Wethey 1987, S. 47, S. 155-156, Nr. 39, Abb. 79; Kat. Ausst. Washington 1988, S. 59, 66, Anm. 23; 154, Anm. 30, Abb. 52; Chiari 1988, S. 24, Anm. 11, S. 32, 63-64, Nr. A-4, Abb. 104-107; Chiari 1989, S. 17, Anm. 82, Abb. 13; Rearick 1991, S. 12, Anm. 24; Rosenberg – Prat 1996, Bd. 1, S. 552, unter Nr. 345, Abb. 345a; Ruggeri 2001, S. 215, unter Nr. I. 14; Petrioli Tofani 2014, Bd. 2, S. 785, 1405 E.

Lefèvre reproduzierte die Uffizien-Zeichnung erstmals in seiner „Opera selectiora“ von 1682 (Kat. Nr. X-56d u. Abb. 336)<sup>1</sup> und irritiert aus heutiger Sicht mit der Bezeichnung „Titianus (...)“

*Invent. & Pinxit*“, da ein Gemälde als Stichvorlage bis heute nicht entdeckt wurde und auch die Forschung für das „Pinxit“ bisher keine Erklärung fand (vgl. Morassi 1954; Pallucchini 1969). Die durch Lefèvre begründete Tizian-Zuschreibung setzte sich auch in der Farbradierung von Mulinari (1774/85)<sup>2</sup> fort und wurde auch von Ferri (1890) vertreten, der das Blatt publizierte und in Kategorie I führte. Bei der Ausstellung 1935 bezweifelte man erstmals die Eigenhändigkeit und vermutete eine Kopie (siehe auch Suida 1936). Benesch (1936) hingegen näherte das Werk Giulio oder Domenico Campagnola an, während Tietze und Tietze-Conrat (1936 und 1944) die Autorschaft Tizians betonten, sich aber über die Entstehungszeit nicht einig waren. Die Eigenhändigkeit bekräftigte auch Rearick (1976), der eine Datierung um 1530 (zusammen mit anderen Blättern als mögliche druckgraphische Vorlagen) vorschlug – eine Einschätzung, die Pignatti und Chiari (1979) teilten. Oberhuber (1976) stellte fest, dass es sich um eine Kopie nach einer verlorenen Zeichnung Tizians um 1522 handelt. Als Kopisten schloss er Domenico Campagnola nicht aus, für den auch Muraro (1978) plädierte und eine Frühdatierung vorschlug. Auch Rosand (1981), der eine sakrosankte Tizian-Zuschreibung kritisierte, sah das Uffizien-Blatt bei Campagnola – blieb dabei allerdings eine zeitliche Einordnung schuldig. Diese unterschiedlichsten Standpunkte bereicherte noch Byam-Shaw (1980), der von einer alten Kopie mittelmäßiger Qualität ausging. Auch Saccomani (1982) glaubte in diesem (und vergleichbaren Fällen) an Kopien nach Tizian-Zeichnungen aus den 1520er Jahren, die in zeitlicher Nähe zu Tizians „Bacchus und Ariadne“ (London, National Gallery) entstanden, aber nicht von Campagnola stammten.

Wethey (1987) bezeichnete die Zeichnung zwar als „*very handsome*“, fragte sich jedoch, ob nicht das Werk einer gewissen Überarbeitung unterzogen worden war, als Lefèvre den Nachstich anfertigte. Auffällig waren für Wethey nämlich offensichtliche Schwächen in der Konzeption, der Figur des Johannesknaben und in bestimmten Landschaftspassagen. Trotz dieser Merkmale sah Wethey keinen Grund, von einer Kopie auszugehen und sprach sich für Tizian mit Werkstatt in der Zeit um 1525 aus. Chiari (1988 und 1989) hielt ebenfalls an einer Tizian-Zuschreibung fest und verband die Darstellung mit anderen vergleichbaren pastoralen Landschaften (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5534; London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.817) um circa 1530, die verlorene Originale des Meisters kopierten und vermutlich in der druckgraphischen Werkstatt entstanden. Dafür könnte auch eine teilweise vorhandene Vorzeichnung mit Graphit sprechen, die in diesen Exemplaren bei genauer Betrachtung zu entdecken ist. Chiari ließ daher die Uffizien-Zeichnung bei Tizian (um 1530) und schrieb die Ausführung der Werkstatt zu, die nach einer präzisen Vorlage gearbeitet hätte.

Im Kontext des vorliegenden Katalogs ergeben sich für das oft besprochene Blatt keine motivischen oder stilistischen Verbindungen zu den Campagnola zugeschriebenen Zeichnungen. Noch am ehesten lässt sich die Auffassung des Vordergrundterrains mit dem teilweise ausgewaschenen Stein und die Johannesfigur mit Campagnola vergleichen; die übrigen Landschaftsbereiche weichen jedoch deutlich von seiner typischen Linienführung ab. Es lässt sich auch keine zeichnerische Entwicklungsstufe plausibel rekonstruieren, in der Campagnolas Strich nahezu vollständig hinter einer Vorlage Tizians „verschwinden“ würde. Aus diesem Grund ist die vorliegende Uffizien-Landschaft – wie schon die „Entführung der Europa“ (Uffizien, Inv. Nr. 472 P, Kat. Nr. X-44) – aus dem *Corpus* der Campagnola-Zeichnungen auszuscheiden. Plausibler erscheint die bereits erwähnte These, dass es sich um eine Kopie nach einer Zeichnung oder einem Gemälde Tizians aus den 1520er oder 1530er Jahren handelt, die vielleicht schon zu Lebzeiten des Künstlers als Vorlage für eine druckgraphische Übertragung angefertigt worden war.

Neben der gegenseitigen Radierung Lefèvres haben sich heute noch zwei zeichnerische Fassungen von der Landschaft mit Johannesknaben erhalten, die in unterschiedliche Jahrhunderte fallen. Im Nelson Atkins Museum (Kansas City, Inv. Nr. 50-49, Kat. Nr. 56a) ließ sich eine nicht vollständig ausgeführte Federzeichnung finden, die gleichseitig dargestellt ist und nahezu identische Maße besitzt (227 x 368 mm). Die Linienführung orientiert sich höchstwahrscheinlich am Original der Uffizien; das Blatt könnte aufgrund der stilistischen Merkmale noch im 16., spätestens aber im 17. Jahrhundert entstanden sein.

Die zweite Kopie (Princeton, University Art Museum, Inv. Nr. x1972-1, Kat. Nr. X-56b)<sup>3</sup> ist mit

Rötel ausgeführt und wird Antoine Watteau um 1715 zugeschrieben. Das Blatt fiel kleiner aus (202 x 334 mm) und zeigt die Komposition etwas vereinfacht und mit auffällig kräftigem Strich in den Konturen und Schattenpartien in einigen Bereichen – vor allem beim Johannesknaben mit dem Lamm. Darüber hinaus verlor die Landschaft aufgrund des reduzierten Strichbilds und der geänderten Größenmaßstäbe an Tiefenräumlichkeit. Watteau verwendete bei seinen zahlreichen Blättern nach venezianischen Landschaften immer die Rötelkreide und blieb hinsichtlich der technischen Möglichkeiten relativ genau bei der Vorlage. Welchen Zugang der Künstler zur vorliegenden Federzeichnung hatte, ist nicht sicher überliefert. Möglicherweise erwarb sie sein Freund und Mäzen Pierre Crozat (1661-1740) bei seiner ersten Reise nach Venedig in der Zeit um 1714.<sup>4</sup> Dies würde aber auch bedeuten, dass die Zeichnung aus dessen Sammlung ausschied – vermutlich mit seinem Tod – und danach auf heute unbekanntem Wegen in den Besitz der Uffizien gelangte (vgl. Wethey 1987; Rosenberg – Prat 1996).

Eine dritte Fassung der Komposition mit dem Johannesknaben findet sich ohne Maßangaben im Archiv von Sotheby's (Kat. Nr. X-56c u. X-91). Im Vergleich mit den beiden Kopien nach Campagnola und der radierten Reproduktion ist man geneigt, die Zeichnung aufgrund der Linienführung ins fortgeschrittene 17. Jahrhundert oder vielleicht sogar ins 18. Jahrhundert zu datieren.

<sup>1</sup> Chiari 1982, S. 117, Nr. 109, m. Abb. – Ruggeri 2001, S. 215, Nr. I. 14, m. Abb. (mit weiterer Literatur). – Zu den relevanten Radierungen von Lefèvre im Kontext der Campagnola-Landschaften siehe das Kapitel *Valentin Lefèvres „Opera Selectiora“ von 1682*.

<sup>2</sup> Die Druckgraphik gehört zu dem Stichkonvolut *Disegni originali di eccellenti pittori esistenti nella R. Galleria di Firenze incisi e imitati nelle loro grandezze e colori* (in verschiedenen Ausgaben und mit teilweise unterschiedlichen Titeln zwischen 1774 und 1785 herausgegeben). – Siehe auch weitere Reproduktionen bei: **Kat. Nr. 65, 73, 80**.

<sup>3</sup> Kat. Ausst. Washington 1988, S. 154, Abb. 143, Anm. 30. – Rosenberg–Prat 1996, Bd. 1, S. 552-553, Nr. 345. – Siehe ergänzend das Kapitel *Watteau nach venezianischem Vorbild*.

<sup>4</sup> Vgl. Wethey 1987, S. 156, unter Nr. 39.

## X-57

### Landschaft mit der Heiligen Familie (Ruhe auf der Flucht)

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 1777 F.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, fleckig rechts oben, Einfassungslinie mit Feder.

**Maße:** 190 x 175 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso mit Feder: „Campagniola“ (alte Handschrift).

**Provenienz:** R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 930).

**Literatur:** Pelli Bencivenni 1775-1793, Bd. I, Volume dei Piccoli IV, Universale V, 31./ Disegni Come appresso, Nr. 6; Petrioli Tofani 2014, Bd. 1, S. 197, 1777 F.

Nachdem das Blatt im späten 18. Jahrhundert unter Campagnola inventarisiert wurde, führte Ferri die vorliegende Zeichnung unter gleichem Namen – gemäß der rückseitigen alten Zuschreibung.

Das fast quadratische Blatt mit der Heiligen Familie zeigt Landschaftsmotive, die in ihrer motivischen Verwendung und zeichnerischen Auffassung von Tizian und Campagnola beeinflusst sind. Konkrete Übernahmen lassen sich im Detail oder für das Figurenthemata, das in der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts sehr beliebt war, jedoch nicht finden. Die Qualität der Ausführung lässt einen oberitalienischen Zeichner im Umkreis oder in der Nachfolge Campagnolas vermuten.

## X-58 Landschaft mit Dorf an einem Bach

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 7405 S.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf ehemals weißem Papier, Einriss am unteren linken Rand, rechts unten und oben fleckig, rechter Rand verwaschen (?), aufgezogen auf blauem Karton.

**Maße:** 194 x 302 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder in Grau: „28.“

**Provenienz:** Emilio Santarelli (1801-1886), Florenz (Lugt 907); R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 929).

**Literatur:** unpubliziert.

Die nicht vollständig ausgeführte Zeichnung aus den Uffizien wurde bisher unter Tizian verzeichnet. Diese verbreitete Zuschreibung ist jedoch zu bezweifeln. Die figurenlose Landschaftskomposition zeigt einen näheren Vordergrund aus größeren gestaffelten Geländehügeln, zwischen denen der Blick auf ein Bachbett gelenkt wird. Tiefenräumlich wirken die mittleren Terrainabschnitte bis zum Dorf im Hintergrund gelungen. Die unterschiedliche Differenzierung an den Seiten und der kaum verwurzelte Baum auf der linken Seite (in einem wenig stimmigen Maßstab) erweisen sich dagegen als gestalterische Schwächen innerhalb der Landschaftselemente. Darüber hinaus fehlen überzeugende Verbindungen zum Zeichenduktus Campagnolas. Daher ist das Blatt im Dunstkreis des Künstlers nach 1530 oder in seiner unmittelbaren Nachfolge anzusiedeln.

## X-59 Flusslandschaft mit schlafendem Hirten bei seiner Herde

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 7447.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, fleckig, aufgezogen, größere Fehlstelle (Ausriss) am linken Rand, am unteren Rand Einfassungslinie teilweise vorhanden, auf blauem Karton montiert.

**Maße:** unbekannt.

**Bezeichnung:** auf dem Recto mit Graphit rechts unten: „Campagnola“.

**Provenienz:** Emilio Santarelli (1801-1886), Florenz (Lugt 907); R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 929).

**Literatur:** unpubliziert.

Das Werk gehörte ursprünglich zur Sammlung Santarelli, die 1866 mit mehr als 12.000 Zeichnungen der Galleria degli Uffizi geschenkt wurde. Im Museum wurde das Blatt – vermutlich im 19. Jahrhundert – auf blauem Karton montiert, den man noch mit der Zuschreibung an Campagnola, einer Nummerierung („2“) und der Inventarnummer beschriftete.

Die Flusslandschaft mit einem Waldstück rechts im Vordergrund und einem einzelnen Baum im Mittelgrund, der sich tiefenräumlich gegen die weitläufige Umgebung absetzt, steht kompositionell in einer Entwicklungslinie mit den Errungenschaften Campagnolas und der Carracci. Auch die zeichnerischen Merkmale sind eher im späten 16. Jahrhundert anzusiedeln, weshalb auch John Gere (ohne Jahr) auf dem Karton der alten Montierung Domenichino als möglichen Zeichner des reizvollen Blattes notierte.

## X-60

### Ansicht einer Häusersiedlung mit Staffagefiguren

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 7451.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, oberer Rand mit länglichem Ausriss, aufgezo- gen, auf kleinem, bräunlichem Karton mit schwarzen Einfassungslinien montiert.

**Maße:** unbekannt.

**Bezeichnung:** auf dem Recto mit Graphit links unten: „6“ sowie rechts unten: „7451“ und mit Feder in Braun: „Campagnola“.

**Provenienz:** Emilio Santarelli (1801-1886), Florenz (Lugt 907); R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 929).

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung stammt aus der florentinischen Sammlung Santarelli und erhielt vermutlich schon früher eine Campagnola-Zuschreibung, die in der rechten unteren Ecke festgehalten wurde. In den Uffizien montierte man sie vermutlich im 19. Jh. zusammen mit anderen Blättern auf blauen Karton, den man mit gleichem Namen, einer Nummerierung („6“) und der Inventarnummer beschriftete.

Die Zuschreibung an Campagnola erstaunt aus heutiger Sicht, da die nahtliche Häusergruppe kaum den Charakter der *terra ferma* vermittelt und in ihrer architektonischen Auffassung ungleich moderner als die tizianesken Dorf- und Stadtdarstellungen wirkt. Auch das Strichbild hat eigentlich nichts mit Tizian oder Campagnola gemein; daher stammt das Blatt vermutlich von einem italienischen Zeichner des 17. Jahrhunderts.

## X-61

### Landschaft mit der Flucht nach Ägypten

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 7452.

**Technik:** Feder in Braun auf leicht gebräuntem Papier, einzelne Flecken, Ecken diagonal beschnitten, aufgezo- gen.

**Maße:** unbekannt.

**Bezeichnung:** auf dem Recto mit Graphit links unten: „7“ und rechts unten „7452“.

**Provenienz:** Emilio Santarelli (1801-1886), Florenz (Lugt 907); R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 929).

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung stand ursprünglich im Besitz von Emilio Santarelli, der seine große Sammlung 1866 der Galleria degli Uffizi schenkte. Dort wurde das Blatt vermutlich im 19. Jahrhundert zusammen mit anderen auf blauem Karton montiert, den man noch mit der Zuschreibung an Campagnola, einer Nummerierung („7“) und der Inventarnummer beschriftete.

Die Landschaft mit der Flucht nach Ägypten lässt sich mit keiner Komposition Campagnolas in Verbindung bringen. Auch die Linienführung, die nicht sehr griffig ausfällt, lässt vielmehr einen oberitalienischen Zeichner ab dem späten 16. Jahrhundert vermuten.

## X-62

### Landschaft mit Weiler zwischen Bäumen

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 7453.

**Technik:** Feder in Braun auf gebräuntem Papier, zwei großflächige Flecken, aufgezo- gen.

**Maße:** unbekannt.

**Bezeichnung:** auf dem Recto mit Graphit links unten: „Caracci“ und „8“ und rechts unten „7453“.

**Provenienz:** Emilio Santarelli (1801-1886), Florenz (Lugt 907); R. Galleria degli Uffizi, Florenz (Lugt 929).

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung aus der Sammlung Santarelli hielt man ursprünglich für ein Werk der Carracci, wie es die Bezeichnung in der linken unteren Ecke des Blattes verrät. Die spätere Montierung der Uffizien (19. Jh.) auf blauem Karton zeigt aber auch Campagnolas Namen neben einer Nummerierung („8“) und der Inventarnummer.

Die Einordnung bei Campagnola verwundert, da die Komposition des Weilers mit der alleartigen Baumreihe höchstwahrscheinlich nicht der italienischen Zeichnung des 16. Jahrhunderts zuzuordnen ist. Die Verwendung und Ausführung der Motive spricht vermutlich für einen Künstler flämischer Herkunft. Joneath Spicer (ohne Jahr) schlug bereits auf dem alten Karton der Montierung vor: „*Flemish, middle 16th century*“.

Im italienischen Auktionshandel (Mailand, Finarte, 19.12.1977, Nr. 26, Kat. Nr. X-103) fand sich ein ähnlicher Fall, bei dem eine niederländische Landschaft (Verso: Küstenlandschaft mit hafentypischer Szenerie) ebenfalls als Werk Campagnolas galt. Es ist der vorliegenden Darstellung zeichnerisch durchaus ähnlich und unterstreicht die Zuschreibung an einen flämischen Künstler im fortgeschrittenen 16. Jahrhundert.

## Grenoble

### X-63

#### Hügelige Landschaft mit Häusergruppe an einem Bach mit Brücke

**Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. Nr. MG D 358.**

**Technik:** Feder in Braun, laviert in Braun und Grau auf Papier.

**Maße:** 280 x 385 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten rechts: „134“.

**Provenienz:** Jean-Marie-Léonce Mesnard (1826-1890), Paris; Schenkung von diesem an das Museum; dort verzeichnet im Jahr 1914.

**Literatur:** unpubliziert.

Nach der traditionellen Tizian-Zuschreibung führt man die Zeichnung mittlerweile unter Domenico Campagnola – vermutlich weil man um die Verbindung zum Holzschnitt mit dem Drehleier-Spieler (241 x 375 mm, Abb. 167)<sup>1</sup> weiß. Das Blatt aus Grenoble ist etwas größer als die Druckgraphik und zeigt die Landschaft gleichseitig – lediglich auf das Figurenpar im Vordergrund wurde verzichtet. Darüber hinaus sind noch Abänderungen im Gelände des Mittel- und Hintergrunds zu bemerken. Vor allem der mittig platzierte Gebirgskamm, der im Druck mit der zentralen Vordergrundszone korrespondiert, verliert seine schroffen Formen und an Höhe. Zeichnerisch wird das Strichbild des Holzschnitts mehr oder weniger nachgeahmt, allerdings verleihen die auffälligen zweifarbigen Lavierungen der Darstellung ein eher malerisches Aussehen. Stilistisch gibt es somit kaum Anhaltspunkte für die Entstehungszeit, die bis ins 17. Jahrhundert (oder später) reichen dürfte, wofür vielleicht auch die technisch ungewöhnliche Ausführung sprechen könnte.

<sup>1</sup> Rosand – Muraro 1976, S. 164, Nr. 29, m. Abb.

## Haarlem

### X-64

#### Flusslandschaft mit Bauernhof und Ruinen nahe einer Brücke vor Bergen

Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 22.

**Technik:** Feder in Braun auf leicht bräunlichem Papier, Einfassungslinie in Graphit (?), linke untere Ecke beschnitten und ergänzt, Fehlstelle rechts unten, alte Einrisse (restauriert) entlang des linken Randes, fleckig und vereinzelt knittrig, montiert.

**Maße:** 255 x 413 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso unten mittig mit Graphit: „*Buon Desegno veneziano*“.

**Wasserzeichen:** Gekreuzte Pfeile mit Stern (vgl. Zonghi, Nr. 1226, 1227: 1542).

**Provenienz:** Königin Christina von Schweden (1626-1689); Dezio Kardinal Azzolini (1628-1689); Herzog Livio Odescalchi, Duca di Bracciano (um 1652-1713); vom Museum 1790 erworben (nicht mit der Marke des Teylers Museums (Lugt 2392) gestempelt).

**Weitere Fassung:**

Anonymer Künstler, (16. Jh.), Feder in Braun auf Papier, 256 x 419 mm, New York, Christie's, 11.01.1994, Nr. 160, (Kat. Nr. X-64a u. X-120).

**Literatur:** Montanari 1995, S. 75; Tuyl van Serooskerken 2000, S. 420, Nr. 449, m. Abb., u. S. 408, unter Nr. 426.

Bevor das Blatt 1790 vom Teylers Museum erworben wurde, gehörte es im 17. Jahrhundert vermutlich zum *Libro I de' Disegni di varij pittori italiani* im Besitz von Königin Christina von Schweden, das auch sechs Campagnola zugeschriebene Zeichnungen enthielt. Diese beschrieb man allerdings zu vage mit „*una campagna*“ oder „*un paese*“; sie sind daher nicht eindeutig zu identifizieren. Tuyl van Serooskerken (2000) gab das vorliegende Werk dem Campagnola-Kreis als Kopie nach einer Zeichnung, die man bei Christie's New York versteigerte (10.01.1994, Nr. 160, Kat. Nr. X-64a u. X-120) und die möglicherweise eine heute verlorene Komposition wiedergibt.

Die Darstellung dürfte sich an Campagnolas Landschaftsstil der späten 1530er und 1540er Jahre anlehnen; auch der tiefenräumliche Aufbau und die Geländeübergänge würden dafür sprechen. Eine Vorlage lässt sich bei Campagnola allerdings nicht finden. Zudem ist die Brücke eher untypisch, vor allem in einer natürlichen Verbindung mit der Umgebung wie im vorliegenden Fall. Dieses Detail erinnert eher an ein Motivvokabular, das man allgemein mit Muziano verbindet. Kompositionell und vor allem in der Linienführung ist das Haarlemer Blatt eng verwandt mit einer ebenfalls reinen Flusslandschaft aus dem Davis Museum (Wellesley College, Inv. Nr. 1968.66, Kat. Nr. X- 171). In der Zusammenschau wird eine zeichnerische Qualität deutlich, die einen Nachahmer aus dem erweiterten Campagnola-Kreis vermuten lässt, der vielleicht ohne konkrete Vorlage von der Hand des Meisters auskam. Das ähnlich ausgeführte Paar veranschaulicht auch, dass die Landschaft aus Haarlem (255 x 413 mm) nicht als Kopie nach der New Yorker Fassung (256 x 419 mm) einzustufen ist. Bei dieser vermisst man ein vergleichbar feines Strichbild; außerdem zeigt das Blatt trotz identischer Maße nicht den kompletten rechten Vordergrund – vermutlich weil es ursprünglich größer war und im Laufe der Zeit beschnitten wurde. Daher ist das Exemplar aus New Yorker wahrscheinlich nach dem Werk aus Haarlem entstanden.

## X-65

### Bergige Landschaft mit einer Holzbrücke, die zu einem Dorf führt

Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VIII 30.

**Technik:** Feder in Braun auf leicht gebräuntem Papier, ein größerer Fleck unten rechts am Rand, rechts alter restaurierter Riss, aufgezo-

**Maße:** 230 x 405 mm.

**Wasserzeichen:** Krone mit Stern (vgl. Piccard, *Kronenwasserzeichen*, II, Nr. 106, 112).

**Provenienz:** Königin Christina von Schweden (1626-1689); Dezio Kardinal Azzolini (1628-1689); Herzog Livio Odescalchi, Duca di Bracciano (um 1652-1713); vom Museum 1790 erworben (nicht mit der Marke des Teylers Museums (Lugt 2392) gestempelt).

**Literatur:** Tuyll van Serooskerken 2000, S. 418, Nr. 444, m. Abb.

Tuyll van Serooskerken (2000) publizierte das Blatt und brachte es mit Campagnolas Landschaften in Verbindung. Konkret erkannte er, dass es sich bei der Komposition um eine Kopie nach einer Radierung aus der 24-teiligen Stichreihe von Herman de Neyt (1588-1642) handelt, die eine heute Campagnola zuzuschreibende Zeichnung (Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0315, Kat. Nr. 181) gegensinnig reproduziert. Für den Kopisten schlug van Serooskerken Cresenzio Onofri (1632?-nach 1712) vor, der als Schüler von Gaspard Dughet selbst Landschaften malte und zeichnete. Obwohl sich Onofri relativ genau an die Stichvorlage hielt, übernahm er nicht die Frau, die rechts am Blattrand mit ihrem Gepäck über die Holzbrücke geht. Eine zweite Nachahmung des Stichs ließ sich noch im englischen Kunsthandel finden (Alistair Mathews, Bournemouth, Herbst 1971, 251 x 384 mm; davor: Christie's London, 29.06.1971, Nr. 258, Kat. Nr. 181b). In diesem Blatt wird die kleine Staffagefigur – trotz zeichnerischer und kompositorischer Vereinfachung – zumindest skizzenhaft festgehalten.

## Italien

## X-66

### Weite Landschaft mit einer Stadt vor Bergketten

Privatsammlung, Italien, ohne Inv. Nr.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, vereinzelte kleine schwarze Flecken.

**Maße:** 194 x 232 mm (beschnitten).

**Provenienz:** Sotheby's London, 09.04.1970, Nr. 250.

**Literatur:** Auktionskatalog, Sotheby's London, *Old Master Drawings*, 09.04.1970, Nr. 250; Kat. Ausst. Mirandola 1998, S. 24, Nr. 5, m. Farbab.

Die Zeichnung wurde bei Sotheby's London als „Kreis Campagnolas“ versteigert und in jüngerer Zeit als eigenhändiges Werk ausgestellt (Kat. Ausst. Mirandola 1998). Unberücksichtigt blieb jedoch, dass sie eine von zwei Fassungen nach einer Campagnola zuzuschreibenden Panoramalandschaft aus dem Teylers Museum ist (Inv. Nr. K VII 8, 199 x 344 mm, Kat. Nr. 113): Die vorliegende Darstellung ist stark in der Breite beschnitten und annähernd gleich hoch (194 x 232 mm); dabei zeigt sie aber nur ein unscheinbares Segment der Vordergrundkuppe. In einigen Details des Terrains und der Gebäude wird deutlich, dass es sich um eine ursprünglich größere Kopie der Haarlemer Zeichnung handelt. Aufgrund der qualitätvollen Linienführung ist ihre Entstehung im Umkreis Campagnolas naheliegend.

Eine zweite Kopie ließ sich bei Christie's London finden (10.07.1979, Nr. 2, 227 x 386 mm,

Kat. Nr. X-83 u. Kat. Nr. 113b) und dürfte von einem heute unbekanntem italienischen Zeichner des 16. Jahrhunderts stammen. Das Blattformat fällt etwas breiter und höher aus als die Landschaft im Teylers Museum. Dabei wird das vorderste Terrain – wie im Sotheby's-Exemplar – schmaler angelegt als in der Haarlemer Vorlage, wodurch die tiefenräumliche Abfolge der verschränkten Geländewellen besser zur Geltung kommt. Da die rechte Blatthälfte noch weitere Ruinenelemente vor dem Gebirgs Panorama zeigt, ist anzunehmen, dass die Haarlemer Zeichnung am rechten Rand beschnitten ist – was sich auch durch den technischen Erhaltungszustand bestätigen lässt.

## Kansas City

### X-67

#### Landschaft mit dem Johannesknaben, der das Lamm umarmt

Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 50-49.

**Technik:** Feder mit Bister auf weißem Papier.

**Maße:** 227 x 368 mm.

**Provenienz:** Ankauf für das Museum durch den William Rockhill Nelson Trust.

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung aus dem Nelson-Atkins Museum of Art, zu der keine Provenienz- oder Literaturangaben bekannt sind, wird Domenico Campagnola zugeordnet – vermutlich, weil im Museum bekannt ist, dass es sich um die Kopie eines Blatt aus den Uffizien (Inv. Nr. 1405 E, 229 x 372 mm, Kat. Nr. X-56) handelt, das auf eine Bilderfindung Tizians zurückgehen dürfte und wahrscheinlich im näheren Künstlerumkreis oder sogar in dessen Werkstatt entstand. Wie für die Vorlage ist aber auch für das vorliegende Exemplar die Eigenhändigkeit aus stilistischen Gründen abzulehnen. Die Kopie (227 x 368 mm) kommt der Florentiner Vorlage kompositorisch, technisch und zeichnerisch recht nahe. Sie ist trotz des etwas beeinträchtigten Erhaltungszustands von bemerkenswerter Qualität und vermutlich zeitlich am nächsten zur Uffizien-Zeichnung noch im 16. Jahrhundert entstanden.

Nach heutigem Stand lassen sich somit zwei Stiche und drei zeichnerische Kopien nach der Uffizien-Landschaft erfassen, von denen zwei in das 17. und 18. Jahrhundert zu datieren sind (vgl. Kat. Nr. X-56).

## Köln

### X-68

#### Landschaft mit Wandernden und einem Reiter

Ehemals Köln, Lempertz, 17.05.2014, Nr. 1253.

**Technik:** Feder in Braun auf dickem Papier, etwas beschmutzt und gebräunt.

**Maße:** 200 x 274 mm

**Bezeichnung:** auf dem Recto mit der Feder in Schwarz rechts unten: „47“.

**Provenienz:** A. Glüenstein<sup>1</sup> (1849-um 1917), Hamburg (Lugt 123); Lempertz, Köln, 23.11.1977, Nr. 42; Sammlung Wilhelm Hack, Köln; Privatbesitz Rheinland.

**Literatur:** Auktionskatalog Lempertz, Köln, *Alte Kunst*, 23.11.1977, Auktion 560, S. 14, Nr. 42; Auktionskatalog

Lempertz, Köln, *Alte Kunst*, 17.05.2014, Auktion 1029, s.p., Nr. 1253, m. Farbabb.

Bei der Zeichnung aus dem Auktionshaus Lempertz handelt es sich um eine Kopie nach einer Landschaft aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 431, Kat. Nr. X-2), die aufgrund einer alten Bezeichnung (von Émile Galichon?) Campagnola zugeschrieben aber bereits von Tietze und Tietze-Conrat (1944) zu Recht angezweifelt wurde. Die Berliner Vorlage dürfte aufgrund der fast zentralperspektivischen Komposition und der Ausführung von einem (niederländischen?) Künstler des späten 16. oder frühen 17. Jahrhunderts stammen, der in Kenntnis der Zeichenkunst des Tizian-Kreises die italienische Landschaft selbstständig interpretierte.

Das Kölner Blatt ist gleich groß wie das Berliner Original und zeigt eine genaue Wiedergabe der Vorlage, wobei es an den seitlichen Rändern und im oberen Bereich zu Formverschiebungen in der Vegetation und im Gelände kam. Die Umsetzung ist allerdings durch ein verhaltenes Strichbild gekennzeichnet. Die einzelnen Motive wurden in ihren Formen präzise nachgezeichnet, schraffiert und konturiert, wodurch die Ausdrucksqualität der freien Federführung und des offenen Strichbilds des Originals nicht erreicht wurde.

Unentdeckt blieb bisher nicht nur diese Kopie sondern auch zwei weitere Fassungen aus dem Londoner Kunsthandel (Alfred Brod Gallery, 28.01.-20.02.1965, Nr. 18, Kat. Nr. X-2a u. X-93) und dem Pariser Louvre (Inv. Nr. 8134, Kat. Nr. X-2c u. X-150). Das Londoner Blatt ist eine nahezu identische Fassung, die um wenige Zentimeter kleiner ausfällt (vermutlich aufgrund von Beschneidung des oberen, unteren und rechten Randes) und erkennen lässt, dass der rechte vordere Terrainverlauf und der rechte Wandernde abgeändert wurden. Abgesehen von diesen Unterschieden steht diese Version der Vorlage zeichnerisch näher als dem Kölner Blatt. Die Darstellung aus dem Louvre (Inv. Nr. 8134) ist vermutlich allseitig beschnitten und fällt durch eine umfangreiche Lavierung auf. Sie scheint zeichnerisch an der Berliner Darstellung orientiert zu sein; allerdings fehlt im Detail der Stock in der Hand der linken Rückenfigur.

Sofern die Annahme zutrifft, dass die Berliner Zeichnung erst gegen Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts entstand und man die Merkmale der Komposition berücksichtigt, wären die drei Exemplare aus dem Kunsthandel und aus dem Louvre als Kopien einzustufen. Sie dürften höchstwahrscheinlich alle in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden sein.

<sup>1</sup> Zur Berliner Fassung der Landschaft im Berliner Kupferstichkabinett (**Kat. Nr. X-2**) führte Walker bei der Provenienz unter anderem „Glüenstein“ an. – Walker 1941, Anhang S. 2, Nr. 8. – Die Angabe dürfte sich korrekterweise auf das vorliegende Blatt aus dem Auktionshaus Lempertz beziehen, das früher im Besitz von A. Glüenstein (Lugt 123) war.

## Lissabon

### X-69

#### Landschaft mit Dorf an einem Gewässer

Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. Nr. 676 Des.

**Technik:** Feder in Braun, braun laviert (?) auf Papier, Gebrauchsspuren, vertikale Falte (knittrig) auf der linken Seite, Fehlstellen im oberen Bereich, rechte untere Ecke ausgerissen, rechte obere Ecke rechteckig und linke untere schräg beschnitten, aufgezoogen.

**Maße:** 240 x 320 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit der Feder: „676“ sowie rechts unten: „T“ und „N.O. – 676“; auf dem Verso mit Feder in Braun (vermutlich Handschrift 18. Jh.): „Ticiano Vecelio da Cadore / barockes kalligraphisches Zeichen in Form eines doppelt gestrichenen X / 110 = / nel studio di Carlo Ridolfi / zwei schwarze Abdrücke eines Wappenstempels der Familie Gonzaga (Mantua) / *poso al studio Gonzaga / P /*“ sowie darunter mit Feder in Schwarz: „N. G – 676“.

**Provenienz:** Jerónimo de Barros Ferreira (1750-1803); 1801 Verkauf seiner Sammlung; kam Mitte des 19. Jahrhunderts in den Besitz der Academia Real de Belas-Artes, Lissabon; nach 1884 übertragen an das Museum.

**Literatur:** Kat. Ausst. Lissabon 1905, S. 35, unter Nr. 14; Kat. Ausst. Lissabon 1958, S. 19, Nr. 46; Kat. Ausst. Lissabon 1973, Nr. 3; Kat. Ausst. Lissabon 1994, S. 88, Nr. 51, m. Abb.

Die Zeichnung geht zurück auf die Sammlung des portugiesischen Künstlers Jerónimo de Barros Ferreira (1750-1803), die Mitte des 19. Jahrhunderts zunächst in den Besitz der Academia Real de Belas-Artes von Lissabon kam, bevor sie nach 1884 dem Museum übertragen wurde. <sup>1</sup>Barros Ferreira sammelte über 400 Blätter, von denen eine große Zahl italienische – und davon vornehmlich oberitalienische – Zeichnungen sind. Von diesem Bestand haben sich rund 20 Werke im Museum erhalten, die eine alte Bezeichnung auf dem Verso tragen, die den Künstler und Künstlerbiographen Carlo Ridolfi (1594-1658) als früheren Besitzer nennt. Ridolfis Zeichnungssammlung hat sich heute vor allem in drei, aus den 1630er Jahren stammenden Bänden in Christ Church (Oxford) und in kleinerer Anzahl in anderen Sammlungen erhalten. Diese Herkunft gilt für die „markierten“ Zeichnungen aus dem Museu Nacional de Arte Antiga als sehr wahrscheinlich. Die Blätter wurden vermutlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Norditalien erworben und nach Portugal verbracht. Unter welchen Umständen die Gruppe schließlich in den Besitz von Barros Ferreira kam, bleibt bis heute unbekannt. Von ihm dürften aber nicht die rückseitigen Hinweise auf Ridolfi stammen, von denen sich auch einer auf dem vorliegenden Blatt findet, das man traditionell Tizian zuschrieb. Erst in jüngerer Zeit wurde das Werk in den Kreis um Tizian eingeordnet (Kat. Ausst. Lissabon 1994).

Die Landschaftskomposition bezieht sich auf die Dorf- und Stadtansichten mit dem Charakter der *terra ferma*, die sich ab dem frühen 16. Jahrhundert mit Giorgione oder Tizian entweder als größere Hintergrundkulisse in Gemälden oder als Hauptmotiv in Zeichnungen oder Druckgraphiken zeigen. Ein besonderes Interesse an diesem Sujet hatte Domenico Campagnola, dessen Darstellungen und Variationen vor 1530 entstanden – offenbar noch in Anlehnung an die giorgioneske Motive. Die Verselbstständigung dieses Typus' oder Landschaftsausschnitts fiel in Oberitalien in den späteren Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts umfangreich aus und wurde dabei zu einer idealisierten Landschaftsanlage weiterentwickelt, wie man sie bei den Carracci, Domenichino (1581-1641), Giovanni Francesco Barbieri, genannt Guercino (1591-1666), Giovanni Francesco Grimaldi (ca. 1606-1680) und wesentlich später bei Marco Ricci beobachten kann.

Das Blatt aus Lissabon lässt motivische und zeichnerische Reflexe auf den Tizian-Kreis und Campagnola erkennen und ist möglicherweise zwischen dem Ende des 16. und dem Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden. Aufgrund der wahrscheinlichen Ridolfi-Provenienz beschränkt sich die späteste Datierungsmöglichkeit auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Alexandra Markl (Drawing Collection, Curator, MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga) für die zusätzlichen Angaben und die digitalen Abbildungen der relevanten Blätter (Oktober 2015).

## X-70

### Landschaft mit kleiner Gebäudegruppe an einem See

Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. Nr. 677 Des.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, vereinzelt fleckig am oberen und rechten Rand.

**Maße:** 190 x 295 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder in Schwarz: „N.O. 677“ sowie darüber mit Feder in Braun ein kalligraphisches Zeichen (möglicherweise nicht identifizierbare Sammlermarke); auf dem Verso mit Graphit: „Ticiano da / Cadore / barockes kalligraphisches Zeichen in Form eines doppelt gestrichenen X / 99“ sowie darunter mit Feder in Braun (vermutlich Handschrift 18. Jh.): „Ticiano Vecelio da Cadore / barockes kalligraphisches Zeichen in Form eines doppelt gestrichenen X / 99 / Del studio di Carlo Ridolfi / ein schwarzer Abdruck eines Wappenstempels der Familie Gonzaga (Mantua) / *poso al studio Gonzaga / P /*“ sowie darunter mit Feder in Schwarz: „N. G – 677“.

**Provenienz:** Jerónimo de Barros Ferreira (1750-1803); 1801 Verkauf seiner Sammlung; kam Mitte des 19. Jahrhunderts im Besitz der Academia Real de Belas-Artes, Lissabon; nach 1884 übertragen an das Museum.

**Literatur:** Kat. Ausst. Lissabon 1905, S. 35, unter Nr. 14.

Die Zeichnung stammt aus der Sammlung des portugiesischen Künstlers Jerónimo de Barros Ferreira (1750-1803), in dessen Besitz ab Mitte des 19. Jahrhunderts zunächst die Academia Real de Belas-Artes von Lissabon kam, bevor sie nach 1884 dem Museum übertragen wurde. In diesem Bestand befinden sich vornehmlich oberitalienische Blätter, von denen rund 20 Exemplare eine alte Bezeichnung auf dem Verso tragen, die Carlo Ridolfi (1594-1658) als früheren Besitzer nennt.<sup>1</sup> Diese Herkunft gilt für die Gruppe im Museu Nacional de Arte Antiga als sehr wahrscheinlich. Zu dieser gehört auch die vorliegende Zeichnung, die man traditionell Tizian zuschrieb (siehe ebenfalls rückseitige Bezeichnung).

Die Darstellung könnte man mit Campagnolas Fluss- und Küstenlandschaften ab den 1540er Jahren in Verbindung bringen; allerdings steht nicht die weitläufig angelegte Überschau im Vordergrund sondern die etwas näher gezeigte Kulisse eines Weilers an einem Gewässer. Eine vergleichbare Komposition hat sich im Nationalmuseum von Oslo (Inv. Nr. NG.K&H.B.15203, Kat. Nr. 117) erhalten, die aufgrund der stilistischen Merkmale zusammen mit einer Zeichnung aus dem Louvre (Inv. Nr. 5545, Kat. Nr. 116) Campagnola zugeschrieben werden sollte. Das Lissaboner Blatt besitzt dagegen eine besondere Feinheit und Eleganz im Strichbild – vor allem bei der Gebäudegruppe – was sich nicht überzeugend mit Campagnolas zeichnerischem Spektrum vereinbaren lässt. Wie ähnlich solche Darstellungen im Dunstkreis des Meisters umgesetzt wurden, zeigt auch eine Landschaft aus dem deutschen Kunsthandel (ehemals Düsseldorf, C. G. Boerner, November 1966, Kat. Nr. X-38). Sie ist ebenso frei gezeichnet und zeigt zudem ein besonders tiefes Horizontniveau, das erstaunlich modern wirkt. Aufgrund der angeführten Beobachtungen sollte auch die vorliegende Zeichnung im Kreis Campagnolas angesiedelt werden.

---

<sup>1</sup> Ridolfis Zeichnungssammlung hat sich heute vor allem in drei, aus den 1630er Jahren stammenden Bänden in Christ Church (Oxford) und in kleinerer Anzahl in anderen Sammlungen erhalten.

## X-71

### Landschaft mit Dorf und Brücke bei einem Fluss

Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. Nr. 678 Des.

**Technik:** Feder in Braun, braun laviert (?) auf gebräuntem Papier, Gebrauchsspuren, rechte obere Ecke ausgerissen, linke untere ungefähr quadratisch beschnitten, aufgezo-

**Maße:** 219 x 241 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder in Schwarz (?): „N.O. - 678“; auf dem Verso mit Feder in Braun (vermutlich Handschrift 18. Jh.): „L. (?) 113 / Ticiano / 30 / barockes kalligraphisches Zeichen in Form eines doppelt gestrichenen X“ sowie unterhalb mit Feder in Schwarz: „N. G - 678“.

**Provenienz:** Jerónimo de Barros Ferreira (1750-1803); 1801 Verkauf seiner Sammlung; kam Mitte des 19. Jahrhunderts in den Besitz der Academia Real de Belas-Artes, Lissabon; nach 1884 übertragen an das Museum.

**Literatur:** Kat. Ausst. Lissabon 1905, S. 35, unter Nr. 14; Kat. Ausst. Lissabon 1958, S. 20, Nr. 52.

Die Zeichnung geht zurück auf die Sammlung von de Barros Ferreira (1750-1803), die über 400 Blätter, vornehmlich der italienische Schule umfasste und seit dem späten 19. Jahrhundert zum Bestand des Museu Nacional de Art Antiga gehört. Sie wird zusammen mit drei anderen Landschaften aus dem Museum (Inv. Nr. 676 Des., 677 Des. und 679 Des., Kat. Nr. X-69, X-70, X-72) traditionell Tizian zugeschrieben, was man auch den alten Bezeichnungen auf den Rückseiten entnehmen kann. In der letzten Ausstellung des Blattes relativierte man die Zuordnung zu „Schule des Tizian“.

Der Landschaftstypus ist einem anderen Blatt aus der Gruppe (Inv. Nr. 676 Des) nicht unähnlich, selbst die zeichnerischen Mittel sind vergleichbar. Stilistische Übereinstimmung ergibt sich aber keine, ebenso wenig eine konkrete Verbindung zu Tizian oder Campagnola. Auf diese beiden Künstler griff der anonyme Zeichner wohl grundsätzlich zurück, sei es direkt oder mittels einer bereits weiterentwickelten Vorlage aus der Nachfolge. Aus motivischen und qualitativen

Gründen dürfte das Blatt entweder noch im 16. Jahrhundert oder in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden sein.

## X-72

### Landschaft mit kleiner Stadt

Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. Nr. 679 Des.

**Technik:** Feder in Braun, braun laviert (?) auf gebräuntem Papier, Gebrauchsspuren, die oberen beiden Ecken schräg beschnitten, linke untere ein wenig abgerissen, aufgezogen.

**Maße:** 200 x 295 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder in Schwarz (?): „N.O. – 679“ sowie am oberen Rand beschnittenes Fragment eines Stempels (?) in Schwarz; auf dem Verso mit Feder in Braun (vermutlich Handschrift 18. Jh.): „Ticiano / 60“.

**Provenienz:** Jerónimo de Barros Ferreira (1750-1803); 1801 Verkauf seiner Sammlung; kam Mitte des 19. Jahrhunderts in den Besitz der Academia Real de Belas-Artes, Lissabon; nach 1884 übertragen an das Museum.

**Literatur:** Kat. Ausst. Lissabon 1905, S. 35, unter Nr. 14; Kat. Ausst. Lissabon 1958, S. 19, Nr. 49.

Die Zeichnung aus der Sammlung von de Barros Ferreira (1750-1803) gehört zum Bestand des Museu Nacional de Art Antiga, wo sie zusammen mit drei anderen Landschaftsblättern des Museums (Inv. Nr. 676 Des., 677 Des. und 678 Des., Kat. Nr. X-69, X-70, X-71) traditionell Tizian zugeschrieben wird. In der letzten Ausstellung des Blattes relativierte man die Zuordnung zu „Schule des Tizian“.

Die Komposition und die Motive könnte man zwar von den venezianischen Dorf- oder Stadtdarstellungen ableiten, die als Hauptsubjekt beinahe das gesamte Blatt füllen; eine konkrete Abhängigkeit von Tizian oder Campagnola ist aber nicht zu erkennen. Auch die zeichnerischen Merkmale erinnern nur mehr allgemein an die beiden Vorbilder. Das Werk dürfte daher – ähnlich wie bei zwei anderen Darstellungen des Museums (Inv. Nr. 676 Des. u. 678 Des.) – wohl eher in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zu datieren sein.

## London

## X-73

### Hügelige Landschaft mit Turm und Ausblick auf eine Bucht mit Schiffen im Hintergrund

London, The Courtauld Gallery, Inv. Nr. D.1952.RW.3273.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, etwas fleckig in der rechten Blatthälfte, Einfassungslinie in Schwarz, Zeichnung wurde von der noch erhaltenen Montierung P.-J. Mariettes getrennt.

**Maße:** 244 x 409 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso mit schwarzer Kreide in unleserlicher Handschrift (vermutlich erst später zugefügt).

**Provenienz:** Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 2097); Verkauf, Auktion Paris, 1775, Teil von Nr. 612 (unter Porta?); Dr. Barry Delany (?-1888), Kilkenny; R. Edwyn Lyne; Sir Robert Clermont Witt (1872-1952), London; von diesem Geschenk an die Courtauld Institute Galleries im Jahr 1952.

**Literatur:** Basan 1775, S. 95, unter Nr. 612(?).

Die Zeichnung dürfte eine von vier Landschaften in der Sammlung von Pierre-Jean Mariette gewesen sein, die nach dessen Tod bei der Auktion von 1775 unter Giuseppe Porta verzeichnet wurden; davon haben sich heute zwei hochformatige Darstellungen („*Deux Paysages en hauteur*“) im Pariser Louvre erhalten (Inv. Nr. 1488, 1489, Kat. Nr. X-127, X-128), während man

von den beiden Querformaten („*deux autres ... en travers*“) nur mehr das Exemplar aus der Courtauld Gallery vage zuordnen kann.<sup>1</sup> Für dieses hat sich allerdings nicht wie beim Louvre-Paar die originale Montierung Mariettes erhalten, in dessen gezeichneter Kartusche „*Joseph Porta Salviati Alumnus*“ als Künstler genannt wird. Mariettes Zuschreibung lässt sich kaum nachvollziehen, ist doch Porta vor allem durch seine Figurenkompositionen in Zeichnung und Malerei bekannt. Daher ist diese historische Zuordnung nach heutigem Forschungsstand (McTavish 1981)<sup>2</sup> nicht mehr haltbar. Als Alternative schlug einzig Popham Girolamo Muziano vor.

In der figurenlosen Landschaft lassen sich motivische Details wie der steinerne Turm, das linke vordere Terrainstück oder der Geländeverlauf einer kleinen Werkgruppe annähern, die sich größtenteils im Louvre (z.B. Inv. Nr. 1488, 4776, 5138, Kat. Nr. X-127, X-132, X-137) erhalten hat und mit weiteren Zeichnungen ergänzt werden kann (Melbourne, National Gallery of Victoria, Inv. Nr. 694-5 (Kat. Nr. X-109); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 761 (239), Kat. Nr. X-32).

Diese Reihe setzt Campagnolas reifen Landschaftsstil grundsätzlich voraus und könnte aufgrund der besonderen Brückenmotive im Umkreis des jungen Girolamo Muzianos angesiedelt werden. Besonders enge zeichnerische Parallelen ergeben sich zum bereits erwähnten Chatsworth-Blatt oder zu zwei Darstellungen aus dem British Museum (Inv. Nr. Cracherode, Ff. 1.69, Kat. Nr. X-75) und dem Auktionenhandel (London, Christie's, 26.11.1974, Nr. 1, Kat. Nr. X-82). Im vorliegenden Fall ist außerdem zu beobachten, dass kein größerer Baum mehr den vorderen Bereich (in der gesamten Höhe des Formats) dominiert, sondern im Maßstab kleinere Büsche mit dichten Hell-Dunkel-Werten im Mittel- und Hintergrund verwendet wurden. Ähnliche Exemplare finden sich auch in weiteren Werken der Gruppe (vgl. Louvre, Inv. Nr. 1489 (Kat. Nr. X-128); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 761 (239) oder Christie's London, 26.11.1974, Nr. 1). Insgesamt berechtigen also die zeichnerischen Aspekte dazu, das Londoner Blatt als Ergänzung der kleinen Werkgruppe einzustufen. Damit erhält die Porta-Zuschreibung zumindest insofern Richtigkeit, als Mariette offenbar die stilistische Zusammengehörigkeit erkannte. In diesem Kontext wäre es spannend, auch die letzte der vier Porta-Landschaftszeichnungen aus der Mariette-Sammlung zu kennen.

Die Autorschaft lässt sich jedenfalls weder mit Porta oder Campagnola noch mit Muziano vereinbaren. Es muss somit genügen, den anonymen Zeichner dieser Werkreihe im erweiterten Umfeld der beiden Vorbilder anzusiedeln und circa ab der Mitte des fünften Jahrzehnts zu datieren.

---

<sup>1</sup> Die Zeichnung aus der Courtauld Gallery läuft bisher unter Giuseppe Porta und ist in der Online Datenbank vorhanden: <http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/b2630047.html>

Mein Dank gilt Rachel Sloane (Assistant Curator of Works on Paper The Courtauld Gallery) für die zusätzlichen Angaben zum Werk (September 2015).

<sup>2</sup> McTavish führte in seiner Dissertation keine Landschaften unter Porta an.

## X-74

### Landschaft mit Baum auf einem Felsen und Häusern an einem Bach und befestigter Stadt im Hintergrund

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. Nr. 1946,0713.301.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, etwas flecking an den Rändern, mit schwarzer Einfassungslinie.

**Maße:** 195 x 168 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder in Braun: „*fra sebastien*“.

**Provenienz:** Sir Thomas Lawrence (1769-1830), London (Lugt 2445); Samuel Woodburn (1786-1853), London; Verkauf Christie's, 04.06.1860, Teil von Nr. 186; Sir Thomas Philipps (1792-1872), London; Thomas Fitzroy Fenwick (1856-1938); Graf Antoine Seilern (1901-1978), London; von diesem 1946 dem Museum geschenkt.

**Literatur:** Popham 1935, S. 45-46, Nr. 9; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 126, Nr. 450.

In früheren Jahrhunderten wurde die Zeichnung überraschenderweise Sebastiano del Piombo zugeordnet (mit „*fra sebastien*“ links unten bezeichnet) von dem keine Landschaftsdarstellungen bekannt sind. Spätestens bei der Versteigerung im Jahr 1860 korrigierte man die Zuschreibung zu Gunsten Campagnolas, die auch auf der Montierung in alter Handschrift zu lesen ist. Popham publizierte das Blatt im Katalog zur Sammlung von Thomas F. Fenwick und bemerkte, dass die Campagnola-Zuschreibung zwar zweifelhaft, aber immerhin wahrscheinlicher sei als die bisherige. Tietze und Tietze-Conrat (1944) kommentierten Pophams Einschätzung lapidar: „*In our opinion, shop of Campagnola*“. Im Museum wird das Werk aktuell dem Umkreis des Künstlers zugeordnet.<sup>1</sup>

Für die stilistische Einschätzung der Darstellung fand sich eine „Landschaft mit Satyr“, aus dem Metropolitan Museum of Art (Robert Lehmann Collection, Inv. Nr. 1975.1.291, Kat. Nr. X-116).<sup>2</sup> Das Vergleichswerk zeigt ebenfalls eine hochformatige Komposition mit wenig landschaftlicher Tiefe; stärker werden darin Motive wie eine entfernte Stadt, größere Bäume im Mittelgrund und diverse Figuren betont, die insgesamt zusammengeklittert wirken. Sehr ähnliche Merkmale kennzeichnet die Londoner Zeichnung, die besonders im Laubbaum und in den Terrainformen nahezu analog ausgeführt ist. Neben dem schwachen Arrangement der Landschaftselemente sind vor allem in dem mechanischen Gefüge aus parallelen und gekreuzten Federstrichen künstlerische Defizite zu erkennen, die selbst mit Campagnolas schwankendem Personalstil unvereinbar sind.

Aufgrund der auffälligen gemeinsamen Merkmale ist davon auszugehen, dass beide Werke vom gleichen Zeichner stammen, der Campagnolas Darstellungen gut kannte und diese in manchen Details kopierte. Ob in beiden Fällen eine konkrete Vorlage benutzt wurde, ist zu bezweifeln. Die additiven Motive und das Hochformat sprechen eher für eine freie Nachahmung von Campagnolas Landschaftsstil, der sich ab dem Cleveland-Hieronymus entwickelte.

Darüber hinaus lässt sich das noch am besten umgesetzte Motiv des großen Laubbaums – wie auch im New Yorker Blatt - einer Landschaft mit dem hl. Hieronymus stilistisch annähern, die mehrfach kopiert wurde, deren Erstfassung von Campagnola stammt und die sich in den Uffizien (Inv. Nr. 496 P, Kat. Nr. 66) erhalten hat. Diese eigenwillige Komposition zeigt rechts einen sehr ähnlich ausgeführten Baum; doch das Strichbild ist für dieses Element und das aufgetürmte Terrain ungleich sorgfältiger und durchdachter, so dass von der Eigenhändigkeit auszugehen ist; gleichzeitig werden damit nochmals die qualitativen Defizite der beiden hochformatigen Landschaften aus London und New York deutlich.

<sup>1</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Museums verfügbar:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=718711&partId=1&searchText=1946.0713.301&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=718711&partId=1&searchText=1946.0713.301&page=1)

<sup>2</sup> Die Zeichnung ist leider nur mit einer schlechten Reproduktion in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/459433>

## X-75

### Landschaft mit Baum vor Bergausblick mit Häusern

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. Nr. Cracherode Ff, 1.69.

**Technik:** Feder in Braun auf teilweise leicht gebräuntem Papier, am rechten geraden oberen Rand kleiner Einriss, Wurmfraßlöcher?, oben halbrund zugeschnitten, alt montiert.

**Maße:** 264 x 204 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto der Montierung: „*Domenico Campagnola*“; auf dem Verso der Montierung: „*Engraved by Mr Pond from the Collection of Mr. Houlditch*“.

**Provenienz:** Richard Houlditch (gest. 1760); London (Lugt 2214, ausradiert); John Barnard (1709-1784), London (Lugt 1419, 1420); Clayton Mordaunt Cracherode (1730-1799); von diesem 1799 vererbt an das Museum.

**Reproduktion:**

Charles Knapton (1700-1742), Radierung, 1736, 284 x 210 mm, bezeichnet unter der Darstellung in der Platte: „*E Musaeo Dñi. Ricardi Houlditch*.“ und „*Campagniola del*.“ (links unten) und „*C. Knapton / f. 1736*“ (rechts unten), (Kat. Nr. X-75a).

**Literatur:** Fröhlich-Bum 1929, S. 260, Abb. 21; Walker 1941, Anhang S. 7, Nr. 41; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 128, Nr. 484.

Die Montierung der oben halbrund zugeschnittenen Zeichnung geht vermutlich auf ihren frühesten nachweisbaren Besitzer, Richard Houlditch (gest. 1760) zurück. Zu dessen Lebzeiten wurde das Blatt von Charles Knapton (1700-1742) als gegenseitige Radierung (von 1736, Kat. Nr. X-75a)<sup>1</sup> reproduziert, der eine Campagnola-Zuschreibung des Originals zu entnehmen ist. Fröhlich-Bum (1929) bezweifelte diese nicht, während Tietze und Tietze-Conrat (1944) sie einige Jahre später mit „shop“ relativierten.<sup>2</sup> In jüngerer Zeit sprach sich Lea Salvadori<sup>3</sup> für den jungen Girolamo Muziano als Ausführenden aus – eine Einschätzung, die bisher von Tosini oder Dibbits unbeantwortet blieb.

Die Komposition des Blattes – die vor allem aus einem großen, auf einem erhöhten Felsen wachsenden Baum und seitlichen Ausblicken in entfernte Landschaftszüge besteht – erinnert an Campagnolas Frühwerk, in dem sich wenige ähnliche Bildanlagen finden, und an dessen studienhafte Einzelbaumdarstellungen, die sich bis circa 1530 nachweisen lassen. Beiden möglichen Vorbildern ist das dominierende Baummotiv und das ungewöhnliche Hochformat gemeinsam, für das Campagnola sonst keine Verwendung hatte. Muziano verwendete hingegen – als der Landschaftsspezialist der nächsten Generation – das Hochformat und das natürliche Repoussoirmotiv eines seitlich stehenden Baumes ungleich häufiger.

Die Umsetzung lässt sich mit einer kleinen Werkgruppe verbinden, die sich überwiegend im Louvre (vgl. Inv. Nr. 5138, 4775, 4776, Kat. Nr. X-137, X-131, X-132) erhalten hat; vor allem die Linienführung im vordersten und entfernten Gelände liefert griffige Anhaltspunkte; auch die Differenzierung des Baumes mit seinem eher schlanken, mehrfach geschwungenen Stamm und den dichten Laubflächen entspricht einigen Exemplaren in dieser Zeichnungsreihe (vgl. Paris, Louvre, Inv. Nr. 5138, 4775; Melbourne, National Gallery of Victoria, Inv. Nr. 694-5 (Kat. Nr. X-109); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 761 (239), Kat. Nr. X-32).

Die stilistischen Merkmale sind zwar nicht mit Campagnolas Duktus vereinbar, setzen aber zweifellos dessen Ausdruckswerte voraus. Die Vorliebe für den Baum als selbständiges Einzelmotiv im ungewöhnlichen Hochformat lässt hingegen an einen Zeichner im Umkreis des jungen Muziano denken. Hinsichtlich der kompositionellen und zeichnerischen Qualitäten sollte das Londoner Blatt daher in die mittleren oder späten 1540er Jahre datiert werden.

<sup>1</sup> Ein Exemplar der Radierung bewahrt auch das British Museum (Inv. Nr. 2006,U.1246). Die Druckgraphik ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3304660&partId=1&searchText=Campagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3304660&partId=1&searchText=Campagnola&page=1)

<sup>2</sup> Vorausgehend listete Walker das Blatt – unter Bezugnahme auf Fröhlich-Bum – verwendet jedoch die Inventarnummer einer völlig anderen Zeichnung im British Museum.

<sup>3</sup> Salvadoris Zuschreibung an den jungen Muziano geht zurück auf einen Besuch des Printroom im Jahr 2003. Es ist nicht bekannt, ob sie das Werk in ihrer unpublizierten Dissertation berücksichtigte.

## X-76

### Landschaft mit großem Baum vor einem Waldstück

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. Nr. SL,5236.81.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, Einfassungslinie mit Feder in Schwarz, obere rechte Ecke ergänzt, zwei größere Flecken in der oberen Mitte und rechts unten, Gebrauchsspuren, aufgezoogen.

**Maße:** 214 x 153 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder in Schwarz: „Campagnola“.

**Provenienz:** Sir Hans Sloane (1660-1753), London; von diesem 1753 dem Museum vererbt.

**Literatur:** Kat. Ausst. Paris 2014 (3), S. 21, unter Nr. 3, Abb. 1, Anm. 5.

Die Landschaft wird zwar unter „Circle/School of Domenico Campagnola“ geführt, wurde aber in

den letzten Jahren als eigenhändiges Vergleichswerk behandelt (Kat. Ausst. Paris 2014 (3)). Diese Eigenhändigkeit ist keineswegs haltbar. Das Blatt sollte stattdessen in einiger künstlerischer Entfernung zum Meister angesiedelt werden. Die zeichnerischen Mittel für den mächtigen Baum erinnern nur mehr vage an Campagnolas Modellierung von größeren Laubflächen; das Motiv, das vertikal den Vordergrund verspannt, könnte auch durch Tizian angeregt sein. Dabei ist die Wahl für eine hochformatige Darstellung eigenwillig und nur selten bei Campagnola anzutreffen. Ein Vorbild wäre hingegen Girolamo Muziano, der seine dichten Waldstücke zahlreich im Hochformat darstellte. Aufgrund dieser Aspekte ist die Ausführung wohl eher einem Künstler aus Campagnolas Nachfolge innerhalb des 16. Jahrhunderts zuzuschreiben.

## X-77

### Landschaft mit Ruinen und sich unterhaltenden Figuren im Vordergrund

Ehemals London, Bonhams, 12.12.1990, Nr. 347.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier.

**Maße:** 112 x 170 mm.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** Auktionskatalog Bonhams London, *OMD*, 12.12.1990, Nr. 347, m. Abb.

Das kleine Blatt wurde als Werk aus dem „Kreis des Campagnola“ bei Bonhams versteigert. Die Katalogabbildung zeigt eine leicht ansteigende Ruinenlandschaft mit Staffagefiguren im Vordergrund, die antikisierende Kleidung tragen und in einem Gespräch beisammen stehen. Die Ausführung kann nur vage mit Campagnola assoziiert werden. Auch der Landschaftsaufbau und die Ruinenkulisse lassen auf keine direkte Vorlage schließen, sondern erinnern nur entfernt an die Darstellungen des Meisters ab den 1540er Jahren. Die Ruinenthematik liefert zumindest eine grobe Orientierung für die ungefähre Datierung des Blattes; vermutlich dürfte es – auch hinsichtlich seiner zeichnerischen Merkmale – in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden sein.

## London, Christie's

## X-78

### Landschaft mit wandernder Familie und Stadt im Hintergrund

Ehemals London, Christie's, 20.11.1958, Nr. 54 (C).

**Technik:** Holzschnitt? und Feder in Braun auf Papier, an allen Rändern beschnitten, besonders oben und rechts.

**Maße:** 260 x 403 mm.

**Provenienz:** John Skippe (1742-1811), the Upper Hall, Ledbury, England; dessen Schwester, Penelope Skippe, ab 1774 verheiratet mit James Martin, Overbury Court, Worcestershire; Sohn von James Martin, Old Colwall, Malvern; durch seine Mutter an Edward Holland; dessen Schwester, A.C. Rayner-Wood; dessen Neffe, Edward Holland-Martin.

**Literatur:** Vasari Society 1906-1907, Nr. 12, m. Abb.; Walker 1941, S. 212, Fortsetzung Anm. 1 u. Anhang S. 17, Nr. 109; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 129, Nr. A 500; Skippe ca. 1800-1812, Bd. II, Nr. 56; Auk. Kat. Christie's 1958, S. 43, Nr. 54 (C); Oberhuber 1976, S. 131-132, Nr. 77, m. Abb.

Das Blatt stammt aus der Sammlung Skippe, die bis ins 20. Jahrhundert an die Nachkommen weitervererbt und erst 1958 bei Christie's versteigert wurde; zum vorliegenden Werk merkte man im Auktionskatalog an: „*No old ascription. Offset no doubt by Campagnola made in*

*connection with his woodcut B.4. This offset is in the same direction as the woodcut.*“ Seit der Auktion ist der aktuelle Aufbewahrungsort des Blattes leider unbekannt; zumindest wurde es von Sir Sidney Colvin bereits im frühen 20. Jahrhundert in der „Vasari Society“ als Werk Campagnolas publiziert. Colvin erkannte, dass das Blatt trotz Beschneidungen an allen vier Rändern *„beinahe Linie für Linie mit dem gleichseitigen Holzschnitt korrespondiert“*. Nach seiner Einschätzung ist die Zeichnung *„much too free and spirited to be suspected for a copy“*, weshalb er auch vermutete, dass sie für die Übertragung der Komposition (in gegenseitiger Form) auf den Holzstock diene.<sup>1</sup> Tietze und Tietze-Conrat (1944) waren konträrer Meinung und schrieben sie Campagnola mit folgendem Kommentar ab: *„In our opinion, the drawing is copied from the woodcut whose details are in some places misinterpreted.“*

In der neueren Forschung brachte Oberhuber (1976) unnötige Verwirrung in diese schwierige Frage, indem er eine weitere Version der wandernden Familie aus der Hamburger Kunsthalle (Inv. Nr. 21473 B, 315 x 442 mm, Kat. Nr. X-78a) mit dem Exemplar aus der Sammlung Skippe gleichsetzte.<sup>2</sup> Nachdem sich aber die Hamburger Fassung gegenseitig zum Holzschnitt (Abb. 168) verhält, trotz gebräuntem Papier ein klares Strichbild zeigt und an den Rändern nur wenig beschnitten ist, gibt es eigentlich keinen Grund für eine solche Verwechslung.

Vergleicht man das vorliegende Blatt – unter Berücksichtigung der Abbildungsqualität – mit der gleichseitigen Druckgraphik, so fallen zunächst keine größeren Unterschiede auf. In kleineren Details sind jedoch Abweichungen zu entdecken: im etwas kontrastreicher erscheinenden Vordergrund sind in der Binnenzeichnung des Felsens unscheinbar veränderte Schraffuren oder eine auffällig helle Stelle in seinem Schatten auszumachen; zudem dürfte das große Terrainmotiv etwas „unscharf-verschwommen“ sein – ein Indiz für ein ursprünglich feuchtes oder nasses Papier. Bei dieser Stelle hat sich der Druck möglicherweise leicht verschoben. Mit dem Holzschnitt lässt sich noch am besten die Modellierung der Familie im Skippe-Blatt vergleichen; hier zeigen sich nämlich die auffälligsten Unterschiede im Kind auf der Schulter des Mannes, in dessen Gesicht, im Schatten auf dem Rücken der Frau, in der kaum vorhandenen Spitze des Spinnrockens und vor allem in der geschulterten Wiege, in der das Neugeborene nicht mehr erkennbar ist.

Die übrigen Landschaftsabschnitte kennzeichnet ein eher blasses Erscheinungsbild, das – wie beim verschwommenen Felsenstück – auf eine ungleichmäßig abgedruckte Farbe hinweisen dürfte. Im Mittelgrund vermittelt vor allem das linke dichte niedere Wäldchen ein flaes Strichbild, wobei sogar beim rechten Busch nicht mehr viel von dem heller gehaltenen Stamm mit Astgabeln, wie er in der Druckgraphik zu sehen ist, übrig blieb. Bei der entfernten Stadtkulisse dürfte auch feuchtes Papier der Grund für den „atmosphärisch-unscharfen“ rechten Bereich mit dem Turm sein. In der Nähe des linken Berges am Horizont sind die linearen Differenzierungen für den Himmel, der allgemein stark beschnitten ist, nicht mehr zu erkennen. Aufgrund dieser Verbindungen ist man geneigt, in dem Skippe-Blatt einen Druck vom Holzstock zu vermuten, der offenbar nicht gut eingefärbt war (oder nur noch Restfarbe enthielt) und somit – trotz ursprünglich feuchtem Papier – nur mehr ein flaes Erscheinungsbild lieferte. Darüber hinaus dürfte der Holzstock im späteren Zustand schon leicht beschädigt gewesen sein, weshalb das schwach abgedruckte Lineament vermutlich teilweise ergänzt wurde – aber offenbar ohne Kenntnis ursprünglicher Details wie dem Neugeborenen in der Wiege. Mit dieser wahrscheinlichen Kombination aus Druck und Ergänzungen mit Feder und Tinte entstand schließlich das Erscheinungsbild einer originalen Zeichnung. Eine Kopie nach dem Holzschnitt zu vermuten – wie es Tietze und Tietze-Conrat taten – überzeugt daher nicht.

Die schwierige Scheidung von zeichnerischem und druckgraphischem Anteil charakterisiert auch die schon erwähnte Hamburger Fassung der „Landschaft mit wandernder Familie“ (Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21473 B, 315 x 442 mm, Kat. Nr. X-78a)<sup>3</sup>; wurde sie doch in der Forschung mehrheitlich als vorbereitende Zeichnung für den Holzschnitt (oder zumindest als Kopie nach einer Zeichnung) behandelt.<sup>4</sup> Lediglich Dreyer (1979) erwähnte das Werk im Rahmen seines radikalen Aufsatzes zu den „Tizianfälschungen“. Er stufte die Hamburger Landschaft nicht als „Vorzeichnung“ ein, sondern als Abklatsch mit zeichnerischen Retouschen.<sup>5</sup>

Ich habe das Blatt im Original und mittels digitalem Foto untersucht und komme unabhängig von Dreyer zum gleichen Ergebnis: Das Blatt ist aufgrund seiner Bräunung (möglicherweise

eingefärbt) in einem schwer lesbaren Zustand, bei dem die graphischen Werte nur gedämpft und stellenweise unscharf hervortreten; es zeigt die Komposition gegenseitig zur Druckgraphik (oder auch zum Skippe-Exemplar) und ist an den Rändern deutlich weniger beschnittenen. Trotz der erschwerten Lesbarkeit gibt es ein überwiegend klar gedrucktes Lineament, das in den bereits oben angesprochenen Details der Familie auf einen späten Zustand des Holzstocks hinweist. Nur durch das Studium des Originals lässt sich nachvollziehen, dass bei dieser Fassung offenbar ein Abklatsch von einem frischen Abzug des Holzschnitts genommen und unscheinbar mit Feder und Tinte ergänzt wurde. Eine allgemeine Bestätigung liefert der Sammlungskatalog der italienischen Zeichnungen, in dem man das Blatt nicht mehr berücksichtigte, da es den druckgraphischen Blättern Campagnolas zugeordnet wurde.<sup>6</sup>

Eine weitere Version der Landschaft befindet sich heute im Pariser Louvre (Inv. Nr. 5579, 307 x 430 mm, X-78b u. X-144), stammt aus der Sammlung Jabach und wurde von Oberhuber (1976) als Kopie bezeichnet. Im Kontrast zur kostbaren historischen Montierung steht das schlecht erhaltene Papier, auf dem die Komposition – wahrscheinlich aufgrund der umfassenden Befeuchtung – extrem verblichen erscheint. Die Landschaft ist (wie im Skippe-Blatt) gleichseitig zum Holzschnitt dargestellt und lässt im Original erkennen, dass das Lineament nicht vollständig erhalten blieb – so sind beispielsweise das vorderste Terrain oder Randbereiche undifferenziert. Aufgrund des schwierigen technischen Zustands lässt sich nur spekulieren, ob es sich hier ähnlich wie im Skippe-Blatt verhält; dafür spricht vor allem das blasse Erscheinungsbild, das mit spärlicher und nicht vollständig aufgetragener Farbe auf dem Druckstock und mit einem saugkräftigeren – weil befeuchteten – Papier zu erklären ist. Ob hier überhaupt zeichnerische Ergänzungen angebracht wurden, lässt sich nicht mit Gewissheit sagen. Das unvollständige Strichbild dürfte aber auch schon dem Comte de Caylus beim Nachstechen der Landschaft zu schaffen gemacht haben. Er radierte das Jabach-Blatt als Werk Tizians um 1730 für das *Cabinet du Roi* (Radierung: 328 x 447 mm, Kat. Nr. X-144a) und ließ dabei – entgegen seiner sonst so genauen Reproduktionstechnik – die seitlichen und unteren Randbereiche unausgeführt; höchstwahrscheinlich weil es ihm bereits an erkennbaren Anhaltspunkten in der Vorlage mangelte.

Schließlich fand sich noch eine gleichseitige Fassung der Darstellung bei Sotheby's London (05.07.2000, Nr. 35, 250 x 400 mm, Kat. Nr. X-92), die höchstwahrscheinlich ausschließlich mit der Feder ausgeführt ist. Das Querformat wurde stärker betont als im Holzschnitt, die Geländeabschnitte entwickeln sich stärker in die Breite. Dem werden vor allem der gebirgige Horizont und der linke Rand des Mittelgrunds angepasst. Darüberhinaus kommt es auch im Vordergrund – zwischen Familien und Felsbrocken – zu einer Verschiebung der Formen; die Mutter wird nun nicht mehr leicht vom schattigen Bereich des schroffen Felsens überdeckt sondern steht mit ihrer Familie freier jenseits der Kuppe. In ihrer Vorwärtsbewegung erhält der rechte Arm der Frau einen Gehstock, auf den sie sich stützt. Aufgrund der zeichnerischen Merkmale ist das Werk nicht zweifelsfrei im Umkreis Campagnolas anzusiedeln; eine spätere Entstehung bis ins 17. Jahrhundert(?) ist vielleicht wahrscheinlicher.

Abschließend sei noch auf eine zweite Radierung verwiesen, mit der man Campagnolas Holzschnitt bereits Ende des 17. Jahrhunderts reproduzierte (Kat. Nr. X-78c). Sie wird dem Stecher Moyse-Jean-Baptiste Fouard (1653-1726) zugeschrieben und entstand vermutlich 1679 für ein Konvolut von 24 Landschaften, das Pierre Mariette II. in Paris verlegte.<sup>7</sup> Die Landschaft wurde gegenseitig und deutlich verkleinert nachgestochen (161 x 243 mm). Trotzdem erweiterte Fouard das Gelände (auf der linken Seite im Holzschnitt) im Stich mit zusätzlichem Terrain und Vegetation und modellierte stärker den Wolkenhimmel.

<sup>1</sup> Walker griff Colvins Einschätzung auf und kommentierte sie wie folgt: „Unfortunately the drawing in the Holland Collection (...) which is connected with this woodcut appears to be of doubtful origin. Campbell Dodgson considered it an original Domenico which was transferred to the block in reverse. I have not examined the drawing in the original but I am not prepared to accept this statement outright on the basis of the reproduction. Though we do not possess any drawings by Domenico which were used as preparatory models for woodcuts, other than this example in question, those connected with Titian's name are always reversed. It is unfortunate that Dodgson gave no indication of the condition of the Holland sheet.“ – Walker 1941, S. 212, Fortsetzung Anm. 1.

<sup>2</sup> Oberhuber 1976, S. 131-132, Nr. 77.

<sup>3</sup> Mein Dank gilt David Klemm (Leitung Digitalisierungsprojekt, Kupferstichkabinett, Kunsthalle, Hamburg) für die zur Verfügung gestellte digitale Abbildung und die zusätzlichen Angaben zum Werk (September 2015).

<sup>4</sup> Rosand-Muraro 1976, S. 162, unter Nr. 28, Abb. III-8. – Oberhuber 1976, S. 131-132, Nr. 77, m. Abb. – Santagiustina Poniz 1979, S. 316, unter Nr. 23. – Field 1987, S. 34. – Chiari 1988, S. 79, Nr. X-75. – Rearick 2001, S. 107, Abb. 47, (S. 218), Anm. 136. – Rosand 2004, S. 399. – Brouard in: Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 146, unter Nr. 43, Anm. 1.

<sup>5</sup> Siehe Dreyer 1979, S. 371: „Die hier behandelten sechs Blätter entstammen Holzschnitten, die einhellig Tizians Erfindung zugeschrieben wurden. Daß sich auch von Holzblöcken anderer Zeichner durch Abklatsche von Drucken sogenannte Vorzeichnungen herstellen ließen, bedarf eigentlich keiner Erwähnung. Ich könnte mir vorstellen, daß eine große Campagnola-Landschaft im Hamburger Kabinett auf diese Weise entstanden ist, (...)“ sowie: S. 375, Anm. 12: „Inv. 21473. Oberhuber 1976, Nr. 77. Ich habe das Original erst nach Beginn der Drucklegung untersuchen können, wobei sich mein Verdacht bestätigte.“

<sup>6</sup> Siehe: Kat. Slg. Hamburg 2009, Bd. 1 (Katalog), Veränderte Zuschreibungen, S. 549, 21473.

<sup>7</sup> Ein Abzug der Radierung ist in der Online Datenbank der Royal Academy of Arts (London) vorhanden:

[http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus? MREF =71037& IXSS =%252asform%3d%252fsearch\\_form%252fallform%26 IXresults\\_%3dy%26exhibitions%3dtrue%26 IXACTION\\_%3dquery%26all\\_fields%3dFOUARD%26archives%3dtrue%26 IX%252ey%3d0%26books%3dtrue%26 IX%252ex%3d0%26works%3dtrue%26 IXMAXHITS\\_%3d18%26 IXTRAIL\\_%3dSearch%2bResults& IXACTION =display& IXSPFX =templates/full/& IXSP =12& IXSR =pQuepDvqcDq& IXTRAIL =Search%20Results](http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus? MREF =71037& IXSS =%252asform%3d%252fsearch_form%252fallform%26 IXresults_%3dy%26exhibitions%3dtrue%26 IXACTION_%3dquery%26all_fields%3dFOUARD%26archives%3dtrue%26 IX%252ey%3d0%26books%3dtrue%26 IX%252ex%3d0%26works%3dtrue%26 IXMAXHITS_%3d18%26 IXTRAIL_%3dSearch%2bResults& IXACTION =display& IXSPFX =templates/full/& IXSP =12& IXSR =pQuepDvqcDq& IXTRAIL =Search%20Results)

Einen Hinweis auf den Umfang und die Zusammensetzung des Konvoluts liefert das Inventar der Stichsammlung des portugiesischen Königs Johann V. (1689-1750), das von Pierre-Jean Mariette verfasst wurde. Nachdem Mariette exzellente Kenntnis von den früheren druckgraphischen Unternehmungen seines Großvaters Pierre Mariette (1634-1716) hatte, lieferte er an einer Stelle des Inventars folgende Beschreibung: „Vingt quatre Paysages, gravés par Moyses J.B. Fouard, d'après les originaux du Titien et de Campagnola. La maniere de ces deux excellens maitres y est parfaitement bien rendue.“ – Mandroux-França-Préau 1996-2003, Bd. 2, S. 450 (entspricht im Inventar fol. 190 recto, 74-85).

Mein Dank gilt Nick Savage (ehemals Head of Collections, The Royal Academy of Arts, London) für seine umfangreichen Informationen und den hilfreichen Austausch (April 2014).

## X-79

### Weite Landschaft mit Dorf und Burg bei einer Steinbrücke an einer Meeresbucht vor einem Gebirge

Ehemals London, Christie's, 21.07.1964, Nr. 138.

**Technik:** Feder in Schwarz auf weißem Papier, teilweise mit Einfassungslinie.

**Maße:** 229 x 381 mm.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** Auktionskatalog Christie, Manson & Woods Ltd., London, *Prints and Drawings by Old Masters, English Watercolours and English Prints* (...), 21.07.1964, S. 26, Nr. 138.

Auf dem Karton der alten Montierung ist die Zuschreibung an Domenico Campagnola zu lesen, die von Christie's 1964 übernommen wurde. Es handelt sich jedoch um eine Kopie einer Landschaft, die sich ebenfalls im Auktionshandel fand (London, Christie's, 04.07.1984, Nr. 2, 222 x 377 mm, Kat. Nr. 247) und im vorliegenden Verzeichnis als Werk Campagnolas besprochen und um 1550 datiert wird.

Im Gegensatz zur Vorlage fällt die Kopie nahezu gleich groß aus und zeigt ein verhaltenes und etwas trockenes Strichbild, das relativ konservative Übernahmen augenscheinlich macht. Die Handschrift des Kopisten ist zeitlich schwer einzugrenzen, vermutlich ist sie dem 17. Jahrhundert zuzuordnen.

## X-80

### Landschaft mit der Heiligen Familie und dem Johannesknaben

**Ehemals London, Christie's, 29.03.1966, Nr. 181.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, unterer Rand teilweise beschädigt sowie untere rechte Ecke, Einfassungslinie fragmentarisch vorhanden.

**Maße:** 197 x 292 mm.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** Auktionskatalog Christie, Manson & Woods Ltd., London, *Drawings of Old Masters*, 29.03.1966, Nr. 181.

Die Zeichnung wurde 1966 bei einer Christie's-Auktion fälschlicherweise Domenico Campagnola zugeschrieben. Weder die Komposition, die in der Figurengruppe der Heiligen Familie zweifellos venezianische Einflüsse zeigt, noch die zeichnerische Ausführung stehen mit Campagnola in einem nachvollziehbaren Zusammenhang. Die stilistischen Merkmale ließen Fritz Heinemann (gemäß Kartei KHI, Florenz) an Cesare Vecellio denken, dessen zeichnerisches Profil bis heute unklar bleibt.

In der Gesamtwirkung wäre ein italienischer Zeichner in der zweiten Hälfte des 16. oder zu Beginn des 17. Jahrhunderts denkbar. Dies würde auch zur Vorlage des Blattes passen, die sich in Form eines Gemäldes im Louvre (Inv. Nr. 745, Kat. Nr. X-80a)<sup>1</sup> entdecken ließ. Das Leinwandbild wird dem oberitalienischen Maler Polidoro Lanzani (um 1510-1565) zugeordnet und macht deutlich, dass die Darstellung recht getreu in der vorliegenden Zeichnung festgehalten wurde. Als Entwurf dürfte sie aber nicht in Frage kommen.

---

<sup>1</sup> Öl/Lw., 81 x 108 cm. – Zum Gemälde, das um 1530 datiert wird, siehe: Foucart-Walter 2007, S. 91, Inv. 745, m. Abb. – Pomarède 2011, S. 120, m. Farbabb.

## X-81

### Felsige Landschaft mit dem römischen Kolosseum und anderen Ruinen

**Ehemals London, Christie's, 18.04.1967, Nr. 105.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier.

**Maße:** 257 x 419 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder: „Titian“.

**Provenienz:** Graf Moritz Fries (1777-1826), Wien (Lugt 2903); Sir Thomas Lawrence (1769-1830), London (Lugt 2445); William Esdaile (1758-1837), London (Lugt 2617); Charles Sackville Bale (1791-1880), London (Lugt 640); vermutlich Verkauf 09.-14.06.1881.

**Literatur:** Auktionskatalog Christie, Manson & Woods Ltd., London, *Important Old Master Drawings (...)*, 18.04.1967, S. 28, Nr. 105, m. Abb.

Die alte englische Bezeichnung auf dem Recto dokumentiert, dass selbst eine Zeichnung des Kolosseums im 19. Jahrhundert als Landschaft Tizians galt. Meistens war aber nicht nur das Motiv sondern vor allem eine freie Zeichentechnik mit der Feder – wie auch im vorliegenden Blatt – ein weiterer Grund für diese traditionelle Zuschreibung. Die spätere Campagnola-Zuordnung geht vermutlich auf das Auktionshaus zurück, ist aber aufgrund der heutigen Materialkenntnis abzulehnen. Weder die Komposition noch die Ausführung sind mit Campagnolas Darstellungen oder mit seiner Stilentwicklung in Verbindung zu bringen.

## X-82

### Bäuerliches Haus in einer bergigen Landschaft

**Ehemals London, Christie's, 26.11.1974, Nr. 1.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, Fehlstellen links unten und rechts oben, vereinzelt knittig, einzelne Einrisse an den Rändern, aufgezo-

**Maße:** 227 x 197 mm.

**Provenienz:** Richard Houlditch (gest. 1760), London (Lugt 2214, fragmentiert); Jean Cantacuzène (1863-1934), Bukarest.

**Literatur:** Auktionskatalog Christie, Manson & Woods Ltd., London, *Important Old Master Drawings*, 26. 27.11.1974, s.p., Nr. 1, Tafel 1.

Bereits im 18. Jahrhundert war das Blatt in der Sammlung von Richard Houlditch nachweisbar (dessen Marke im Blatt rechts unten). Dort wurde es vermutlich wie die „Landschaft mit Baum vor Bergausblick mit Häusern“ (London, British Museum, Inv. Nr. Cracherode Ff, 1.69, Kat. Nr. X-75), die Houlditch ebenfalls besaß und die Knapton 1736 als Werk Campagnolas nachstach, demselben Künstler zugeordnet. Spätestens Oberhuber brachte eine Campagnola-Zuschreibung ins Spiel, als man die Zeichnung 1974 bei Christie's London versteigerte.

Das Blatt besitzt fast quadratische Maße und zeigt ein bäuerliches Holzhaus in steilem Gelände, das rund zwei Drittel der Darstellung einnimmt und links nur einen schmalen Ausblick auf einen gebirgigen Horizont frei lässt. Die hügeligen Landschaftsbereiche erscheinen tiefenräumlich nah und sind mit wenigen Bäumen durchsetzt. Staffagefiguren fehlen in der Darstellung gänzlich. Das etwas verfallen wirkende Gebäude erinnert zwar nur vage an Campagnolas frühe gedrängte Dörfer zwischen dichten Bäumen, dürfte aber von seinem Landschaftsstil beeinflusst sein. Dafür spricht grundsätzlich das unterschiedlich offene und meist regelmäßige Strichbild, das einige dichtere Hell-Dunkel-Werte vermittelt, aber auch einige Partien zeigt, in denen der dekorative, auf die Blattfläche bezogene Selbstzweck hervorgehoben wird. Motivisch könnte der Zeichner die „Holzhütte“ selbstständig in einer Landschaft angelegt haben oder es handelt sich um eine Nachahmung oder Kopie einer Vorlage, die vielleicht aus dem Umkreis des jungen Muziano stammt. Die Linienführung ist jedenfalls eng verwandt mit einer kleinen Werkgruppe, die sich überwiegend im Pariser Louvre erhalten hat und wahrscheinlich gegen Mitte des fünften Jahrzehnts oder später entstand.<sup>1</sup> Auch wenn das Strichbild im vorliegenden Fall streckenweise freier und an manchen Stellen etwas sparsam wirkt, so kann vor allem die Auffassung des Terrains und der Bäumen einzelnen Landschaften dieser Reihe angenähert werden.<sup>2</sup> Für die relativ unmittelbare Ansicht der „Holzhütte“ findet sich allerdings kein Detailvergleich innerhalb der Werkgruppe. Eine ähnliche motivische Verwendung zeigen noch am besten zwei Zeichnungen aus Cambridge (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1953.89, Kat. Nr. X-25) und Wellesley (Wellesley College, Davis Museum and Cultural Center, Inv. Nr. 1968.66, Kat. Nr. X-171), deren Stilmerkmale allerdings von der vorliegenden Landschaft abweichen.

<sup>1</sup> Siehe die Zeichnungen in: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5138, 4775, 4776, 1488 (**Kat. Nr. X-137, X-131, X-132, X-127**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 761 (239), **Kat. Nr. X-32**; Melbourne, National Gallery of Victoria, Inv. Nr. 694-5, (**Kat. Nr. X-109**).

<sup>2</sup> Vgl. die Darstellungen in: London, British Museum, Inv. Nr. Ff, 1.69; Paris, Louvre, Inv. Nr. 5138.

## X-83

### Weite Landschaft mit einer Stadt vor Bergketten

Ehemals London, Christie's, 10.07.1979, Nr. 2.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, fleckig, vereinzelt knittrig?, Spuren einer vertikalen Falte (?), mit Gebrauchsspuren.

**Maße:** 227 x 386 mm.

**Provenienz:** Samuel Woodburn? (1786-1853), London; Kaye Dowland (19. Jh.); Christie's London, 11.07.1930, Nr. 81; gekauft von Van Praag.

**Literatur:** Auktionskatalog Christie, Manson & Woods, London, *Pictures by Old Masters*, 11.07.1930, S. 26, Nr. 81; Auktionskatalog Christie, Manson & Wood Ltd., London, *Important Old Master Drawings*, 10.07.1979, s.p., Nr. 2.

Die Zeichnung wurde zweimal bei Christie's versteigert<sup>1</sup> und ist eine von zwei Fassungen nach einer Campagnola zuzuschreibenden Panoramalandschaft aus dem Teylers Museum von Haarlem (Inv. Nr. K VII 8, 199 x 344 mm, Kat. Nr. 113): Die zweite Version befindet sich heute in einer italienischen Privatsammlung (194 x 232 mm, Kat. Nr. X-66) und ist stark in der Breite beschnitten; die Darstellung ist annähernd gleich hoch und zeigt nur ein unscheinbares Segment der Vordergrundkuppe. In einigen Details des Terrains und der Gebäude wird deutlich, dass es sich um eine ursprünglich größere Kopie der Haarlemer Zeichnung handelt, die im Umkreis Campagnolas angesiedelt werden kann.

Die vorliegende Fassung ist etwas höher und breiter als die Landschaft in Haarlem. Dabei wird das vorderste Terrain zwar ungleich breiter als beim Sotheby's Exemplar, aber ebenfalls schmaler als in der Haarlemer Vorlage angelegt, wodurch die verschränkten Geländewellen in der tiefenräumlichen Abfolge besser zur Geltung kommen. Die rechte Seite zeigt noch mehr Ruinenelemente vor dem Gebirgs Panorama und lässt den Schluss zu, dass die Haarlemer Darstellung am rechten Rand beschnitten ist – was auch der technische Erhaltungszustand bestätigt. Die feinere Linienführung in der Christie's-Zeichnung kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Komposition an Stimmigkeit verloren hat und einzelne Formverschiebungen und Differenzierungen den Kopisten verraten. Die Entstehungszeit dürfte ins 16. Jahrhundert fallen.

---

<sup>1</sup> Bei der früheren Auktion 1930 hielt man das Blatt noch für ein Werk Tizians; bei der zweiten Versteigerung 1979 korrigierte man diese Einordnung zu „*Follower of Domenico Campagnola*“.

## X-84

### Stadt an einem Fluss im Veneto

Ehemals London, Christie's, 12.11.1983, Nr. 29.

**Technik:** Feder in Braun auf teilweise fleckigem Papier, montiert?

**Maße:** 210 x 282 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder: „27“.

**Provenienz:** E. Calando (2. H. 19. Jh.), Paris (Lugt 837).

**Literatur:** Auktionskatalog Christie, Manson & Woods Ltd., London, *Important Old Master Drawings*, 12.04.1983, S. 27, Nr. 29, m. Abb.; Eidelberg 1995, S. 128, Abb. 29, Anm. 74; Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 84, Anm. 92, Abb. 85; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 148, Anm. 3.

Die Zeichnung gehörte zur Sammlung Calando und kam 1983 als Werk Campagnolas zur Auktion. Sie zeigt eine abwechslungsreiche Stadtansicht jenseits eines Baches. In der Komposition wird der Vordergrund seitlich mit einem Baum betont; seine Ausführung und die des Gewässers fallen aber größtenteils skizzenhaft aus. Mit diesen freien Strichlagen

kontrastiert die feinere Modellierung der gedrängten Architektur im Hintergrund; der Himmel ist wiederum nur mit einigen Parallellagen differenziert. Somit entsteht in der Landschaft eine gewisse Tiefenräumlichkeit, deren Qualität gegen eine Kopie spricht. Insgesamt sind Motive wie der linke mächtige Baum und die Gebäudegruppe am Gewässer und ihre Ausführung grundsätzlich durch Tizian oder Campagnola beeinflusst. Kompositorisch spricht jedoch nicht viel für eine konkrete Vorlage Campagnolas. Das Blatt stammt vielmehr von einem anonymen Künstler aus dem 16. Jahrhundert, der die großen Vorbilder selbständig verarbeitete.

## X-85

### Rastendes Paar vor hügeliger Landschaft und Dorf in der Ferne

**Ehemals London, Christie's, 18.07.1986, Nr. 24.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, größerer Fleck am rechten Rand, ergänzte Fehlstellen am oberen und unteren Rand, größerer Fleck am rechten Rand, aufgezogen.

**Maße:** 181 x 242 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder: „*Titiano/fece*“.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** Auktionskatalog Christie's London, *OMD*, 18.07.1986, Nr. 24.

Während die frühere Provenienz der Zeichnung im Dunkel liegt, ist zumindest der alten Bezeichnung auf dem Recto zu entnehmen, dass man sie – wie viele andere – für eine Landschaft Tizians hielt. Das Blatt, das bisher nur bei Christie's auftauchte, wurde mit einer Campagnola-Zuschreibung versteigert.

Die einfache Komposition zeigt ein rastendes Figuren paar auf einer Geländekuppe im Vordergrund, die mit wenigen Büschen bewachsen ist. Das Liebespaar(?) fungiert als erzählerisches Motiv, das den Betrachter in eine hügelig gestaffelte Landschaft führt und eine idyllisch-pastorale Stimmung vermittelt. Das nachfolgende Gelände wird von dichteren Baumgruppen flankiert und in wenigen markanten Erhebungen zu einer Stadtkulisse gestaffelt. Diese schließt zusammen mit der seitlichen Vegetation den Hintergrund ab und lässt links von der Mitte nur mehr einen schmalen Ausblick auf den Horizont frei. Dessen Niveau liegt auf mittlerer Höhe, wodurch dem Himmel mit bewegten Wolkenformationen mehr Platz eingeräumt wird und sich die Landschaft kaum überblicken lässt.

Insgesamt ist die Bildanlage relativ geschlossen, wodurch die idyllische Szene der Rastenden vor den Toren der Stadt noch stärker zum Ausdruck kommt. Ein solcher Typus – mit einer Dorf- oder kleinen Stadtansicht inmitten eines seichten Landschaftsraumes – ist noch Giorgione oder dem jungen Tizian verpflichtet und lässt sich im Bereich der Zeichnung vor allem bei Campagnola finden. Als Vorläufer für die Komposition lassen sich heute zwei Darstellungen in London (British Museum, Inv. Nr. Cracherode Ff,1.65, Kat. Nr. 19) und aus dem Auktionshandel (London, Sotheby's, 01.07.1981, Nr. 8, Kat. Nr. 28) anführen. Doch die Vordergrundfiguren sprechen für eine Entwicklung, die sich nach den signierten Zeichnungen Campagnolas abzeichnet und spätestens im vierten Jahrzehnt voll entfaltet. Daher dürfte auch die verlorene Vorlage in den 1520er Jahren entstanden sein, wofür auch die Auffassung der Landschaftselemente spricht, die weniger penibel ist als in Campagnolas ersten Schaffensjahren. Und schließlich dürften auch die mit dekorativem Strich angedeuteten Wolken im vorliegenden Blatt für eine spätere Vorlage sprechen. Dieses Detail ist untypisch für Campagnolas Landschaften vor circa 1520, bei denen meistens der Himmel als ruhige, möglicherweise dunstige Fläche aus parallelen Strichlagen charakterisiert wird.

In der Ausführung wird schließlich ersichtlich, dass zwar die Eigenhändigkeit zu bezweifeln ist, jedoch sehr wahrscheinlich ein Original des Künstlers kopiert wurde: Die Vegetation weicht am deutlichsten von Campagnolas Personalstil ab; die Modellierung der Rastenden ist dagegen enger verwandt mit der Figurenbildung des Meisters innerhalb der frühen und fortgeschrittenen 1520er Jahre. Besonders der Hirte lässt sich mit einer lagernden Figur in einer Szene aus der

Devonshire Collection von Chatsworth (Inv. Nr. 764 (256))<sup>1</sup> gut vergleichen; zusammen mit dem verlorenen Profil seiner Begleiterin verweisen die beiden auf ein anderes Paar, das sich in zwei nahezu identischen Fassungen in Paris (Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. 7528, 161 x 236 mm)<sup>2</sup> und in Haarlem (Inv. Nr. A\* 089, 133 x 243 mm)<sup>3</sup> erhalten hat. Dieses Beispiel legt schließlich die Vermutung nahe, dass auch die stilistischen Merkmale der vorliegenden Landschaft und der Figuren für eine Kopie nach einem Original Campagnolas sprechen, das vermutlich im dritten Jahrzehnt entstand und verloren ging. Aufgrund der zeichnerischen Qualität könnte der anonyme Zeichner durchaus aus dem Kreis des Künstlers stammen.

Eine weitere Kopie nach der nicht mehr erhaltenen Vorlage befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 436, 178 x 240 mm, Kat. Nr. X-4). Sie besitzt nahezu identische Maße, ist etwas feiner ausgeführt und zeigt die gleiche Komposition *ohne* rastendes Paar. Die Gebäudegruppe ragt weniger hoch auf und die rechte Baumgruppe ist ebenfalls niedriger gezeichnet als in der vorliegenden Fassung. Auffällig ist auch die vordere Geländekuppe in der Berliner Kopie, die etwas tiefer angelegt und mit einer Linie vom unteren Rand abgesetzt ist. In Kenntnis der verlorenen Komposition Campagnolas durch das Christie's Blatt wird das leere Terrain, das ohnehin von mäßiger Qualität ist, vor allem im Bereich des sitzenden Hirten als zeichnerische Schwachstelle verständlich. Offenbar versuchte sich ein weiterer Künstler an einer abgewandelten Kopie, aus der plötzlich eine „neue“ Darstellung wurde, die uns heute glauben lässt, eine reine Landschaft zu betrachten. Die stilistischen und motivischen Verbindungen der beiden Fassungen dokumentieren jedoch erhellend, dass Campagnolas Original nicht nur sehr begehrt war, sondern auch – je nach Bedarf – leicht adaptiert werden konnte.

<sup>1</sup> Jaffé 1994, S. 60, Nr. 764, m. Farbabb.

<sup>2</sup> Kat. Ausst. Paris 1996, S. 28, Nr. 42, Tafel 23.

<sup>3</sup> Tuyl van Serooskerken 2000, S. 417, Nr. 442, m. Abb.

## X-86

### Drei badende Nymphen und ein Putto in einer waldigen Berglandschaft

**Ehemals London, Christie's, 05.07.1994, Nr. 8.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, einzelne Flecken (Fehlstellen?), besonders in der rechten Blatthälfte, Einfassungslinie, montiert.

**Maße:** 220 x 350 mm.

**Provenienz:** Christie's London, 06.12.1988, Nr. 60.

**Literatur:** Auktionskatalog Christie, Manson & Woods Ltd., London, *Old Master Drawings*, 06.12.1988, Nr. 60; Auktionskatalog Christie's London, *Old Master Drawings*, 05.07.1994, S. 8, Nr. 8, m. Abb.

Das Blatt galt im Auktionshandel als Werk Campagnolas, obwohl es die seitengleiche Kopie einer seiner Darstellungen aus den Uffizien (Inv. Nr. 481 P, Kat. Nr. 65) ist, die vermutlich um 1530 oder etwas später entstand. Die Maße der Christie's-Zeichnung fallen etwas kleiner als das Original (247 x 361 mm) aus und sind wohl auf eine spätere Beschneidung zurückzuführen. Das Strichbild orientiert sich relativ genau an der Vorlage, zeigt jedoch insgesamt eine graphische Klarheit, die den Kopisten verrät. Bemerkenswert ist dabei, dass der Zeichner auch die größere Fehlstelle in der rechten unteren Ecke des Originals als leeren ovalen „Fleck“ übernahm. Selbst in der radierten gegenseitigen Reproduktion (297 x 380 mm) von Stefano Mulinari (ca. 1741-circa 1790) wird diese Fehlstelle berücksichtigt und gleichzeitig in eine hellere Felsform verwandelt.

Nachdem das Christie's-Blatt zeichnerisch ins 18. Jahrhundert fallen könnte, jedoch in einigen Details nicht der Druckgraphik Mulinaris folgt, dürfte es davor entstanden sein. Möglicherweise ist die Zeichnung eine genaue Studie des Stechers nach dem Original in den Uffizien; sie könnte

als „Fingerübung“ gedient haben, noch bevor es zur Übertragung in eine Aquatinta-Radierung kam.

## X-87

### Bergige Landschaft mit einer Burg auf einem Felsen

Ehemals London, Christie's South Kensington, 09.07.2001, Nr. 14.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, Einfassungslinie; Ränder teilweise mit Fehlstellen, montiert (?).

**Maße:** 197 x 316 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso in alter Schrift (von William Gibson): „*Campagnolo*“ und ein Preisschlüssel: „3.1“.

**Provenienz:** William Gibson (1664-1702); Europäische Privatsammlung.

**Literatur:** Prybram-Gladona 1969, S. 38, Nr. 44, m. Abb.; Auktionskatalog Christie's South Kensington, OMD, 09.07.2001, Nr. 14, m. Abb.

Das Blatt befand sich höchstwahrscheinlich in der Sammlung von William Gibson (1664-1702), der es „*Campagnolo*“ zuschrieb. Auch im 20. Jahrhundert blieb es bei dieser Einordnung (Prybram-Gladona 1969), bevor bei einer Christie's-Auktion 2001 die Abschreibung vorgenommen wurde und man stattdessen den „Circle of Domenico Campagnola“ bevorzugte. Das Strichbild lässt sich den offener ausgeführten Landschaften Campagnolas der 1530er und frühen 1540er Jahre annähern (vgl. Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. C 90/3696, Kat. Nr. 104; Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16063, Kat. Nr. 106); gegen eine stilistische Übereinstimmung sprechen aber vor allem die Komposition oder das ungewöhnliche Motiv der hohen Steinbrücke, das nicht zum Repertoire Campagnolas gehört. Insgesamt lässt die Ausführung darauf schließen, dass es sich um eine Nachahmung oder eine eigenständige Bildlösung von einem Zeichner aus dem engeren Umkreis Campagnolas handelt

## London, Sotheby's

## X-88

### Landschaft mit befestigter Stadt an einem Fluss

Ehemals London, Sotheby's, 09.12.1953, Nr. 33 (2).

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, mit Einfassungslinie.

**Maße:** 197 x 302 mm.

**Provenienz:** Ludwig Zatzka (1857-1925), Wien (Lugt 2672); Henry Scipio Reitlinger (1882-1950), London (Lugt 2274a; keine Marke sichtbar); Kunsthandlung Gustav Nebehay, Berlin, ca. 1930.

**Literatur:** Verkaufskatalog Kunsthandlung Gustav Nebehay, Berlin, *Die Zeichnung, Heft IV, Zeichner der italienischen Kunst*, (um 1930), s.p., Nr. 112, m. Abb.; Auktionskatalog Sotheby's London, OMD, 09.12.1953, Nr. 33 (2).

Das Blatt gehörte zur Sammlung Henry S. Reitlinger bevor man es 1953 bei Sotheby's unter Domenico Campagnola versteigerte.<sup>1</sup> Seitdem ist der Aufbewahrungsort unbekannt. Die Komposition besitzt mit dem erhöhten Vordergrund und der tiefenräumlich abgesetzten Stadtanlage vor einem fernen Gebirgspanorama eine Grundstruktur, die eindeutig an Campagnola orientiert ist. Auch einzelne Motive wie die Wegstruktur mit der Erd-Fels-Form und den verstreuten Steinen, die entfernten Staffagefiguren am Ufer, der strömende Fluss bei einer Mühle oder auch die Rauchsäule, die dekorativ aus einem der Schornsteine aufsteigt, sind klare Hinweise auf Campagnolas Vokabular. Im Gesamteindruck wirken jedoch Landschaft und Stadt ein wenig ungelenkt ausgeführt, als ob der Zeichner eine Vorlage kopiert oder nachgeahmt hätte.

Einige Details wie der entfernte Wald oder die nähere Vegetation weichen von Campagnolas Auffassung ab. Dabei zeigt die Hell-Dunkel-Differenzierung in den Geländeformen oder den Gebäudepartien einen mechanischen Duktus, der eher für eine Kopie spricht – auch wenn Campagnolas Linienführung manchmal ähnliche routinierte Facetten offenbaren kann. Manche Partien in der Landschaft lassen sich mit Details einer weitläufigen Küstenlandschaft vergleichen, die sich heute in der Graphischen Sammlung der Stuttgarter Staatsgalerie befindet (Inv. Nr. C 90/3697 (S 355), Kat. Nr. X-165). Das Strichbild offenbart in beiden Fällen ein verhaltenes künstlerisches Verständnis, dem nicht die Erfindung der jeweiligen Landschaft zugeschrieben werden kann. Vielmehr dürfte es sich um Werke eines Zeichners aus dem Kreis Campagnolas handeln, der ein Original des Meisters aus dem fünften oder sechsten Jahrzehnt kopierte.

---

<sup>1</sup> Um 1930 wurde das Blatt in der Kunsthandlung Gustav Nebehay (Berlin) als Werk von Domenico Campagnola gehandelt.

## X-89

### Landschaft mit Schiffen in einer Bucht, in der Ferne eine Stadt am Meer

**Ehemals London, Sotheby's, 01.07.1965, Nr. 94.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, etwas fleckig, Mittelfalte.

**Maße:** unbekannt.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder: „Titiano“ (wahrscheinlich von F. Abbot) sowie auf der Montierung von Abbot: „Tiziano Vecelli, da Cadore“.

**Provenienz:** F. Abbot (2. H. 19. Jh.), Edinburgh (Lugt 970).

**Literatur:** Auktionskatalog, Sotheby's London, *Old Master Drawings*, 01.07.1965, S. 38, Nr. 94.

Nachdem man die Zeichnung noch im 19. Jahrhundert – wie viele andere Landschaftsblätter im Kunsthandel und in den Museen – für ein Werk Tizians gehalten hatte, änderte sich ihre Zuschreibung bei der letztbekannten Provenienz zu Gunsten von Domenico Campagnola.

Die Bildanlage und das Motivvokabular lassen sich den Küsten- und Flusslandschaften annähern, die Campagnola ab dem fünften Jahrzehnt entwickelte.<sup>1</sup> Allerdings wirkt der Geländeverlauf bis zur Ruine mit der Bogenarchitektur wenig geglückt, hinter der ein größeres Schiff verdeckt wird. Die Motive sind tiefenräumlich unstimmig arrangiert und erscheinen auffallend flächig. Dieser Eindruck verstärkt sich durch ein feines, mechanisches und teilweise „kristallines“ Strichbild, das sich zweifellos an Campagnolas Duktus orientiert, aber mit diesem stilistisch nicht vereinbar ist.

In der Gesamterscheinung erinnert die etwas trockene Linienführung eher an die Auffassung eines Kupferstechers, der vielleicht eine heute nicht mehr erhaltene Vorlage nachahmen oder kopieren wollte. In dieser Hinsicht ist die Zeichnung mit einem Blatt aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 435, Kat. Nr. X-3) verwandt. Beide Exemplare könnten zeitgenössisch sein oder sie entstanden in der unmittelbaren Nachfolge.

---

<sup>1</sup> Vgl. die Blätter in: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (**Kat. Nr. 237**); Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12 (**Kat. Nr. 249**); Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1052 (**Kat. Nr. 245**); London, Christie's, 04.07.1984, Nr. 2 (**Kat. Nr. 247**).

## X-90

### Landschaft mit Wandernden und Aussicht auf eine ferne Stadt

Ehemals London, Sotheby's, 05.12.1977, Nr. 43.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, am oberen Rand kleinere Einrisse, linke Seite beschnitten. – Verso: Skizze eines männlichen Kopfes (Mönch im Profil?).

**Maße:** 240 x 378 mm.

**Provenienz:** John Skippe (1742-1811); Mrs. Rayner Wood; Edward Holland-Martin; Verkauf, Christie's London, 20.11.1958, Nr. 52 (A).

**Literatur:** Skippe ca. 1800-1812, Bd. II, Nr. 36; Auk. Kat. Christie 1958, S. 42, Nr. 52 (A); Auktionskatalog Sotheby, Parke Bernet & Co, London, *Fine Old Master Drawings*, 05.12.1977, S. 17, Nr. 43.

Das Blatt stammt aus der Sammlung Skippe, die 1958 versteigert wurde. Durch den Abgleich des alten Katalogs von Christie's mit der Auktion von Sotheby's 1977 lässt sich diese Provenienz rekonstruieren. Arthur Popham merkte 1958 im Auktionskatalog an, dass sich keine Zuschreibung Skippes auf der Montierung erhalten hat. Darüber hinaus schlug Berenson diese Autorschaft vor.

Die Landschaft ist bis auf die Staffagefiguren nahezu selbstständig aufgebaut und besitzt eine tiefenräumliche Struktur, die mit Campagnolas Kompositionen und mit seinem Motivvokabular vergleichbar ist. Die Ausführung wird allerdings an einigen Stellen auffällig cursorisch und liefert somit keine griffigen stilistischen Anhaltspunkte. Die noch am dichtesten modellierte Partie der Baumgruppe vermittelt jedenfalls eine schwungvolle offene Federführung, kombiniert mit wenigen Parallellagen, die zusammen nicht mit Campagnolas Auffassung in vergleichbaren Laubflächen übereinstimmen. Die zeichnerischen und kompositionellen Merkmale sprechen daher für eine Entstehung im Umkreis Campagnolas ab den 1540er Jahren.

## X-91

### Landschaft mit dem Johannesknaben, der das Lamm umarmt

Ehemals London, Sotheby's, April 1992?.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, im oberen Bereich vereinzelt fleckig, kleiner Einriss ungefähr mittig am unteren Rand, aufgezogen (?).

**Maße:** unbekannt.

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten links mit Feder: „Guercino“ (?) (unleserlich und beschnitten).

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung ist ausschließlich im Archiv von Sotheby's vorhanden, wo man sie im April 1992 erfasst hatte. Nähere technische Details und Angaben über den Verbleib des Werks liegen leider nicht vor.

Die Bildanlage dürfte auf Tizian zurückgehen und hat sich heute in der ältesten Version in Florenz erhalten (Uffizien, Inv. Nr. 1405 E, Kat. Nr. X-56). Diese Zeichnung ist vermutlich im engeren Umkreis des Künstlers oder sogar in dessen Werkstatt entstanden und wurde in der 1682 verlegten *Opera Selectiora* erstmals vom flämischen Stecher Valentin Lefèvre (1637-1677) druckgraphisch und gegenseitig reproduziert (Kat. Nr. X-56d u. Abb. 336).

Bisher war nur eine gezeichnete Kopie von Antoine Watteau (1684-1721) nach dem Uffizienblatt bekannt, die vor allem weniger breit und mit Rötel ausgeführt wurde (Princeton, University Art Museum, Inv. Nr. x1972-1, Kat. Nr. X-56b). Im Rahmen des vorliegenden Verzeichnisses können zwei weitere Fassungen ergänzt werden, die bisher übersehen wurden: die wahrscheinlich älteste Kopie der Uffizien-Zeichnung befindet sich heute im Nelson-Atkins

Museum of Art von Kansas City (Inv. Nr. 50-49, Kat. Nr. X-56a), bei der man aufgrund der relativ genauen Umsetzung und der zeichnerischen Merkmale von einer Entstehung noch im 16. Jahrhundert ausgehen kann.

Die vorliegende Darstellung liefert schließlich die zweite Kopie, die allgemein freier und dynamischer umgesetzt wurde. Die schnell geführte Zeichenfeder hinterließ dabei verbreitete starke Konturlinien mit mehr Tinte. Die Terrainmodellierung und das Hell-Dunkel fallen ungleich summarischer und weniger kontrastreich aus als in der Vorlage; dadurch wurde die Landschaftskomposition nicht nur vereinfacht sondern verlor auch ihre tiefenräumliche Wirkung. Im Vergleich zu den anderen Kopien und dem Stich von Lefèvre tendiert man beim Sotheby's-Exemplar aus stilistischen Überlegungen zu einer Entstehungszeit im fortgeschrittenen 17. oder frühen 18. Jahrhundert.

## X-92

### Landschaft mit wandernder Familie und Stadt im Hintergrund

**Ehemals London, Sotheby's, 05.07.2000, Nr. 35.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, teilweise laviert.

**Maße:** 250 x 400 mm.

**Provenienz:** Galerie Gabor Kékkö, Luzern.

**Literatur:** Auktionskatalog Sotheby's London, *Old Master Drawings*, 05.07.2000, S. 50, Nr. 35, m. Farbbabb.

Das Blatt ist nur durch eine Auktion bei Sotheby's London bekannt und zeigt Campagnolas „Landschaft mit wandernder Familie“, die sich als Holzschnitt erhalten hat (Abb. 168). Die gleichseitige Darstellung (250 x 450 mm) ist höchstwahrscheinlich ausschließlich mit Feder und Tinte ausgeführt und fällt in der Höhe deutlich kleiner aus als die druckgraphische Vorlage (340 x 455 mm). Durch das schmalere Querformat ziehen sich die Geländeabschnitte stärker in die Breite als im Holzschnitt. Dem werden vor allem das entfernte Gebirgs Panorama und der linke Rand des Mittelgrunds angepasst, dessen höchste Geländespitze gleich auf ist mit dem einzelnen Berg am Horizont. Darüberhinaus bemerkt man auch im Vordergrund eine Verschiebung der Formen; die Mutter wird nicht mehr vom schattigen Bereich des schroffen Felsen leicht überdeckt sondern steht mit ihrer Familie freier jenseits der Kuppe. Zudem erhielt sie nun einen Gehstock, auf den sie sich stützt.

Nachdem die Zeichnung im Katalog nur verkleinert abgebildet ist, lässt sie sich aufgrund der Merkmale nicht zweifelsfrei im Umkreis Campagnolas ansiedeln, wie das von Sotheby's vorgeschlagen worden war („*Studio of Domenico Campagnola*“); eine spätere Entstehung bis ins 17. Jahrhundert wäre ebenfalls möglich. Zudem könnte die linke Terrainerweiterung ein Indiz dafür sein, dass nicht in erster Linie der Holzschnitt kopiert wurde. Auch in der Radierung von Moysse-Jean-Baptiste Fouard (Kat. Nr. X-78c), die sich gegenseitig zum Holzschnitt verhält, wird das Gelände vergrößert. Bei Fouard wird der Randbereich deutlich breiter ergänzt obwohl das Blatt wesentlich kleiner ist als die Vorlage.

In Verbindung mit der „wandernden Familie“ haben sich noch drei weitere Kopien erhalten, von denen sich eine in der Hamburger Kunsthalle (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21473, Kat. Nr. X-78a) befindet und lange Zeit als vorbereitende Zeichnung für den Holzschnitt galt. Tatsächlich ist das gebräunte Blatt ein mit der Feder ergänzter Abklatsch, wie erstmals Dreyer (1979) in seinem Aufsatz zu den Tizian-Fälschungen anmerkte. David Klemm und der Autor des vorliegenden Verzeichnisses können diesen technischen Sonderfall – unabhängig voneinander – bestätigen.

Die zweite Kopie gehörte zur Sammlung Jabach (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5579, X-78b u. X-144) und zeigt die Landschaft in der Ausrichtung von Campagnolas Druckgraphik. Auch hier deuten die technischen Details auf eine Entstehung mittels Gegendruckverfahren hin.

Die dritte Version aus der früheren Sammlung Skippe (Kat. Nr. X-78) ist ebenfalls gleichseitig und bisher nur anhand einer Abbildung aus dem frühen 20. Jahrhundert zu analysieren. Die

flaue Gesamterscheinung des beschnittenen Blattes und einzelne „verwässerte“ Partien im Strichbild dürften ein weiteres Exemplar als „Fälschung“ entlarven.

## X-93

### Landschaft mit Wandernden und einem Reiter

**Ehemals London, Alfred Brod Gallery, 28.01.-20.02.1965, Nr. 18.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, links unten etwas fleckig, vermutlich am oberen und unteren sowie am rechten Rand beschnitten, aufgezo-

**Maße:** 169 x 250 mm.

**Provenienz:** The Earl of Spencer (18. Jh.), (Lugt 1530); William Russell (1800-1884), London (Lugt 2648).

**Literatur:** Ausstellungskatalog Alfred Brod Gallery, London, *Exhibition of Old Master Drawings*, 28.01.-20.02.1965, S. 50, Nr. 18, m. Abb. S. 3.

Die Zeichnung aus der Sammlung des Earl of Spencer wurde 1965 in der Alfred Brod Gallery (London) als Werk Domenico Campagnolas ausgestellt. In Kenntnis des heutigen Materials ist diese Zuschreibung nicht tragbar, da es sich um eine Kopie nach einer Landschaft aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 431, Kat. Nr. X-2) handelt. Die Vorlage hielt Émile Galichon 1864 für ein eigenhändiges Blatt, was aber bereits Tietze und Tietze-Conrat (1944) zu Recht anzweifelten. Vermutlich wurde sie von einem (niederländischen?) Künstler des späten 16. oder frühen 17. Jahrhunderts gezeichnet, der die italienische Landschaft nach dem Vorbild des Tizian-Kreises selbstständig interpretierte.

Die vorliegende Darstellung fällt um weniger Zentimeter kleiner aus und lässt in der mittelmäßigen Katalogabbildung erkennen, dass der Terrainboden für den großen Baum im Vordergrund „aufgelöst“ ist und das Gelände und die Straße nicht mehr als teilweise verdeckte Kurve ins Bild führen. Somit änderte der Zeichner auch die Gehrichtung des rechten Mannes der beiden Wandernden. Die Figur wird stärker in die Rückenansicht gedreht und zeigt nicht mehr die leicht ausfallende Schrittbewegung von der Seite, sondern verkürzt dargestellte Beine. Abgesehen von diesen beiden Details folgt die Kopie aus London der Komposition und kommt der Vorlage vor allem im Zeichenstil relativ nahe.

Unentdeckt blieben noch zwei weitere Fassungen: Ein Blatt aus dem Auktionshaus Lempertz (Kat. Nr. X-68) ist gleich groß wie das Original in Berlin und gibt dieses genau wieder. Die Umsetzung vermittelt allerdings ein verhaltenes Strichbild, mit dem die Ausdrucksqualität der freien und offenen Linienführung in der Vorlage nicht erreicht wird. Und schließlich ließ sich noch eine dritte Kopie im Louvre (Inv. Nr. 8134, Kat. Nr. X-2c u. X-150) finden, die durch Lavierungen in Braun und Graubraun auffällt und sich damit stilistisch deutlicher von der Vorlage unterscheidet. – Unter der Annahme, dass die Berliner Zeichnung erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts oder später entstand, sind wahrscheinlich alle Kopien ins 17. Jahrhundert zu datieren.

## X-94

### Landschaft mit kleiner Stadt an einem Fluss mit Booten, links eine Reiterschar

**Ehemals London, Alfred Brod Gallery, 28.01.-20.02.1965, Nr. 19.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, teilweise fleckig, oben links und unten rechts kleinere Fehlstellen, Spuren einer vertikalen Mittelfalte, aufgezo-

**Maße:** 235 x 365 mm.

**Provenienz:** Dr. Victor Bloch.

**Literatur:** Ausstellungskatalog Alfred Brod Gallery, London, *Exhibition of Old Master Drawings*, 28.01.–20.02.1965, S. 50, Nr. 19, m. Abb. S. 6.

Die Zeichnung befand sich im frühen 20. Jahrhundert im Besitz von Dr. Victor Bloch, der sie Tizian zuschrieb. Nachdem ausschließlich Gemälde und Plastiken der Wiener Sammlung 1934 versteigert wurden, stellte man 1965 vereinzelt Blätter mit der gleichen Provenienz in der Alfred Brod Gallery aus. Das vorliegende Werk lief dabei unter „Venetian School, 16th Century“. Unbeachtet blieb bisher, dass es sich um eine freie Wiedergabe einer Flusslandschaft Campagnolas handelt, die heute im Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 16058, Kat. Nr. 184) aufbewahrt wird und als erste Tafel in Herman de Neyts (1588-1642) Landschaftsserie reproduziert wurde (Kat. Nr. 184b u. Abb. 281).

Die lose und teilweise skizzenhafte Nachahmung ist augenfällig und beispielsweise gut im Vordergrund zu beobachten, wo der belaubte Baumstumpf seine ursprüngliche Gestalt verloren hat. Darüber hinaus fehlt der hohe Horizont am Ende des Flusses, der sich im Original aus Berlin mit dem diagonal verlaufenden Gewässer verbindet und eine leichte Überschau vermittelt. – In der Ausführung lässt das grobe Strichbild durchaus noch an einen Nachahmer des 16. Jahrhunderts denken.

## X-95

### Landschaft mit Wäldern, Pferden und Staffagefiguren

**Ehemals London, William Darby's Gallery, Kate de Rothschild, 28.06.-09.07.1976, Nr. 4.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, fleckig, Fehlstellen am rechten Rand und unten rechts, alt montiert?

**Maße:** 205 x 372 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto am linken Rand beschnitten und unleserlich mit Feder (?); auf dem Verso (der Montierung?) mit Tinte: „Titian“.

**Provenienz:** Jonathan Richardson Sr. (1665-1745), London (Lugt 2184); John Bouverie (um 1722/23-1750), (Lugt 325); Edward Bouverie (1767-1858); Christie's London, 20.07.1859, Nr. 161; Christie's London, 23.06.1970, Nr. 122; Christie's London, 30.03.1971, Nr. 124; Christie's London, 10.07.1973, Nr. 202.

**Literatur:** Auktionskatalog Christie's London, *OMD*, 23.06.1970, S. 41, Nr. 122; Auktionskatalog Christie's London, *OMD*, 30.03.1971, Nr. 124; Auktionskatalog Christie's London, *OMD*, 10.07.1973, S. 64, Nr. 202; Ausstellungskatalog Kate de Rothschild, *Exhibition of Old Master Drawings*, 28.06.–09.07.1976, William Darby's Gallery, London, s.p., Nr. 4, m. Abb.

Die auffällige ligierte Sammlermarke „JR“ in der linken unteren Ecke belegt, dass die Zeichnung einst zur großen Sammlung von Jonathan Richardson Senior gehörte. Auf Richardson geht vermutlich die Zuschreibung an Tizian zurück, die sich erst im 20. Jahrhundert änderte. Im Auktionshandel gab man das Blatt 1970 Domenico Campagnola, was wiederum mit der letzten bekannten Provenienz als „Venetian School, circa 1520“ relativiert wurde.

Dargestellt ist eine hügelige Landschaft bei einem Wald, aus dem ein Weg mit Fußvolk und Eseltreiber in den Vordergrund führt. Das Gelände steigt auf dieser Seite an, schließt das Bild mit dichten Baumreihen weit oben ab und lässt nur links einen Ausblick frei, der Figuren etwas entfernt von einem Dorf zeigt.

Das Fehlen einer Vordergrundfigur geschieht zu Gunsten einer fast reinen Landschaft, die nur mit Figurenkürzeln belebt wird. Die übrigen Motive (Terrainformen, Baumtypen, Dorfarchitektur) lassen an eine Bildanlage Campagnolas ab den fortgeschrittenen 1540er Jahren denken (vgl. Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0317 (Kat. Nr. 182); London, Sotheby's, 28.03.1968, Nr. 65 (Kat. Nr. 196); New York, Christie's, 09.06.1981, Nr. 6 (Kat. Nr. 187); New York, Swann Auction Galleries, 29.01.2007, Nr. 8, Kat. Nr. 186). Auch die zeichnerische Umsetzung ist zweifellos an Campagnolas Duktus orientiert. Doch die Binnenstrukturen der Landschaftselemente sind ungewöhnlich fein ausgeführt und gleichen dem Aussehen eines Kupferstichs. Aufgrund dieser Akribie vermitteln speziell die vorderen, miteinander verschränkten Hügel keine Tiefenräumlichkeit sondern besitzen ein flächiges Aussehen. Sie wirken als extrem dichtes Schraffurennetz, das in dieser Qualität mit Campagnolas Personalstil nicht mehr vereinbar ist

und wahrscheinlich für einen Kopisten im näheren Umkreis des Künstlers spricht.

## Luzern

### X-96

#### Bergige Landschaft mit hl. Hieronymus an einem Bach bei Sonnenaufgang

Ehemals Luzern, Fischer Kunst- und Antiquitätenauktionen, 12.11.2008, Nr. 1021.

**Technik:** Feder in Schwarz auf Papier, fleckig und stockfleckig, rechts unten am Rand beschädigt?, vermutlich beschnitten. – Verso: Gebirgslandschaft – Zeichnung nach Tizian mit Feder in Braun.

**Maße:** 235 x 260 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder in Braun: „*par une bonne main*“ und darüber mit Kreide? in Rot: „819“? sowie links oben mit Graphit? in Schwarz: „765“.

**Provenienz:** Kurt Meissner (1909-2004), Zürich (1967?)<sup>1</sup>; Privatsammlung, Schweiz.

**Literatur:** Auktionskatalog Fischer Kunst- und Antiquitätenauktionen, Luzern, *Gemälde alter Meister & Gemälde 19. Jh., Zeichnungen & Graphik 15.-19. Jh.*, Auktion 403, 12.11.2008, S. 34, Nr. 1021, m. Farbabb.

Die Zeichnung aus Schweizer Privatsammlungen wurde von Fritz Heinemann Domenico Campagnola (nach Tizian) zugeschrieben und auch 2008 unter entsprechendem Namen beim Auktionshaus Fischer in Luzern versteigert.<sup>2</sup>

Für das vorliegende Verzeichnis konnte entdeckt werden, dass sie zu einer Reihe von vier Kopien nach einer Landschaft Campagnolas gehört, die sich heute in den Uffizien befindet (Inv. Nr. 496 P, Kat. Nr. 66) und vermutlich zwischen den späten 1520er und den frühen 1530er Jahren entstand. Während drei Zeichnungen (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4792 (Kat. Nr. 66a u. Kat. Nr. X-134); Mailand, Sammlung Rasini (Kat. Nr. 66b u. Kat. Nr. X-106); Nîmes, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. IP-896 et D.214, Kat. Nr. 66c u. Kat. Nr. X-124) die heute schlecht erhaltene Vorlage kompositorisch mehr oder weniger komplett kopieren, handelt es sich beim fast quadratischen Schweizer Blatt eher um eine Nachahmung. Dargestellt sind nämlich nur ein Teil der linken Hälfte der Landschaft und der Heilige. Das schroffe, mit Bäumen bewachsene Felsenterrain ist zwar relativ genau wiedergegeben, doch der Zeichner interessierte sich besonders für die Heiligenfigur, die skizzenhaft und im größeren Maßstab erfasst wurde. Der Eremit sitzt jedoch nicht mehr am Bach, wodurch seine gebeugte Körperhaltung ihren Sinn verlor. Der Heilige und sein landschaftliches Umfeld besitzen damit nicht mehr ihr ursprünglich passendes Größenverhältnis und der Hintergrund lässt zudem auch die Figurenszene auf der Brücke vermissen. Die Modellierung des aufragenden Terrains mit dem Weiler erinnert noch am stärksten an Campagnolas Strichbild und bleibt tiefenräumlich ähnlich schwer nachvollziehbar wie im Original. In der fächerartigen Differenzierung der Laubbäume „*par une bonne main*“ zeigt sich jedoch eine Auffassung, die den Nachahmer verrät und nicht mit dem Meister vereinbar ist. Aufgrund des Zeichenstils ist anzunehmen, dass der anonyme Künstler die Vorlage zwar gut studieren konnte, wohl aber zur erweiterten Nachfolge Campagnolas gehört. Eine spätere Entstehungszeit bis ins frühe 17. Jahrhundert ist daher nicht ausgeschlossen.

<sup>1</sup> Der Hinweis auf die Sammlung Meissner stammt von der Kartei der Fotothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.

<sup>2</sup> Im Auktionskatalog wurde angemerkt: „Publiziert von Dr. Fritz Heinemann in *“Unbekannte Zeichnungen des Campagnola“* und im *Tizian-Katalog als Campagnola nach Tizian.*“ – Diese Literaturangabe bleibt leider vollkommen unklar. – Mein Dank gilt dem Auktionshaus Fischer für die zur Verfügung gestellte digitale Abbildung und die Angaben zum Blatt (August 2013).

## X-97

### Landschaft mit einem jungen Mann, der mit seinem Hund spielt

Ehemals Luzern, Galerie Gabor Kékkö, 1975.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier.

**Maße:** 315 x 422 mm.

**Provenienz:** Dr. Gino Tedeschi.

**Literatur:** Verkaufskatalog, Galerie Gabor Kékkö, Luzern, Küsnacht a. R., *Meisterzeichnungen VI*, 1975, s.p. et n., m. Abb.

Das Blatt hielt man früher für ein Werk Tizians bis es 1975 während der 9. *Mostra Mercato Internazionale dell'Antiquariato* im Palazzo Strozzi (Florenz) von der Schweizer Galerie Gabor Kékkö mit einer ebenso optimistischen Campagnola-Zuschreibung ausgestellt und im Verkaufskatalog als „bedeutende Zeichnung“ publiziert wurde.<sup>1</sup>

Im Kontext des vorliegenden Verzeichnisses lässt sie sich als Nachahmung einer Komposition bestimmen, die 1970 bei der William H. Schab Gallery (New York, Kat. Nr. X-97a u. X-119) auftauchte und wahrscheinlich ein heute verlorenes Original Campagnolas aus den späten 1530er oder frühen 1540er Jahren wiedergibt. Der tiefenräumliche Landschaftsaufbau und die mittig betonte Vordergrundfigur sprechen bei der New Yorker Darstellung für eine Erfindung Campagnolas. Die etwas zusammengeklitterten Elemente und ihre Modellierungen lassen jedoch an der Eigenhändigkeit zweifeln. Das durchaus ansprechende Strichbild sollte daher im engeren Umkreis des Künstlers angesiedelt werden.

Die vorliegende Fassung ist lediglich eine genauere Nachahmung der Komposition; sie fällt etwas größer aus und weicht qualitativ noch deutlicher von Campagnolas Handschrift ab. Außerdem wird der Aufbau nur vereinfacht wiedergegeben; die Fischer rechts im entfernten Mittelgrund werden dabei vernachlässigt. Die auffällig lose Linienführung betont vor allem die Vordergrundszene und lässt in ihrem insgesamt skizzenhaften Charakter an eine Entstehung im 17. oder vielleicht sogar im 18. Jahrhundert denken. Ob für diese zweite Fassung das New Yorker Exemplar oder vielleicht sogar das heute verlorene Original Campagnolas als Vorlage diente, lässt sich nicht genauer sagen.

<sup>1</sup> Im Verkaufskatalog von Kékkö wurde unter anderem angemerkt: „Ausgestellt während der 9. *Mostra Mercato Internazionale dell'Antiquariato* im Palazzo Strozzi in Firenze (1975), publiziert im Katalog auf Seite 117.“

## Madrid

## X-98

### Einzelner Baum vor einer Landschaft

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. Nr. 2314.

**Technik:** Feder in Braun auf grünlichgrauem Papier, fleckig, oberflächliche Fraßspuren (?) besonders am rechten und unteren Rand, aufgezogen.

**Maße:** 404 x 262 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder in Schwarz: „Titiano“.

**Provenienz:** Kloster von Valparaíso (Zamora); seit 1836 im Besitz der Academia.<sup>1</sup>

**Literatur:** Pérez Sánchez 1967, S. 147, Abb. 9; Wethey 1987, S. 206, 214, Nr. A-53, Abb. 218; Kat. Slg. Wien 1992-1997, Bd. IV, S. 2205, unter Inv. 23160.

Die studienhafte Darstellung eines Baumes, der mit felsig-erdigem Terrain verwurzelt ist und einen Ausblick auf eine Hintergrundlandschaft andeutet, inventarisierte man in der Academia de San Fernando<sup>2</sup> traditionell unter „*Titiano*“ wie es auch die alte Bezeichnung in der unteren linken Ecke verrät<sup>3</sup>; selbst als Pérez Sánchez (1967) das Werk publizierte, blieb diese Zuweisung unverändert. Wethey (1987) lehnte die prominente Autorschaft berechtigterweise ab, versuchte sich aber mit einer ebenso wenig schlüssigen Zuschreibung an Giovanni Verdisotti (um 1570-1580), dessen zeichnerisches Profil eigentlich nicht fassbar ist.<sup>4</sup> Die überzeugendsten Bezüge stellte Birke her, die das Madrider Blatt zusammen mit der Landschaft Inv. Nr. 23160 aus der Wiener Albertina (Kat. Nr. X-178 u. Abb. 239)<sup>5</sup> und der skizzenhaften Hüttenansicht aus Darmstadt (Hessischen Landesmuseum, Inv. Nr. AE 1386, Abb. 238)<sup>6</sup> vorsichtig mit Girolamo Muziano assoziierte (Kat. Slg. Wien 1992-1997).

Die motivische und zeichnerische Auffassung spricht grundsätzlich für eine Orientierung an Tizians Holzschnitten oder an Campagnolas Landschaften; bei letzteren zeigen manche nur einen studienhaften Baum oder ein größeres Repousoirmotiv, das im Vordergrund die Komposition strukturiert. Dabei griff Campagnola vereinzelt auch auf das für ihn unübliche Hochformat zurück.<sup>7</sup>

Das Strichbild ist eine reizvolle Kombination aus konkreteren ornamentalen Differenzierungen im Bereich des Baumes und einem auffällig skizzenhaften Hintergrund. Diese Qualität spricht durchaus für Muzianos Handschrift in seiner Zeit im Veneto oder auch in Rom kurz nach 1550. Dabei zeigt sich die freie Linienführung eng verwandt mit den locker gezeichneten Landschaften aus Darmstadt und Windsor Castle (Royal Library, Inv. Nr. RL 5722, Kat. Nr. X-191 u. Abb. 236)<sup>8</sup>, die beide wahrscheinlich noch vor Muzianos Ankunft in Rom entstanden.

---

<sup>1</sup> Von diesen Angaben weicht die Provenienz bei Wethey ab, der sie wie folgt angab: „*Spanish Royal Collection; probably purchased by Philip V and Elizabeth Farnese, eighteenth century.*“ – Wethey 1987, S. 206, unter Nr. A-52.

<sup>2</sup> Archive der Academia de San Fernando, II, Nr. 170 (als Tizian).

<sup>3</sup> Mein Dank gilt der Real Academia für die zur Verfügung gestellten Angaben zum Blatt und die digitale Abbildung (November 2015).

<sup>4</sup> Die Zeichnung lief bei Wethey mit der abweichenden Inventarnummer 212. – Mit Verdisotti wird lediglich eine Figurenskizze von „Cephalus und Procris“ aus Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 551) verknüpft, die rechts unten mit „*Juan Mario Verdisotti*“ bezeichnet ist. – Wethey 1987, S. 205-206, Nr. A-51, Abb. 215.

Die Zeichnung ist in der Online Datenbank Kulturerbe Niedersachsen verfügbar:

[http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil\\_DE-MUS-026819\\_3141](http://kulturerbe.niedersachsen.de/viewer/piresolver?id=isil_DE-MUS-026819_3141)

<sup>5</sup> Kat. Slg. Wien 1992-1997, Bd. IV, S. 2204-2205, Inv. 23160, m. Abb.

<sup>6</sup> Märker-Bergsträsser 1998, S. 144, Nr. 62, m. Farbabb. – Marciari 2000, S. 69-70, 514, D140. – Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 20.

<sup>7</sup> Die studienhaften Baumansichten finden sich bei Campagnola bis circa 1530: London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. Dyce 567 (**Kat. Nr. 45**); Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. Nr. D. 2269 (**Kat. Nr. 46**) oder Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1998.56 (**Kat. Nr. 68**). Eine Nachahmung dieses Typus – in Anlehnung an Campagnola oder den jungen Muziano – befindet sich im British Museum (Inv. Nr. Cracherode Ff, 1.69, **Kat. Nr. X-75**).

<sup>8</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/1/collection/905722/a-landscape-with-a-man-playing-a-viol-da-gamba>

**Mailand****X-99****Landschaft mit liegender Frau in der Nähe eines Flusses, im Hintergrund ein Turm mit Brücke**

**Ehemals Mailand, Finarte, 14.12.1964, Nr. 88.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, beschädigt und einzelne Fehlstellen mittig vertikal, vor allem am oberen und unteren Rand, montiert.

**Maße:** 250 x 400 mm.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** Auktionskatalog Finarte Mailand, *Vendita pubblica all'asta di stampe e disegni antichi*, 14.12.1964, S. 43, Nr. 88, m. Abb.

Das vorliegende Blatt lässt sich nur mit einer Versteigerung 1964 bei Finarte Mailand in Verbindung bringen; seitdem ist der weitere Verbleib unbekannt. Im Gegensatz zu anderen Zeichnungen mit einer Campagnola-Zuschreibung, die im italienischen Auktionshandel auftauchten, gehört es zu den interessantesten Exemplaren.<sup>1</sup>

Der landschaftliche Aufbau mit der liegenden Frau und dem übrigen Motivvokabular geht sehr wahrscheinlich auf eine heute verlorene Vorlage Campagnolas zurück, die im vierten Jahrzehnt entstanden ist. In dieser Periode verwendete Campagnola vermehrt größere Vordergrundfiguren vor einem auffälligen Gebirgspanorama mit hoch abschließendem Horizont.

Das giorgioneske Motiv der Liegenden wird weiterverwendet und auch gerne mit einem Mann zu einem vertrauten Paar vereint.<sup>2</sup> Der narrative Charakter ist dabei weniger konkret; die Ruhende vermittelt vielmehr das idyllische Moment, zeigt manchmal auch den Spinnrocken als pastorales Attribut<sup>3</sup> oder trägt das Gewand einer Magd, die mit einem entengefüllten Korb in der Wiese rastet.<sup>4</sup> In einem Fall wird die Liegende sogar als Venus mit Amor dargestellt.<sup>5</sup>

Die Komposition ist eng verwandt mit einer ebenfalls verlorenen Landschaft Campagnolas, die sich in einer Kopie aus dem Brüsseler *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, (Inv. Nr. 4060/1789, Kat. Nr. X-18) oder in der Stichserie des Verlegers Herman de Neyt (1588-1642) erhalten hat (Tafel 10, Kat. Nr. X-18a u. Abb. 290). Auch die Vorlage für die Brüsseler Kopie entstand sehr wahrscheinlich in den 1530er Jahren.

Die Umsetzung des Mailänder Blattes bestätigt ebenfalls die unmittelbare Abhängigkeit von Campagnolas Strichbild. Dies zeigt sich gut in Motiven wie den wenig plastischen vorderen Geländekuppen, der rechten Baumgruppe oder auch im entfernten Bergland. Die Landschaftselemente sind mit einem recht klaren Liniengefüge erfasst, das insgesamt mechanisch und etwas trocken im Ausdruck bleibt. Dieses Merkmal spricht klar für den Nachahmer, der Campagnolas Handschrift annehmen wollte ohne dabei tatsächlich eine schöpferische Kraft zu entwickeln. Die Qualität geht jedoch deutlich über das oben erwähnte Brüsseler Blatt hinaus und ähnelt der „Flusslandschaft mit vier Reitern“ aus Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1634, Kat. Nr. X-15), die ebenfalls aus dem Umkreis Campagnolas stammt.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Michele Danieli (ehemals Capo Dipartimento, Dipartimento Dipinti Antichi, Finarte S.p.A., Mailand) für die zahlreichen Angaben und die gescannten Abbildungen der relevanten Blätter bei Finarte (Mai 2015).

<sup>2</sup> Vgl. das Blatt in: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 478 P, (Kat. Nr. 73).

<sup>3</sup> Vgl. die Blätter in: Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, Inv. Nr. S.II 113135 (Kat. Nr. 71); Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962, (Kat. Nr. 95).

<sup>4</sup> Vgl. das Blatt in: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 752 (268), (Kat. Nr. 72).

<sup>5</sup> Vgl. das Blatt in: St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. 5807, (Kat. Nr. 83).

## X-100

### Landschaft mit Hirten

**Ehemals Mailand, Finarte, 14.12.1964, Nr. 89.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier.

**Maße:** 425 x 255 mm.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** Auktionskatalog Finarte Mailand, *Vendita pubblica all'asta di stampe e disegni antichi*, 14.12.1964, S. 43, Nr. 89, m. Abb.

1964 wurde das Blatt mit einer optimistischen Zuschreibung an Domenico Campagnola „*al momento più tizianesco*“ bei Finarte in Mailand versteigert.

Das motivische Zusammenspiel der nahen Vordergrundfigur bei einem markanten Baum mit dem abwechslungsreichen Hinterland lässt sich zwar grundsätzlich mit Campagnolas Landschaftsstil assoziieren; die kompositionellen Schwächen und das Hochformat (wenngleich beschnitten) sprechen aber gegen eine unmittelbar kopierte Vorlage des Künstlers. Die Linienführung ist ebenfalls nur entfernt an Campagnolas Duktus angelehnt wie beispielsweise bei den Hell-Dunkel-Modellierungen in der vorderen Geländeabfolge oder bei der Binnenstruktur im Mittelgrundterrain. Insgesamt sprechen Motivik und zeichnerische Qualität für eine freie Nachahmung, die wahrscheinlich in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts fällt.

## X-101

### Landschaft mit Reitern und Ausblick auf eine Meeresbucht

**Ehemals Mailand, Finarte, 21.04.1975, Nr. 6.**

**Technik:** Feder in Braun, laviert (?) auf Papier, fleckig, Wurmfraß, Fehlstellen, teilweise ergänzt, aufgezogen, allgemein schlechter Erhaltungszustand.

**Maße:** 178 x 255 mm.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** Auktionskatalog Finarte Mailand, *Asta di disegni dal XVI al XIX secolo*, Asta 204, 21./22.04.1975, Nr. 6, m. Abb.

Finarte Mailand versteigerte die Zeichnung 1975 als ein Werk Giorgiones. Von dem schlecht erhaltenen Blatt besitzt das Kunsthistorische Institut in Florenz ein gutes Schwarzweiß-Foto; dort wird es allerdings Giulio Campagnola zugeschrieben.

Es handelt sich um eine interessante und ursprünglich wohl qualitätvolle Nachahmung der frühen Landschaft mit Reitern, die Domenico Campagnola wie seine Druckgraphik signierte und die sich heute im British Museum befindet (Inv. Nr. 1848,1125.10, Kat. Nr. 6). Die vorliegende Darstellung fällt etwas größer aus und zeigt Campagnolas Komposition mit einigen Formverschiebungen, wodurch die Landschaft zusammengeschoben und näher an den Betrachter gerückt wird. Vor allem die Meeresbucht links im Hintergrund verliert an Weitläufigkeit, stattdessen vergrößern sich die verbleibenden Schiffe auf dem Wasser. Der Himmelsstreifen ist wenig strukturiert und trägt kaum zur Wirkung eines Panoramas wie in Campagnolas Vorlage bei. Im Finarte-Blatt rückt zudem die entfernte Stadt stärker in den Mittelpunkt, während die Reiterschar – die im Unterschied zum Londoner Blatt ein hochsteigendes Pferd am rechten Rand zeigt – vergrößert und näher dargestellt wird. Die leere Hügelkuppe besitzt rechts nahezu die gleichen Formen, die zwischen Erd- und Felsoberfläche changieren. Selbst einzelne Steine werden zwischen diesen ähnlich dekorativ verteilt wie im Londoner Blatt.

Bei näherer Betrachtung erkennt man allerdings, dass ein Busch links im Vordergrund wächst

und sich das leicht erhöhte Terrain harmonisch mit der Umgebung verbindet. Dieses Element sucht man in Campagnolas Zeichnung vergeblich; es dürfte daher eine selbstständige Adaption des anonymen Künstlers sein. Die kleine bewachsene Hügelform vermittelt jedoch eine Auffassung, die ebenfalls von Campagnolas Frühwerk (bis circa 1520) beeinflusst ist. Vergleichbare Landschaftselemente finden sich in Kompositionen aus dem Louvre (Inv. Nr. 5533, Kat. Nr. 26) oder aus einer Privatsammlung (Kat. Nr. 27). Das Strichbild in diesem Bereich weicht allerdings am stärksten von den Differenzierungen des Vorbilds ab.

Obwohl die Landschaft von Finarte nur ein eingeschränktes zeichnerisches Erscheinungsbild besitzt, überrascht sie in einzelnen Partien durch ihre qualitätvolle Nachahmung von Campagnolas frühem Strichbild. Dabei ist es besonders überraschend, dass der anonyme Künstler die signierte Zeichnung Campagnolas nicht nur kopieren, sondern gleichzeitig auch motivisch abändern wollte. Ob dazu der Kopist tatsächlich fähig war, ist schwer zu beantworten. Insgesamt gewinnt man eher den Eindruck, dass es Campagnolas Zeichnung noch in einer Variante gab, die auch den Busch im großen figurenlosen Vordergrund gezeigt hatte.

Angesichts der Ausführung und der stilistischen Aspekte sollte die Landschaft von Finarte als eine der frühesten Kopien nach Campagnola eingestuft und möglicherweise vor 1530 datierte werden.

## X-102

### Landschaft mit Jakobs Traum von der Himmelsleiter

**Ehemals Mailand, Finarte, 19.12.1977, Nr. 24.**

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier.

**Maße:** 108 x 139 mm.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** Auktionskatalog Finarte Mailand, *Asta di disegni dal XV al XIX secolo*, Asta 276, 19.12.1977, Nr. 24, Tafel VII.

Die teilweise beschnittene Zeichnung kam 1977 bei Finarte – neben zwei weiteren Blättern (Kat. Nr. X-103, X-104) – unter Domenico Campagnola zur Auktion. Die Landschaft zeigt den Traum Jakobs mit einer Engelsgestalt auf einer Hügelkuppe rechts vorne, die mit einer Baumgruppe betont wird; die Himmelsleiter erscheint luftig-zart über einer größeren Stadtkulisse, die den Hintergrund ausfüllt.

Die zeichnerische Umsetzung steht Campagnolas Personalstil zwar nicht nahe, die Modellierungen könnten aber entfernt an seinem Strichbild orientiert sein. Kompositionell erinnert die Gegenüberstellung der nahen Vordergrundfiguren mit den zahlreichen architektonischen Motiven in der Ferne an eine Fassung der Versuchung Christi, die Campagnola zuzuschreiben und ins späte fünfte oder frühe sechste Jahrzehnt zu datieren ist (London, Christie's, 09.12.1982, Nr. 148, Kat. Nr. 142). Mögliche Vorbilder für diese ähnlich angelegte Komposition dürften auf Vorlagen zurückgehen, die nördlich der Alpen entstanden und durch Druckgraphiken Verbreitung fanden. Auch die vorliegende Darstellung mit Jakobs Traum scheint ebenfalls auf niederländische oder deutsche Bildlösungen zurückzugehen.<sup>1</sup> Ob vielleicht eine verlorene Zeichnung von Campagnola als „Zwischenvermittler“ des seltenen Themas fungierte, kann nicht zweifelsfrei angenommen werden.

<sup>1</sup> Eine späte Landschaftskomposition mit Jakobs Traum zeigt beispielsweise ein kleines Bild von Hans Bol (1534-1593) in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. Nr. 828, Pergament auf Eichenholz, 14 x 21,5 cm). Das Werk ist im Bildarchiv Foto Marburg vorhanden:

<http://www.bildindex.de/document/obj00021460?part=0&medium=fmc661910>

## X-103

### Landschaft mit Bäumen und Häusern an einem Fluss

**Ehemals Mailand, Finarte, 19.12.1977, Nr. 25.**

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, montiert auf Karton.

**Maße:** 108 x 203 mm (allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto des Kartons am unteren Rand (mit Feder?): „D.M.“

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** Auktionskatalog Finarte Mailand, *Asta di disegni dal XV al XIX secolo*, Asta 276, 19.12.1977, Nr. 25, Tafel VII.

Die Zeichnung gehörte zu einem Trio von Landschaften, das bei Finarte in Mailand als Werk von Domenico Campagnola versteigert wurde. Von diesen Blättern steht das vorliegende Exemplar dem Stil Campagnolas noch am nächsten.

Die Verwendung des Baumes als nahsichtiges Repossouirmotiv, der winzigen Staffagefiguren am Fluss und des Ensembles aus Häusern und dahinterliegender Bergkulisse sowie des dynamisch-dekorativen Himmels erinnert an Campagnolas Landschaften ab dem fünften Jahrzehnt. Auch die Ausführung bestimmter Elemente – wie der Bäume, des rechten teilweise hell belassenen Terrains, der entfernten Häuser mit dem Wäldchen oder der bewegten Wolkenformen – orientiert sich am summarisch-regelmäßigen Strichbild des Künstlers. Somit spricht einiges für eine Nachahmung diverser Campagnola-Formeln von der Hand eines Zeitgenossen oder eines unmittelbaren Nachfolgers.

## X-104

### Landschaft mit Häusern und Burg

**Ehemals Mailand, Finarte, 19.12.1977, Nr. 26.**

**Technik:** Feder in Braun auf gebräuntem Papier; Verso: Küste mit Stadt, mit Feder in Braun.

**Maße:** 105 x 185 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto des Passepartouts am unteren Rand mit Feder: „Campagnola“.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** Auktionskatalog Finarte Mailand, *Asta di disegni dal XV al XIX secolo*, Asta 276, 19.12.1977, Nr. 26, Tafel VIII.

Die Zeichnung stammt aus einer Finarte-Auktion von 1977, wo sie mit zwei weiteren Werken unter Domenico Campagnola aufschien. Das beschnittene Blatt ist innerhalb des Trios dasjenige mit den wenigsten Verbindungen zu Campagnola. Sowohl die unvollständige (?) Komposition mit den tiefenräumlich gestaffelten Architekturen als auch die zeichnerische Ausführung sprechen wohl kaum für eine italienische Herkunft sondern lassen vielmehr einen niederländischen Zeichner vermuten. Das Motiv einer „Marina“ auf dem Verso stammt wahrscheinlich vom gleichen Künstler und liefert ein weiteres Argument für eine Entstehung nördlich der Alpen.

**X-105****Landschaft mit liegender Nymphe, im Hintergrund Figuren bei Gebäuden und eine entfernte Stadt****Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inv. Nr. Cod. F 262 inf. n. 30.****Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, größerer Bereich der unteren linken Ecke abgerissen, dunkler Fleck am unteren Rand, aufgezogen und zusätzlich auf weiteres größeres Blatt montiert.**Maße:** 260 x 450 mm.**Bezeichnung:** auf dem Recto des ersten größeren Blattes, auf dem die Zeichnung aufgezogen wurde, mittig am unteren Rand mit Feder: „*Di Domenico Campagnola*“.**Provenienz:** Federico Fagnani, 1841.**Literatur:** Kat. Ausst. Venedig 1979, S. 28, Nr. 29, m. Abb.; Ruggeri 1979, S. 60, Nr. 51, m. Abb.; Field 1987, S. 39, Anm. 30.

Nach der alten Bezeichnung hielt man die mehrfach aufgezogene Zeichnung für ein Werk Campagnolas. Ruggeri schlug im Rahmen der Ausstellung in der Fondazione Giorgio Cini (1979) erstmals Lambert Sustris vor, unter dessen Namen sie sich bis heute in der Bibliothek befindet. Die Bildanlage und ihre motivischen Merkmale dürften an einem verlorenen Vorbild Campagnolas orientiert sein oder dieses unmittelbar kopieren. Typisch für ihn sind der mit einer Figur und einem großen Baum betonte Vordergrund sowie die tiefenräumlich abwechslungsreichen Geländeabschnitte und die Stadtkulisse. Die kompositorischen Vorläufer finden sich in bestimmten Darstellungen der 1530er Jahre<sup>1</sup>, die Campagnola ab circa 1540 zu großen Überschaukompositionen oder Ruinenlandschaften weiterentwickelte.<sup>2</sup> Die Figurenauffassung der Nymphe liefert einen weiteren Beleg für eine Campagnola-Vorlage. Die Liegende ist ein später Reflex auf eines der venezianischen Leitmotive, das Campagnola bereits 1517 als Kupferstich ausarbeitete; es entspricht auch hinsichtlich der Modellierung derselben Entwicklungslinie.<sup>3</sup> Eine engere Verwandtschaft ergibt sich schließlich noch zu einer Landschaft mit Venus (St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. 5807, Kat. Nr. 83), die Campagnola vermutlich in den mittleren oder späten 1540er Jahren zeichnete.

Auch die Auffassung der Geländeformen und der Bäume ist eng an Campagnola orientiert. Dessen dekorative Regelmäßigkeit kann das Strichbild allerdings nicht vermitteln. Zudem finden sich in den Differenzierungen einige mechanische Partien wie beispielsweise links im Vordergrund oder beim Weiler am rechten Rand, wodurch die Handschrift des Nachahmers deutlich wird. Lambert Sustris als Ausführenden des Blattes zu vermuten überzeugt nicht, da es sowohl in dessen Malerei als auch in seinen wenigen erhaltenen Zeichnungen keine Anhaltspunkte gibt, die zu den angeführten Stilmerkmalen passen würden. Der anonyme Künstler stammt aber höchstwahrscheinlich aus dem Umkreis Campagnolas, dessen verlorene Vorlage vermutlich ins fünfte Jahrzehnt zu datieren ist.

<sup>1</sup> Vgl. beispielsweise: Paris, Louvre, Inv. Nr. 5593 (**Kat. Nr. 101**); Cleveland, Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1929.557 (**Kat. Nr. 70**) oder auch den Holzschnitt mit dem Drehleier-Spieler, **Abb. 167**.

<sup>2</sup> Paris, Louvre, Inv. Nr. 5527 (**Kat. Nr. 231**); London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85 (**Kat. Nr. 136**).

<sup>3</sup> Vgl. die Blätter in: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 481 P (**Kat. Nr. 65**); Paris, Ader-Tajan, 27.11.1992, Nr. 37 (**Kat. Nr. 82**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4788, **Kat. Nr. 86**).

## X-106

### Bergige Landschaft mit hl. Hieronymus an einem Bach und dem Löwen, der ein Schaf reißt

**Ehemals Mailand, Sammlung Rasini.**

**Technik:** Feder in Braun auf vergilbtem Papier, Spuren einer mittleren vertikalen Falte, etliche Risse und Fehlstellen, vor allem am linken Rand.

**Maße:** 330 x 510 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links oben mit Feder: „126“.

**Provenienz:** Francesco Dubini (1848-1932), Mailand.

**Literatur:** Morassi 1937, S. 30, Nr. XX, m. Abb.; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 329, Nr. A 1994.

Morassi publizierte 1937 das beschädigte Blatt aus der Mailänder Sammlung Rasini als Werk der Tizian-Schule, das Tietze und Tietze-Conrat (1944) als Kopie einer Landschaft aus den Uffizien (Inv. Nr. 496 P, Kat. Nr. 66) bestimmten. Die Florentiner Vorlage siedelten sie in Campagnolas „middle period“ an. Im Rahmen des vorliegenden Verzeichnisses lassen sich noch drei weitere Kopien und Nachahmungen des Originals ergänzen. In dieser Reihe geben das vorliegende Exemplar und eine Fassung aus dem Louvre (Inv. Nr. 4792, Kat. Nr. 66a u. Kat. Nr. X-134) die eigenwillige Darstellung mit dem Eremiten noch am genauesten wieder. Trotz schlechtem Erhaltungszustand sind aber in der deutlich querformatigen Mailänder Version (330 x 510 mm) Formverschiebungen und Größenänderungen zu erkennen. Dabei fällt besonders der Baum rechts vorne ins Auge, der nun höher „gewachsen“ und weniger gedrungen ist und den Eindruck einer leichten Überschau aufhebt. Auch der Heilige, dessen Körperhaltung nicht mehr so stark nach vorne gebeugt ist und der Löwe sind vergrößert in das Gelände kopiert, so dass beim gekrümmten Rücken des Tiers scheinbar die darüber liegende Terrainkontur „angehoben“ wurde. Die zeichnerischen Mittel sind zwar Campagnolas Original in Florenz noch ähnlich, hinterlassen jedoch etliche verhalten mechanische Modellierungen. Die Auffassung des Laubwerks im Baum weicht dabei deutlich vom Meister ab. Aufgrund der stilistischen Merkmale ist – wie bei der Pariser Version – anzunehmen, dass der Kopist die Vorlage zwar gut studieren konnte, dass sie aber nicht unbedingt aus dem Umkreis Campagnolas stammen muss. Eine spätere Entstehungszeit bis ins frühe 17. Jahrhundert ist daher auch nicht ausgeschlossen.

Zusammen mit den zwei anderen Fassungen (Nîmes, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. IP-896 et D.214 (Kat. Nr. 66c u. Kat. Nr. X-124); ehem. Fischer, Luzern, 12.11.2008, Nr. 1021, Kat. Nr. 66d u. Kat. Nr. X-96) dokumentiert das Quartett die besondere Bewunderung für Campagnolas Zeichnung, die wahrscheinlich zwischen den späten 1520er und frühen 1530er Jahren entstand und auch für eine Übertragung in den Holzschnitt hätte dienen können.

## X-107

### Landschaft mit wandernder Familie vor Stadt- und Ruinenarchitektur

**Ehemals Mailand, Galleria Grassi Bernardi, 16.09.-12.12.1981, ohne Nr.**

**Technik:** Feder in Braun und Spuren schwarzer Kreide auf Papier.

**Maße:** 248 x 352 mm.

**Provenienz:** Sir Peter Lely<sup>1</sup> (1618-1680), London; Prosper Henry Lankrink (1628-1692), London (Lugt 2090); Tomás Harris, Ltd., London; Galerie Gabor Kékkö, Luzern, Küssnacht a.R., 1975.

**Literatur:** Galeriekatalog, Galerie Gabor Kékkö, Luzern, Küssnacht a. R., *Meisterzeichnungen VI*, 1975, s.p. et n., m. Abb.; Galeriekatalog, Carla Grassi Bernardi e Guido Del Borgo, *Antichi Disegni*, Mailand 1981, S. 28, s.n., m. Abb.

Die Zeichnung tauchte 1975 unter Giulio Campagnola in der Galerie Gabor Kékkö auf und wurde 1981 von der Mailänder Galerie Grassi Bernardi als Werk Domenico Campagnolas ausgestellt. Sie ist jedoch eine von zwei Kopien nach einer Landschaft des Meisters, die sich heute im Indiana University Art Museum von Bloomington befindet (Inv. Nr. 57.2, Kat. Nr. 195). Wie in der zweiten Kopie (Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 4060/3700, Kat. Nr. 195b u. Kat. Nr. X-19) wird das Original motivisch und zeichnerisch relativ genau wiedergegeben, wobei die Darstellung in der Breite beschnitten erscheint, in der Höhe hingegen ein Abstand zum unteren Rand entsteht. Insgesamt entwickelte der Kopist jedoch nicht das flüssig-dekorative Strichbild Campagnolas. Im Detail vermittelt dabei auch die Gruppe der Laubbäume auf der linken Seite eine abweichende Auffassung. Beispielsweise lässt auch die rechte vordere Fels-Erd-Form die für Campagnola typischen Differenzierungen mit den angedeuteten Ausnehmungen vermissen. Zudem dürften im Hintergrund die dynamisch aufsteigenden Wolken- oder Rauchschwaden fehlen.<sup>2</sup> Nachdem die Zeichnung die bedeutende Sammlermarke von Prosper Henry Lankrink (1628-1692) trägt, kann man die Entstehungszeit der Kopie zumindest auf das späte 16. bis frühe 17. Jahrhundert einschränken.

<sup>1</sup> Nach dem Katalog der Galerie Gabor Kékkö reicht die Provenienz der Zeichnung bis zu Sir Peter Lely (1618-1680), dessen Marke allerdings nicht auf dem Recto des Blattes zu sehen ist.

<sup>2</sup> Möglicherweise ist dieser Eindruck auch durch die schlechte Abbildung zu erklären.

## X-108

### Landschaft mit einem Bauernhof

**Ehemals Mailand, Rossella Gilli, 1995.**

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem (?) Papier, größere Flecken in der unteren Hälfte des Blattes, unregelmäßig beschnitten, vor allem am oberen und unteren Rand.

**Maße:** 140 x 145 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto mit Feder: „*da Tiziano*“; auf dem Verso: „*Titian*“ und „*Giorgione*“ sowie „*S.T. n°:14*“ (Bezeichnung des Sagredo-Borghese Albums).

**Provenienz:** Zaccaria Sagredo (1653-1729), Venedig (Lugt 2103a); Marie Marignane-Patisou, Paris (Lugt 1848); Hubert Marignane (geb. 1921), Paris (Lugt 1343a); Christie's, London, 04.07.1995, Nr. 292.

**Literatur:** Auktionskatalog Christie's London, *Old Master Drawings*, 04.07.1995, S. 145, Nr. 292, m Abb.

Alte Bezeichnungen auf dem Recto und Verso des Blattes dokumentieren frühere Zuschreibungen an Giorgione und Tizian. Zudem findet sich rückseitig die Abkürzung „*S.T. n°: 14*“, mit der es in der Sammlung Zaccaria Sagredo der „*Scuola di Tiziano*“ zugeordnet wurde. Erst 1995 tauchte das Blatt unter „*Circle of Domenico Campagnola*“ im Londoner Auktionshandel auf und wurde in den nachfolgenden Jahren von Rossella Gilli in Mailand verkauft.

Die Landschaft zeigt ein nahes unregelmäßiges Terrain, auf dem leicht erhöht eine Baumgruppe wächst. Ihre dichte Kulisse verdeckt den Großteil der rechten Blatthälfte und lässt den gebirgigen Horizont dahinter nur erahnen. Umso deutlicher wird man als Betrachter in den einsehbaren fernen Mittelgrund nach links gelenkt, den ein Dorf mit einem gemauerten Tor vor einem Berg ausfüllt.

Der einfache Aufbau mit einer breiten Vordergrunderhebung, die mit dichter Vegetation zusätzlich betont wird, und die leicht diagonale Blickführung in ein tiefenräumlich abgesetztes Gelände sind eindeutig an Campagnolas frühen Landschaften bis circa 1520 orientiert. Die eher geschlossenen Kompositionen, bei denen „*Nah und Fern*“ und schmale Aus- und Durchblicke reizvoll variiert werden, veranschaulichen vor allem Exemplare aus den Uffizien in Florenz (Inv. Nr. 1324 E, 1406 E, Kat. Nr. 12, 47), aber auch einzelne Blätter in Budapest (Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 1972, Kat. Nr. 9), Paris (Louvre, Inv. Nr. 5533, Kat. Nr. 26), London (British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.113, Kat. Nr. 43) oder auch eine jüngst aufgetauchte Zeichnung aus einer Privatsammlung (Kat. Nr. 27). Eine besonders eng verwandte Konzeption dieses Typus zeigt ein weiteres frühes Werk Campagnolas, das sich heute in der Robert Lehmann Collection

(New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1975.1.290, Kat. Nr. 15) befindet. Das New Yorker Exemplar veranschaulicht aber auch gut, dass die Linienführung der vorliegenden Landschaft ebenfalls von Campagnola abhängig ist. Vor allem der Vordergrund vermittelt einen zeichnerischen „horror vacui“, der an Campagnolas Periode um 1517/18 erinnert.<sup>1</sup> Die Strichqualität im vorliegenden Blatt reicht jedoch nicht an Campagnolas penible Federführung heran. Ähnlich verhält es sich mit der Baumgruppe, die für ein dichtes Laubwerk genützt wird. Sowohl die nahezu einheitliche Modellierung der Stämme als auch die zusammengefassten beleuchteten Laubflächen, die mit Schattenpartien kontrastieren, lassen sich auf Campagnola zurückführen. Der Gesamteindruck fällt jedoch schematischer aus, die Bäume haben wenig Körper und die kleinteiligen Blätterstrukturen weisen nicht die virtuoson Schlaufenfolgen ihres Vorbilds auf. Die Geländeformen im Mittelgrund sind dagegen unausgewogen angelegt und weichen in der Umsetzung am stärksten von Campagnola ab.

In Kenntnis dieser kompositionell-motivischen Verbindungen und der stilistischen Unterschiede ist anzunehmen, dass es sich bei der Landschaft um eine Kopie nach einer verlorenen Zeichnung Campagnolas handelt. Ob sie – wie die Vorlage – ebenfalls früh zu datieren ist, also von einem zeitgenössischen Kopisten stammt, lässt sich nicht mit Gewissheit sagen. Das qualitätvolle Werk dokumentiert jedoch anschaulich, dass auch die frühen Landschaften des Spezialisten gerne nachgezeichnet wurden.

<sup>1</sup> Vgl. die Blätter in: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1407 E, 476 P (Kat. Nr. 4, 16); London, British Museum, Inv. Nr. 1848,1125.10 (Kat. Nr. 6).

## Melbourne

### X-109

#### Landschaft mit Steinbrücke und zwei Dörfern

Melbourne, National Gallery of Victoria, Inv. Nr. 694-5.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, größere Flecken am linken Rand und im rechten oberen Viertel des Blattes, Risse und Fehlstellen, verstärkt und restauriert, montiert.

**Maße:** 248 x 398 mm.

**Provenienz:** Wynn Jeudwine, London; 1960 vom Museum erworben (Lugt 1932g oder h?).

**Literatur:** Marciari 2000, S. 525, Appendix III, RD88; Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 19.

Die Zeichnung aus Melbourne wurde zwar in der Fotothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz schon vor längerer Zeit erfasst, blieb aber überwiegend unbeachtet. Durch diverse Besuche der australischen Sammlung ergab sich eine Zuschreibung an Girolamo Muziano durch Popham (Jahr unbekannt), die später Jaffé (1983) mündlich ablehnte. Lucco (1988) schlug hingegen Domenico Campagnola um 1540/50 vor, was vom Museum aber nicht übernommen wurde. Aktuell führt man das Blatt unter Girolamo Muziano, dessen Autorschaft Marciari (2000) ablehnte. In den letzten Jahren verband es Tosini (2008) dennoch mit anderen Landschaften des jungen Muziano – ohne jedoch eine stilkritische Untersuchung seines zeichnerischen Schaffens vorzunehmen, die sie Taco Dibbits und seinem bisher unvollendeten *Catalogue raisonné* überließ.

Die wichtigsten Landschaftselemente (Bäume, nahes Terrain, Gebäudegruppen, Brücken) und ihre Auffassung verbinden die Darstellung mit einer kleinen Werkgruppe, die sich überwiegend im Louvre erhalten hat<sup>1</sup> und grundsätzlich Campagnolas Kompositionen verpflichtet ist. Darüber hinaus könnte die motivische Vorliebe für (steinerne) Brücken, die sich natürlich ins Gelände einfügen und in dieser Qualität eher gegen Campagnola sprechen, auch auf mögliche Vorlagen von der Hand des jungen Muziano hinweisen. Mit diesem Künstler lässt sich der Ausführende der Landschaftsreihe aus stilistischen Gründen zwar nicht identifizieren, dürfte

aber zumindest als zeitgenössischer Nachahmer von Campagnola und Muziano tätig gewesen sein.

<sup>1</sup> Vgl. die Blätter in: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4775, 4776, 5138 (**Kat. Nr. X-131, X-132, X-137**) sowie Inv. Nr. 1488, 1489 (**Kat. Nr. X-127, X-128**); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 761 (239), **Kat. Nr. X-32**.

## München

### X-110

#### Baumbestander Abhang mit strömendem Bach

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 3138.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun und Schwarzbraun auf Papier, bräunliche Flecken im oberen linken und rechten unteren Viertel sowie am oberen Rand, vertikale Falte (?) ca. 3,5 cm vom rechten Rand entfernt, linkes unteres Viertel mit größeren Flecken, die jedoch nicht von der Rückseite stammen. – Verso: Verschiedene Skizzen mit Seeungeheuer, Figuren und Maskenkopf sowie bezeichnet mit Verszeilen (?) mit Feder in Braun.

**Maße:** 329 x 285 mm.<sup>1</sup>

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder in Braun: „4140“. Auf dem Verso mit rötlicher Feder (?) ungefähr mittig: „Inv. Nr. 3138“; Inschrift vermutlich mit der gleichen Feder in Braun: „*madona mia car(?) / quato quello. / Carissima / io no sono / ancora uenuto / adi 8 marcio 1543 / io urozo(?) filatorio / no (...) / (...)*“ (die letzten beiden Zeilen nahezu unleserlich).

**Provenienz:** Königliches Zeichnungskabinett von Bayern, ab 1806, (Lugt 2673).

**Literatur:** Schmidt 1884, Nr. 54, 55, Tafel 228, 229; Fröhlich-Bum 1929, S. 261, Abb. 24; Walker 1941, Anhang S. 8, Nr. 48; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 129, Nr. 504.

Die Zeichnung aus der Staatlichen Graphischen Sammlung in München wurde von Schmidt (1884) als Werk Tizians publiziert, bis es Fröhlich-Bum (1929) erstmals als Werk Campagnolas erwähnte. Tietze und Tietze-Conrat (1944) teilten diese Ansicht und schlugen eine Datierung in die „*middle period*“ vor.

Mit der heutigen Materialkenntnis lässt sich jedoch nachweisen, dass es sich um eine Teilkopie einer Flusslandschaft aus dem Teylers Museum (Haarlem, Inv. Nr. K VII 3, 200 x 263 mm, Kat. Nr. 67) handelt, die Campagnola um 1530 oder etwas später zeichnete. Mit Hilfe der Münchner Darstellung lässt sich rekonstruieren, dass dem Original aus Haarlem vermutlich nach links ungefähr 13 und am unteren Rand circa 8 Zentimeter fehlen. Im oberen Bereich dürfte nur ein schmaler Streifen fehlen, ebenso fällt der Beschnitt rechts wohl gering aus (Kat. Nr. 67b). Somit hatte die Vorlage ursprünglich wahrscheinlich ein Format von ungefähr 31 x 44 cm und entsprach damit einem großen Holzschnitt.

Das Münchner Blatt zeigt ein ansteigendes Gelände, das von einem Bach durchzogen ist. Dabei strömt das Gewässer kaskadenartig von einer bewaldeten Anhöhe herab und verschwindet dann hinter einem markant felsigen, von Bäumen bewachsenen Hügel, um schließlich wieder vor diesem, unter einer Brücke aufzutauchen. Der Großteil der rechten Bildhälfte ist noch links im Vordergrund der Zeichnung aus Haarlem vorhanden. Somit rückt die Komposition des Originals in ein vollkommen neues Licht. Das nähere Gelände war demnach weit umfangreicher von einem Weg durchzogen und bildete die phantasievolle Kulisse für den „rauschenden“ Bach, der im ursprünglichen Format nicht nur als eigene Raumachse wirkte, sondern auch als dynamisches Naturspektakel reizvoll mit dem bewegten Himmelsbild kombiniert wurde.

Das auffällige Motiv des kaskadenartigen Gewässers, das plötzlich aus einer mundähnlichen Terrainöffnung strömt, findet sich bereits im Vordergrund einer frühen Landschaft Campagnolas (Privatsammlung, U.S.A., Kat. Nr. 14), die vor 1520 zu datieren ist. Zeitlich näher zur Haarlemer Darstellung, die vermutlich um 1530 oder etwas später entstand, taucht dieses Element variiert auf und ist zeichnerisch sogar noch enger verwandt: In einer Landschaft aus den Uffizien (Inv. Nr. 481 P, Kat. Nr. 65) plätschert der Bach über einige Felskanten in das Bad der Nymphen und

unterstreicht den idyllischen Charakter der Szene. In einem anderen Fall führt der Fluss im erweiterten Mittelgrund kaskadenartig von einem hügeligen Wald zu einer Mühle (Mailand, Finarte, 04.12.1986, Nr. 36, Kat. Nr. 102); in einem dritten Exemplar stürzt das Gewässer über eine ähnlich nahe Geländekulisse – wie im vorliegenden Blatt – in die Tiefe und gleicht dabei einem Wasserfall (New York, Mia Weiner, Herbst 1988, Nr. 5, Kat. Nr. 103).<sup>2</sup>

Der zeichnerische Vergleich mit dem Original aus Haarlem macht deutlich, dass die Darstellung relativ genau und etwas vergrößert kopiert wurde. Allerdings sind am rechten Rand keine Details der Hintergrundlandschaft oder des bewegten Wolkenhimmels zu sehen. Außerdem ist in den vom unteren Rand abgesetzten Strichlagen zu beobachten, dass der Zeichner nicht die gesamte Höhe des Blattes benötigte. Die beiden Seiten lassen hingegen auf einen geringen Beschnitt schließen.

Die Binnenstrukturen und Hell-Dunkel-Modellierungen sind Campagnolas Strichbild und dessen Ausdruckswerten sehr ähnlich. Am Detail des quer wachsenden Baumes über der Terrainöffnung lässt sich jedoch beobachten, dass die Laubflächen zeichnerisch aufgelöst sind und nicht mehr ihre ursprüngliche Form besitzen. Stattdessen sieht der Baum in der Kopie eher dürr aus.

Die Münchner Zeichnung ist insgesamt durch eine qualitätvolle Ausführung gekennzeichnet, die für das freie Kopieren des Originals aus Haarlem spricht. Wie bei der beschnittenen Vorlage zeigt sich auch in der Kopie, dass ein Ausschnitt nicht unbedingt mit einer vollständigen Landschaftskomposition gleichzusetzen ist. Das Original war vermutlich in späterer Zeit einem wechselnden Geschmack in Bezug auf den Landschaftsausschnitt unterworfen, dem man einen größeren Teil der ursprünglichen Ansicht opferte. Beim Kopieren zeigt sich ein ausschnittweises Komponieren, da den Zeichner ebenfalls nur ein Teil des Originals interessierte. Seine Wahl fiel auf den kaskadenartigen Bach als Hauptmotiv im neuen Landschaftsausschnitt, der ohne Hintergrund auskommt und die ursprüngliche Größe des Vorbilds vergessen lässt, die einem stattlichen Holzschnitt entsprach wie ihn Campagnola ab circa 1530 in Varianten entwickelte. Aufgrund der stilistischen Merkmale ist die Darstellung aus München vermutlich im engeren Campagnola-Kreis entstanden. Als Eigenwiederholung des Künstlers kommt sie aber nicht in Frage.

<sup>1</sup> In der früheren Literatur wurde das Blatt noch mit den kleineren Maßen 318 x 276 mm angegeben. – Fröhlich-Bum 1929, S. 261. – Walker 1941, Anhang S. 8, Nr. 48.

<sup>2</sup> Bei einer späteren Landschaft tritt dieses Detail am Rande der entfernten Geländezüge (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 480 P, **Kat. Nr. 80**) kaum mehr in Erscheinung.

## X-111

### Landschaft mit schlafenden Hirten und Schafherde

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 41131.

**Technik:** Feder in Braun und Graubraun auf cremefarbenem Papier, an den Rändern beschädigt, untere rechte und obere linke Ecke ergänzt, teilweise fleckig im linken Randbereich, aufgezogen (?).

**Maße:** 195 x 301 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten, rechts von der Mitte, unter dem Wildschwein (im Vordergrundterrain integriert) mit Feder: „E[?]x divino Titiano e[?]xem / pl [unleserlich]“ und rechts in einer schmaleren Spalte, unterhalb der Geiß: „C [und in 4 mm Abstand davon] A / M [unleserlich]“. Auf dem Verso links unten mit Bleistift: „15f“; rechts daneben: „N. 405.“; unten mittig mit Bleistift: „Campagnol“, darunter mit Bleistift: „Z.951.“ (bei Marke) sowie etwas rechts mit Bleistift: „41131“ (innerhalb der Marke Lugt 3233).

**Provenienz:** Felix Halm (1758-1810), München (Lugt 1010); Königlich-bayerisches Kupferstichkabinett (Lugt 1615); 1920 vom Bayerischen Nationalmuseum (Lugt 3245) übernommen; Staatliche Graphische Sammlung, München (Lugt 3233).

**Literatur:** unpubliziert.

Die unpublizierte Zeichnung hat sich in der Münchner Graphischen Sammlung als „Kopie nach Domenico Campagnola“ erhalten und ergänzt die Tizian-Rezeption um eine weitere Facette.<sup>1</sup> Das Werk ist nämlich eine Kopie nach Valentin Lefèvres Radierung, die eine „Landschaft mit

Schäferszene“ zeigt. Die Vorlage für diese Druckgraphik gehörte früher zur herzoglichen Devonshire Collection und befindet sich heute im J. Paul Getty Museum (Inv. Nr. 85.GG.98).<sup>2</sup> Anfang des 20. Jahrhunderts schrieb man das Original trotz der prominenten Bezeichnung „Titiano“ erstaunlicherweise Domenico Campagnola<sup>3</sup> zu; danach wurde es jahrzehntelang nicht wahrgenommen. Selbst im Verzeichnis von Tietze und Tietze-Conrat (1944) sucht man es vergeblich. Erst Byam-Shaw (1969)<sup>4</sup> ordnete das Blatt (wieder) Tizian zu und datierte es aufgrund des pastoralen rätselhaften Sujets<sup>5</sup> in die 1520er Jahre. Dieser Einordnung schloss sich Rearick im Tizian-Jubiläumjahr 1976 an, vermutete aber die Landschaft im späten dritten und frühen vierten Jahrzehnt.<sup>6</sup> Darüber hinaus verwies er auf eine partielle Kopie in den Uffizien (Inv. Nr. 502 P)<sup>7</sup>, die bereits Turner (1966) als Werk eines anonymen Künstlers im Stil Domenico Campagnolas abbildete.

Oberhuber (1976)<sup>8</sup> ergänzte die Erkenntnisse mit zwei Stichen nach dem Original, die bereits Pierre-Jean Mariette kannte:<sup>9</sup> Ein Exemplar stammt von Valentin Lefèvre aus der *Opera Selectiora* von 1682 (204 x 319 mm)<sup>10</sup>, das andere ist ein Stich (205 x 325 mm) aus dem 16. Jahrhundert, der ehemals als Werk Tizians geführt würde und von der Künstlerfamilie del Moro stammen dürfte. Dabei ist bemerkenswert, dass in den Reproduktionen die schlafende Halbnackte durch einen schlafenden Hirten und zwei Hasen im Vordergrund ersetzt wurde. Neben ikonographischen Überlegungen plädierte Oberhuber mittels Vergleichen mit bestimmten Zeichnungen und Gemälden Tizians für eine wesentlich spätere Entstehungszeit um 1565.

Seitdem ist die Tizian-Autorschaft und die Spätdatierung für das Getty-Blatt mehrheitlich anerkannt<sup>11</sup>. Lediglich Muraro (1978) schlug wenig überzeugend Giovanni Verdisotti oder Cornelis Cort als Ausführenden vor und Rosand (1981) mahnte in seinem Aufsatz über die Krise der Tizian-Kennerschaft, dass die „Schäferszene“ und andere Landschaftszeichnungen – trotz ihrer Qualitäten – nicht als sakrosankte Werke Tizian gelten müssten.<sup>12</sup>

Chiari (1982) und Wethey (1987) erweiterten den Kontext mit einer zweiten Kopie, die sich im Musée des Beaux-Arts von Rennes befindet (Inv. Nr. 794.1.3039)<sup>13</sup> und qualitative und motivische Änderungen gegenseitig zum Original zeigt. Beide Forscher vermuteten daher, dass die Zeichnung im Zusammenhang mit dem Lefèvre-Stich entstand. Wethey dachte an ein vorbereitendes Modell für die Radierung; für Chiari hingegen handelte es sich um einen Gegendruck („*controprova*“) im druckgraphischen Prozess, wenn nicht sogar um einen Entwurf von Lefèvre selbst. Eine vorbereitende Funktion vermutete Chiari aber auch in der unvollendeten, zum Stich (und Original) gleichseitigen Uffizien-Version.

In der jüngeren Forschung blieb einzig Rearick aus stilistischen Gründen bei einer Datierung des Originals in das dritte Jahrzehnt.<sup>14</sup> Er stellte zudem weitere ikonographische Überlegungen zum Austausch der lagernden Nackten an und vermutete, dass Battista Angolo del Moro (1510-nach 1568) den ersten Nachstich um 1560/61 anfertigte und die partielle Kopie in den Uffizien (Inv. Nr. 502 P) möglicherweise im Zuge der Vorbereitung für den zweiten Stich (von Lefèvre) entstand. Rearick ging auch davon aus, dass die Rennes-Zeichnung nach der Battista del Moro zugeschriebenen Radierung entstand, da sie ebenfalls die figürlichen Veränderungen zeigt, die möglicherweise in einer „Anwandlung von Prüderie“ gerechtfertigt sind.<sup>15</sup> Für Rearick stand jedenfalls fest, dass es kein Original von Tizian mit der Gestalt des schlafenden Hirten gegeben habe – auch wenn die Themenänderung möglicherweise durch die „Landschaft mit schlafendem Hirten“ aus dem Louvre (Inv. Nr. 5534) inspiriert worden war.

Verknüpft man die früheren Einschätzungen der bereits bekannten Zeichnungen und Stiche mit dem bisher vernachlässigten Blatt aus der Münchner Graphischen Sammlung, lassen sich folgende Erkenntnisse festhalten:

Die Forschung irrte teilweise hinsichtlich der erhaltenen Stiche; einerseits wird in der Regel von zwei Radierungen gesprochen, die beide den schlafenden Hirten (anstelle der halbnackten Frau) darstellen. Allerdings scheint man uneins über die Autorschaft des ersten Stiches, der aus dem 16. Jahrhundert stammt. Manchmal wird er der Künstlerfamilie del Moro (Marco oder Battista Angolo del Moro) zugeordnet – besonders für Rearick ist Battista Angolo del Moro als Stecher sehr wahrscheinlich. Andererseits gibt es diesbezüglich von Chiari (1982, 1989) keine Einschätzung. Bei ihr wird der Stich nur als Werk eines anonymen Künstlers zitiert. Wethey

(1987) komplettierte schließlich die etwas verwirrende Bestandaufnahme, indem er in seinen Studien *beide* Drucke Lefèvre zuwies. Tatsache ist jedoch im Vergleich der beiden Radierungen, dass die del Moro zugewiesene Fassung sich nicht nur stilistisch von der Lefèvres unterscheidet, sondern auch technisch nicht von der gleichen Druckplatte stammen kann (siehe Wethey). Das Strichbild der ersten Radierung eignete sich aber zweifellos gut für eine Reproduktion durch Lefèvre, die er überaus präzise anfertigte und dabei auch die Bezeichnung im vorderen Felsenstück übernahm, die dem „göttlichen Tizian“ als Erfinder huldigt. Lefèvre dürfte demnach das zeichnerische Original (J. Paul Getty Museum) nicht gekannt haben. Der flämische Stecher war also nicht wählerisch und nahm neben dem Drehleier-Spieler-Holzschnitt auch den vermutlich von Battista Angolo del Moro stammenden Stich in sein umfassendes Reproduktionsstichwerk auf, das in erster Linie Tizian und Paolo Veronese gewidmet ist. Bei der Auswahl genügte es offenbar, dass die Landschaft entweder Tizians Darstellungen ähnlich war (wie im Fall des Holzschnittes mit dem Drehleier-Spieler) und damit für eines seiner Werke gehalten wurde oder durch eine alte Bezeichnung bereits als Erfindung des Meisters „dokumentiert“ war (wie im Stich von del Moro).

Dem Original aus dem Getty-Museum (196 x 301 mm) am nächsten kommt die Zeichnung aus den Uffizien (Inv. Nr. 502 P, 118 x 293 mm), die in der Höhe um wenige Zentimeter kleiner und in der Breite ungefähr identisch ist. Ihr unvollendeter Zustand wirft unweigerlich die Frage auf, welche Figur für den rechten, noch „weiß“ belassenen Vordergrund wohl kopiert worden wäre. Vermutlich wäre es die rätselhafte Frau gewesen, denn neben der sorgfältigen Ausführung, mit der sich der Zeichner der Meisterschaft seines Vorbilds zu nähern versuchte, sind es vor allem zwei Details, mit denen sich diese Verbindung konkret illustrieren lässt: Zum einen sind es die bereits einzeln gezogenen Linien, die fragmentarisch am rechten Rand, unterhalb der erhöhten Buschvegetation zu sehen sind. Ihre Struktur dient den Felskonturen, wie sie nur in Tizians Zeichnung im Detail auszumachen sind. In den Stichen hingegen kommt es bereits zu einer abweichenden Binnenzeichnung der Terrainformen. Das zweite aufschlussreiche Detail findet sich in der Baumgruppe, die den Hirten Schatten spendet. Hier folgt der rechte, etwas tiefer stehende Baum, der nur schütterere Belaubung zeigt, eindeutig dem Original. Seine Gestalt wird zwar – wie bei den anderen Bäumen – nicht mehr so atmosphärisch und geradezu malerisch aufgefasst wie bei Tizian, die Verästelung am nach rechts geneigten Stamm entspricht jedoch nahezu exakt der Vorlage. Auch hier zeigen sich Unterschiede in den Radierungen, wo die Äste und das Laub dieses Baumes vereinfacht und stärker ausgedünnt wurden.

Die vorhandenen Ausführungen im reizvollen Uffizien-Blatt belegen demnach, dass die Getty-Zeichnung sorgfältigst kopiert wurde. Gleichzeitig ist es aufgrund der angeführten Details fraglich, ob die Darstellung aus den Uffizien im Zuge der druckgraphischen Umsetzung durch del Moro oder Lefèvre entstanden ist.

Die mäßig erhaltene Zeichnung aus Rennes (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 794.1.3039, 204 x 323 mm) wurde bereits früher mit Tizian in Verbindung gebracht wie es die alte Bezeichnung auf dem Recto links unten belegt. Zweifellos bezieht sie sich auf eine Version, in der man bereits figürlichen Ersatz für die halbnackte Frau (des Originals) fand. Als Vorbild wurde also entweder eine der Radierungen oder eine zeichnerische Fassung der geänderten Komposition genützt. Nachdem aber bestimmte Details<sup>16</sup> und Modellierungen<sup>17</sup> vom Stich abweichen, ist ein Abklatsch der Druckgraphik Lefèvres – und auch Battista A. del Moros – auszuschließen. Zudem ist das Blatt technisch relativ eindeutig mit Feder und Tinte ausgeführt und zeigt keine auffällige Restfarbe einer Radierung im Gegendruckverfahren. Angesichts der zeichnerischen und motivischen Unterschiede sind daher auch die Gegenseitigkeit und die ähnlichen Maße der Darstellung das schwächste Argument für eine Entstehung im Rahmen der Reproduktion Lefèvres (vgl. Chiari 1989).

Die Zeichnung aus der Staatlichen Graphischen Sammlung von München (Inv. Nr. 41131, 195 x 301 mm) ist exakt gleich groß wie das Tizian zugeschriebene Original und gegenseitig zu diesem und den beiden Stichen ausgeführt. Zusammen mit dem gleichseitigen Rennes-Blatt weicht es vom Vorbild in den bereits oben erwähnten Motiven und stilistischen Details ab, zeigt jedoch als einzige der gezeichneten Kopien eine Bezeichnung in einem nahen Terrainstück am unteren Blattrand, die sich vermutlich an die Radierung anlehnt. Die Exemplare in München und Rennes sind einander zeichnerisch sehr ähnlich, was vor allem an den stärker schattierten Felsen nächst

dem Hirten und im Vordergrund offensichtlich wird, der in der linken Ecke kein Grasstück (wie in den Stichen) zeigt.

Im stilistischen Spektrum Campagnolas findet die Münchner Version keinen Platz – weder als eigenhändiges Werk noch als Kopie nach Campagnola. Technisch ist sie aber von bemerkenswerter Qualität, weshalb ihr wohl auch die Vorbildfunktion für das Rennes-Blatt zukommt. Nachdem es zeichnerisch keine überzeugende Übereinstimmung mit den Stichen gibt, dürfte die Münchner Version nicht für die Vorbereitung einer der beiden Druckgraphiken gedient haben. Denkbar wäre aber, dass sie entweder einen heute nicht mehr bekannten, gezeichneten Prototypen mit den motivischen „Verfälschungen“ wiedergibt.

Die vorliegende Zeichnung sollte daher ins 16. Jahrhundert, in die Nachfolge der ersten Radierung datiert werden, gefolgt von der Fassung aus Rennes, die ebenfalls in diese Zeit fallen könnte. Eine Annäherung der vorliegenden Version an Lefèvres Reproduktion von 1682 kommt aus den bereits angeführten motivischen und stilistischen Aspekten nicht in Frage.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Kurt Zeitler (Hauptkonservator, Staatliche Graphische Sammlung München) für die digitale Abbildung und die zusätzlichen Angaben zum Werk (September 2015).

<sup>2</sup> Goldner-Hendrix-Williams 1988, S. 124-125, Nr. 51, m. Abb. (S. 125). – Jaffe 1994, S. 130-131, Nr. 840 (750), m. Farbabb.

<sup>3</sup> Strong 1902, S. 14, Nr. 59.

<sup>4</sup> Kat. Ausst. Washington 1969-1970, Nr. 68.

<sup>5</sup> Zur Ikonografie der Zeichnung: Hulse 1989, S. 29-38.

<sup>6</sup> Rearick 1976, S. 45-46, unter Nr. 20.

<sup>7</sup> Turner 1966, S. 123, Anm. 23, Abb. 77. – Wethey 1987, S. 163, unter Nr. 47.

<sup>8</sup> Oberhuber 1976, S. 103-104, Nr. 46, m. Abb.

<sup>9</sup> Chennevières – Montaignon 1851-1860, Bd. 10, S. 332.

<sup>10</sup> Chiari 1982, S. 108-109, Nr. 100, m. Abb.

<sup>11</sup> Wethey 1987, S. 162-163, Nr. 47, Abb. 107, Farbtafel 11. – Goldner-Hendrix-Williams 1988, S. 124-125, Nr. 51, m. Abb. (S. 125). – Chiari 1989, S. 95, Nr. 34, m. Farbabb.

<sup>12</sup> Rosand 1981, S. 307, Anm. 12.

<sup>13</sup> Wethey 1987, S. 53, 163, Abb. 106. – Kat. Ausst. Rennes 1990, Nr. 215.

<sup>14</sup> Rearick 2001, S. 66-67, 141, Abb. 28, Anm. 87.

<sup>15</sup> Vgl. Rearicks Kommentar zur Getty-Zeichnung in: Kat. Ausst. Paris 1993, S. 625, Nr. 218.

<sup>16</sup> Das wären besonders die abweichenden Strukturen in den Felsen um den Hirten sowie kein grasiges Feld im Vordergrund, unter dem Schlafenden.

<sup>17</sup> Es sind ungleich mehr Felsbrocken um den Hirten dunkel schattiert.

## X-112

### Gebäudegruppe in hügeliger Landschaft mit Wasserfall

**München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1979:44.**

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, vereinzelt fleckig, ehemals vertikale Falte mit kleinem Riss, ergänzte Fehlstelle oben mittig, rechts oben Fehlstelle und Ecke diagonal beschnitten, breitere Einfassungslinie in Schwarzbraun sowie weitere mit Feder in Schwarz, montiert.

**Maße:** 178 x 241 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso unten mittig mit Bleistift: „AB 236 /“.

**Provenienz:** Galerie Fischer, Luzern, 19.06.1972, Nr. 1065; L'Art Ancien, Zürich, 1975; Staatliche Graphische Sammlung, München (Lugt 3237?).

**Literatur:** Auktionskatalog Galerie Fischer, Luzern, Nr. 214, *Schweizer Veduten, Landkarten und Trachten Fechtbücher alter und neuer Zeit – Kunstbücher, Moderne illustrierte Bücher – Ansichtenwerke – Helvetica Dekorative Graphik – Jagd- und Sportblätter Aquarelle, Handzeichnungen und Druckgraphik alter und moderner Meister*, 19.-21.06.1972, S. 94, Nr. 1065, Abb. Tafel VI; Schmitt et al. 1980, S. 269.

Die Zeichnung stammt ursprünglich aus dem Schweizer Kunsthandel, wo man sie Domenico Campagnola zuschrieb, und gehört seit 1979 zur Staatlichen Graphischen Sammlung in

München; dort wird sie unter Campagnola geführt.

Einzelne Motive wie die vorderste Hügelkuppe, die linken dichten Laubbäume links und das entfernte Dorf dürften an Campagnolas frühen Blättern orientiert sein, in denen noch Giulios Einfluss spürbar ist. Die Vegetation ist in ihrer Kleinteiligkeit beeinflusst durch die Landschaften um 1517/1518; besonders das flächig wirkende und eng angelegte Gebäudeensemble, das mit weiteren feinen Laubflächen hinterlegt ist, könnte einen Motivkomplex Domenicos unmittelbar kopieren – vergleichbar mit den Zeichnungen in Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-339, Kat. Nr. 35) und New York (Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 59, Kat. Nr. 59). Gegen eine Kopie einer einzigen, heute verlorenen Landschaftsdarstellung Campagnolas spricht die etwas zusammengeklittert wirkende Komposition, die seinen frühen Werken vor 1520 nicht gerecht wird. Daher dürfte es sich um eine freie Nachahmung eines Künstlers aus dem Umkreis handeln, der auch zeichnerisch versuchte, die für den jungen Campagnola typischen dichten Modellierungen zu übernehmen. Die Differenzierung des Himmels mit einigen verspielten Wolkenformen und dazwischen liegenden Kreuzschraffuren, die wahrscheinlich eine regnerische Atmosphäre suggerieren sollen, dürften eher für die individuelle Auffassung des Zeichners sprechen.

Aufgrund der stilistischen und motivischen Nähe zu Campagnolas Darstellungen bis circa 1520 darf die Entstehung der Münchner Zeichnung mit einiger Berechtigung vor 1530 angenommen werden. Sie wäre damit eines der frühesten Beispiele für die Nachahmung von Campagnolas Landschaftsstil.

## New Haven

### X-113

#### Landschaft mit Christus auf dem Weg nach Emmaus

New Haven, Yale University Art Gallery, Inv. Nr. 1984.78.

**Technik:** Feder in Braun auf gebräuntem Papier, fleckig, einige Fehlstellen, größere Ergänzungen im linken und rechten Bereich, Einfassungslinie mit Feder in Braun.

**Maße:** 255 x 532 mm.

**Provenienz:** Everett V. Meeks, B.A. 1901, Fund.

**Literatur:** Field 1987, S. 33-39; Marciari 2000, S. 31 u. S. 531, Appendix III, MD13, Abb. 15.

Von der Zeichnung ist keine ältere Provenienz oder Zuschreibung bekannt.<sup>1</sup> Field publizierte sie als „Venetian 16th century“ und vermutete dafür eine oder mehrere Vorlagen von Domenico Campagnola. Gleichzeitig verwies er auf eine mündliche Einschätzung von Konrad Oberhuber, der den jungen Girolamo Muziano als Ausführenden vorschlug.<sup>2</sup> Selbst Marciari merkte in seiner Dissertation sogar an: „*The work is just possibly an early collaboration between Campagnola or Muziano and another artist.*“<sup>3</sup> Aktuell wird das Werk dem „Circle of Domenico Campagnola, ungefähr zwischen 1530 und 1540“ zugeordnet.

Field stellte fest, dass keine weitere Darstellung mit dem Emmaus-Thema als mögliches Vorbild bekannt ist.<sup>4</sup> Neben einer grundsätzlichen Verwandtschaft mit der tizianesk-campagnolesken Landschaftstradition verwies Field vor allem auf den vorderen Baum, die beiden Stadtarchitekturen und die zentralen Bergkämme, die auf den Holzschnitt „Landschaft mit Figurenpaar und Früchtekorb“ (Kat. Nr. X-140b)<sup>5</sup> oder dessen Entwurf zurückgehen. Nachdem diese Motivübernahmen die einzige Verbindung zu Campagnola sind und die technische Umsetzung auffallend kompakt und kupferstichartig ausfällt, sollte man von einer Verarbeitung verschiedener Vorbilder ausgehen. Zudem könnte der Ausführende auch ein niederländischer Zeichner gewesen sein, der in Italien tätig war. Zumindest deuten der Figurenstil und das Strichbild eine Entstehungszeit ab dem fünften Jahrzehnt an. Im zeichnerischen Œuvre Muzianos lässt sich allerdings – im Kontext der neuen Ergänzungen im vorliegenden Verzeichnis

– kein stilistisch plausibler Platz finden.

<sup>1</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank der Yale University Art Gallery zugänglich:

<http://artgallery.yale.edu/collections/objects/53672>

Mein Dank gilt Suzanne Boorsch (The Robert L. Solley Curator of Prints and Drawings, Yale University Art Gallery, New Haven) für die zur Verfügung gestellte digitale Aufnahme (Februar 2016).

<sup>2</sup> Field 1987, S. 38, Anm. 25.

<sup>3</sup> Marciari 2000, S. 31.

<sup>4</sup> Lediglich ein großer Kupferstich (430 x 635 mm) von Balthasar Moncornet (1600-1688) zeigt eine vergleichbare Umsetzung des christologischen Themas in einer weitläufigen Landschaft, die auf Giovanni Francesco Grimaldi zurückgehen dürfte. – Field 1987, S. 36-37, Abb. 2.

<sup>5</sup> Der Holzschnitt (368 x 505 mm) wurde in Fields Aufsatz abgebildet. – Field 1987, S. 37, Anm. 20, Abb. 3. – Siehe außerdem zu dieser Druckgraphik: Dreyer 1971, S. 58, Nr. 36, m. Abb. – Rosand-Muraro 1976, S. 166, Nr. 30, m. Abb. – Santagiustina-Poniz 1979-80, S. 308, 316-317, Nr. 25. – Châtelet 1984, S. 335, Abb. 9.

## New York

### X-114

## Landschaft mit liegender alter Frau mit Spinnrocken und Ziegenherde

New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Walter C. Baker, Inv. Nr. 1972.118.243.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, etwas verblasst, fleckig, Ränder (links und unten) teilweise mit Benutzungsspuren (?), Fehlstelle am linken Rand, aufgezoogen und alt montiert.

**Maße:** 255 x 370 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto am unteren Rand, rechts von der Mitte mit Feder in Braun: „P.“

**Provenienz:** Prosper Henry Lankrink (1628-1692), London (Lugt 2090); Mark Oliver; Savile Gallery, London, 1930; R.E.A. Wilson, London (nach Virch 1962); Walter C. Baker, New York; Schenkung an das Museum im Jahr 1971.<sup>1</sup>

**Literatur:** Kat. Ausst. London 1930, S. 8, Nr. 7, m. Abb.; Parker 1935, S. 3, 8; Walker 1941, Anhang S. 22, Nr. 134; Parker – Mathey 1957, Bd. I, S. 58, unter Nr. 439; Kat. Slg. Turin 1958, S. 21, unter Nr. 76; Virch 1962, Nr. II; Edwards 1966, S. 9; Kat. Ausst. Paris 1976, S. 36, Anm. 7; Bean 1982, S. 55, Nr. 40, m. Abb.; Kat. Slg. New York 1986, S. 298, unter Nr. 334; Chiari 1982, S. 130-131, Nr. 133 und unter Nr. 135, m. Abb.; Kat. Ausst. Berlin 1985, S. 223, unter Nr. 140, m. Abb.; Kat. Ausst. New York 1988, S. 146-148, unter Nr. 41, m. Abb.; Kat. Ausst. Washington 1988, S. 180, unter Anm. 86; Kat. Slg. Detroit 1992, S. 38, unter Nr. 6; Kat. Ausst. New York 1994, S. 123-124, Nr. 109, m. Abb. (S. 256); Rosenberg – Prat 1996, Bd. 1, S. 546-547, unter Nr. 341, Abb. 341a; Sievers – Muehlig – Rich 2001, S. 40, 42, unter Anm. 10 und 13; Kat. Ausst. Edinburgh 2004, S. 222; Kat. Ausst. Paris 2014, S. 92, unter Nr. 25, Abb. 17 (Farbe); Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 78, Abb. 77 (Farbe).

Im Verkaufskatalog der Savile Gallery (London) wurde die Zeichnung 1930 als Werk Giovanni Carianis publiziert. Parker (1935) schrieb sie erstmals Domenico Campagnola zu und erkannte bereits, dass die Komposition von Antoine Watteau (1684-1721) in einer Rötzelzeichnung nachgeahmt wurde (Kat. Nr. 95b u. Abb. 352). Bertinis lapidare Anmerkungen zu einer weiteren Fassung der Landschaft in der Biblioteca Reale von Turin führten zu einer Einteilung in Kopie (Turin) und Original (New York), die bis heute beibehalten wurde (Kat. Ausst. Turin 1950; Kat. Slg. Turin 1958).<sup>2</sup> Meistens verwies man auf die Zeichnung als Vorbild für das Blatt Watteaus, das sich heute ebenfalls im Metropolitan Museum of Art befindet.<sup>3</sup> Einzig Chiari (1982) stellte ohne größere Ausführungen fest, dass die Turiner Zeichnung in der 24-teiligen Landschaftsserie des flämischen Verlegers Herman de Neyt spiegelverkehrt reproduziert und in Form der New Yorker Version kopiert worden war.

Das vorliegende Blatt ist etwas höher und weniger breit und verrät Formverschiebungen, die sich von der Turiner Zeichnung und dem Stich unterscheiden, die ihrerseits in einigen Details übereinstimmen und damit ihre unmittelbare Abhängigkeit verdeutlichen.<sup>4</sup> Insgesamt ist die Darstellung aus New York zwar ähnlich fein ausgeführt, offenbart aber in den Geländeflächen und den Bäumen eine weniger sorgfältige Binnenstruktur. Dabei entwickeln die Schraffuren und

Kreuzlagen auch nicht die stimmigeren Helldunkel-Werte wie sie für das Turiner Exemplar und den Stich typisch sind. Bezeichnend ist auch, dass der große Stadtturm im New Yorker Blatt gleichsam ins Lot gerichtet wurde, wohingegen er sich in den beiden anderen Werken auffällig nach rechts neigt. Es ist eine gestalterische Besonderheit für markante Architekturkulissen, der man öfters in Campagnolas Landschaften begegnet. Die Modellierungen wirken in der New Yorker Zeichnung zudem additiver und weniger durchdacht als die Linienführung der Turiner Landschaft, die relativ genau nach der Druckgraphik wiedergegeben wird. Schließlich lässt sich noch im Detail beobachten, dass die unruhige Bodenschattierung für das linke Waldstück direkt an der Radierung orientiert ist. Der anonyme Stecher hat sich bei dieser Geländepassage mehr von der Vorlage aus Turin entfernt und ermöglicht damit einen hilfreichen Stilvergleich innerhalb des Trios.

Im Gegensatz zur bisher vertretenen Zuschreibung überrascht es somit, dass die zeichnerischen Unterschiede und Formverschiebungen nicht erkannt worden sind. Der kritische Vergleich macht nun das Abhängigkeitsverhältnis innerhalb der drei Werke deutlich und zeigt, dass die New Yorker Zeichnung nicht als erste Fassung der Landschaftsdarstellung gelten kann und auch keine Eigenwiederholung Campagnolas ist. Die Ausführung lässt vielmehr im Gesamten wie im Detail vermuten, dass die flämische Radierung nachgeahmt wurde und vermutlich zwischen 1630 und 1642 entstand. Wenn dies zutrifft, könnte die Marke von Prosper Henry Lankrink (1628-1692) die Datierung der Zeichnung zusätzlich präzisieren. Daher wäre die Entstehung spätestens ab 1642 möglich – bevor sie schließlich von Lankrink erworben wurde.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Walker (1941) führte neben Lankrink noch August Grahl (1791-1868, Dresden; Lugt 1199) als ältere Provenienz an.

<sup>2</sup> Tietze und Tietze-Conrat hatten keine Kenntnis von der zweiten Fassung der Landschaft, die 1930 erstmals in der Savile Gallery (London) ausgestellt wurde.

<sup>3</sup> Nach Bertinis Einschätzung 1950 („(...) nonostante l'attribuzione dei Tietze (...), è piu verosimilmente copia cinquecentesca assai fine.“) gab es in der späteren Forschung offenbar keine Veranlassung mehr, die Zuschreibung kritisch zu hinterfragen. Selbst in jüngerer Zeit blieb es dabei, weil das Original eine mögliche prominente Provenienz besitzt, die man gerne für die Fassung aus New York beanspruchte. So kommentierte Griswold in der letzten Ausstellung des Werks 1994: „Although somewhat faded, this sheet is an exceptionally fine but otherwise typical example of Domenico Campagnola's work as a landscape draftsman. An early copy, quite close in style to the original, is in the Biblioteca Reale, Turin. During eighteenth century, when it may have belonged to the French collector Pierre Crozat, the present drawing was again copied, this time in red chalk, by Antoine Watteau (1684-1721); Watteau's copy is now also in the Metropolitan Museum.“ – Kat. Ausst. New York 1994, S. 123-124, Nr. 109. – Kat. Ausst. Turin 1950, S. 23, Nr. 72. – Teilweise wurde die Turiner Zeichnung aufgrund ihres Status als angebliche Kopie nicht mehr in diesem Zusammenhang erwähnt. Siehe dazu: Kat. Ausst. Washington 1988, S. 180, unter Anm. 86.

<sup>4</sup> Vergleiche im Detail beispielweise (ausgehend vom Turiner Blatt): die Position der Fahne ein wenig über der Horizontlinien; die Waldfläche rechts im Hintergrund und die darüber liegende Wolken-Rauchsäule; die Bergstaffelung unter der Baumkrone; das Boot am Ufer; Geländestrukturen oder die Pflanzenblätter neben dem Baumstumpf. Dabei finden sich Formverschiebungen und abweichende Differenzierungen im New Yorker Blatt, die relativ schlüssig für eine Kopie sprechen. Vor allem die „Leerstellen“ am rechten Rand (oben beim Rauch oder unten neben dem Stein) sprechen ebenfalls für ein leicht misslungene Wiedergabe der originalen Vorlage.

<sup>5</sup> Lankrink besaß auch die „Landschaft mit schlafendem Hirten“ aus Cambridge (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 15.1986, **Kat. Nr. 203a** u. **X-26**), die als Kopie nach einer Campagnola zuzuschreibenden Zeichnung aus dem Louvre (Inv. Nr. 5582, **Kat. Nr. 203**) einzustufen ist. Zwischen den beiden Werken besteht ein ähnlicher stilistisch-qualitativer Unterschied wie bei den zwei Darstellungen mit der spinnenden alten Frau.

## X-115

### Landschaft mit Figurenpaar in einem kleinen Hain

New York, The Metropolitan Museum of Art, The Robert Lehmann Collection, Inv. Nr. 1975.1.542.

**Technik:** Feder in Braun, über Spuren von schwarzer Kreide auf Papier, aufgezogen.

**Maße:** 185 x 237 mm.

**Provenienz:** Robert Udny (1722-1802), London (Lugt 2248); Richard Ederheimer (geb. um 1885), New York; 1927 erworben von Robert Lehmann.

**Literatur:** Hadeln 1927 (2), S. 128, 131, m. Abb.; Kat. Ausst. Buffalo 1935, s.p., Nr. 35, m. Abb.; Tietze und Tietze-Conrat 1936, S. 181, 191, Nr. 17; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 322, Nr. A 1946; Kat. Ausst. Cincinnati 1959, S. 25,

Nr. 214, m. Abb.; Kat. Ausst. New Haven 1960, Nr. 160, m. Abb.; Kat. Ausst. New York 1979, Nr. 10, m. Abb.; Kat. Ausst. Evanston 1988, S. 66, Nr. 9, m. Abb.; Tempesti 1991, S. 98, Nr. 31, m. Abb.

Die traditionelle Zuschreibung des Blattes an Tizian hielt sich bis ins frühe 20. Jahrhundert als es sich bereits im Besitz von Robert Lehmann befand. Hadeln (1927) und Tietze und Tietze-Conrat (1936) vertraten diese Einordnung. Letztere revidierten jedoch bald diese Zuordnung und vermuteten einen unbekanntem späteren Künstler, der sich der typischen Motive Tizians und dessen Zeit bediente (1944). Auch die jüngere Forschung einigte sich auf einen Schüler Tizians, der mit dem Blatt vielleicht sogar in dessen Werkstatt einen Holzschnitt vorbereitet hatte. Rearicks Vorschlag (1986 mündlich; siehe bei Tempesti 1991), das Werk in einem viel späteren zeichnerischen Milieu, wie beispielsweise der Bologneser Schule des frühen 17. Jahrhunderts anzusiedeln, blieb wenig überzeugend. Seit dem Sammlungskatalog von Tempesti (1991) führt man die Landschaft schließlich als Zeichnung eines Nachahmers von Domenico Campagnola.

Dargestellt ist ein kleiner Hain links im Vordergrund, in dessen Halbschatten ein Figurenpaar sitzt. Die Kulisse der dichten Baumgruppe gibt auf der rechten Seite einen Ausblick auf das übrige Gelände frei. Die hügelige Landschaft führt zu einem Dorf im Hintergrund und wird mit einem gebirgigen Horizont abgeschlossen. Die nahe Figurenszene hat keinen besonderen narrativen Inhalt und wirkt vor allem durch ihren idyllischen Charakter. Die reizvolle Bildanlage gehört somit zum Typus der Landschaften mit einem Liebespaar, der zur Zeit Giorgiones und des jungen Tizian entstand und in Malerei und Zeichnung häufig variiert wurde. Dieses Motivvokabular nützte auch Campagnola für seine Landschaften. Dabei integrierte er das Figurenpaar sowohl in seinem Charakter als auch in seiner Größe unterschiedlich in das Gelände. Eine ähnliche Bildanlage zeigt beispielsweise eine Zeichnung des Louvre (Inv. Nr. 4780, Kat. Nr. 98); sie stammt aus seiner späteren routinierten Schaffenszeit. Im Vergleich dazu vermittelt das New Yorker Blatt ein offeneres Strichbild mit großzügigeren Differenzierungen. Besonders in der Behandlung der beleuchteten und schattigen Laubflächen zeigt sich dieser Unterschied zu Campagnolas klarer und regelmäßiger Auffassung; selbst seine eher seltene skizzenhafte Handschrift deckt sich nur schwer mit der vorliegenden Federtechnik. Nichtsdestotrotz steht die Gesamterscheinung der Landschaft dem zeichnerischen Profil Campagnolas aus den fortgeschrittenen Jahrzehnten näher als Tizians subtilem Lineament. Die Entstehung kann daher tatsächlich in Campagnolas Umkreis oder in seiner Nachfolge vermutet werden.

## X-116

### Landschaft mit einem Satyr

New York, The Metropolitan Museum of Art, The Robert Lehmann Collection, Inv. Nr. 1975.1.291.

**Technik:** Feder in Braun und Dunkelbraun auf Papier.

**Maße:** 262 x 211 mm.

**Wasserzeichen:** Anker in einem Kreis (Typ von Briquet 587).

**Provenienz:** William H. Schab Gallery, New York, 1959; im gleichen Jahr von dieser erworben von Robert Lehmann; nach dessen Tod dem Metropolitan Museum of Art vermacht.

**Literatur:** Ausstellungs- und Verkaufskatalog William H. Schab Gallery, New York, *Graphic Arts of Five Centuries: Prints and Drawings*, New York 1959, Katalog Nr. 26, Nr. 127, m. Abb.; Kat. Ausst. New York 1979, Nr. 23, m. Abb.; Kat. Ausst. Rochester 1981, Abb. 8; Szabo 1983, Nr. 37, m. Abb.; Kat. Ausst. Evanston 1988, S. 62, Nr. 7, m. Abb. u. Farbtafel 2; Tempesti 1991, S. 96-97, Nr. 30, m. Abb.; Brouard 2010 S. 420, Anm. 1594.

Die Zeichnung aus dem Metropolitan Museum of Art führt man aktuell als Werk Domenico Campagnolas aus den Jahren 1535-1540. Zuschreibung und Datierung gehen in jüngerer Zeit auf Tempesti (1991) zurück, die das Blatt im Überblickskatalog der Robert Lehmann Collection ausführlicher besprach. Als Gründe führte sie „die kräftige rhythmische Qualität und die Motive an, die das Werk mit einigen Darstellungen Campagnolas aus den späten 1530er Jahren teilt“. Tempesti räumte der Ausführung aber auch einen mechanischen Charakter ein, der eher an ein

Produkt der Werkstatt denken lässt. Sie ging von einem Stil Campagnolas aus, der sich nach der anfänglichen Spezialisierung auf Landschaftsansichten mit profanen oder mythologischen Sujets zunehmend routinierter und stereotyper darstellte. Für diese zweifellos zutreffende Annahme zitierte sie jedoch Vergleichswerke, die stilistisch nur teilweise nützlich und ungleich höher einzuschätzen sind. Um schließlich die Zeichnung aus der Robert Lehmann Collection als Werk Campagnolas zu platzieren, nahm Tempesti eine qualitativ übermäßig breite Palette an, die dem Künstler – mit der heutigen Kenntnis des Materials – keineswegs gerecht wird.

Die Landschaft mit dem Satyr und den wandernden Staffagefiguren ist im ungewöhnlichen Hochformat angelegt, was grundsätzlich – bis auf wenige Ausnahmen im Frühwerk – gegen Campagnola spricht. Die wesentlichsten Motive (entfernte Stadt, Baumkulissen, Staffagefiguren im nahen Mittelgrund und eine größere Vordergrundfigur in Gestalt eines Satyrs) dürften stärker an Campagnolas Darstellungen orientiert sein; die tiefenräumliche Anordnung wirkt allerdings eher zusammengeklittert, sodass man nicht einmal eine präzise Kopie sondern eher eine freie Nachahmung vermuten darf. Auch in der zeichnerischen Qualität entfernt sich der Zeichner des Blattes von Campagnolas Stil des vierten Jahrzehnts. Die Behandlung der Bäume und der Gebäude steht seiner Auffassung noch am nächsten, während sich die Geländeformen in auffällig stereotypen, parallelen und gekreuzten Federschwüngen erschöpfen, die weder mit Domenicos besserem Strichbild noch mit seiner durchaus verbreiteten Routine vereinbar sind.

Bisher unbeachtet blieb die enge Verwandtschaft des Werks aus New York mit einem ebenfalls hochformatigen Blatt aus dem British Museum (Inv. Nr. 1946,0713.301, Kat. Nr. X-74), das zu Recht im Umkreis des Künstlers eingeordnet wird. Sieht man von den fehlenden Figuren ab, besitzt die Darstellung nahezu analoge stilistische Details. Neben dem flachen Arrangieren des Landschaftsraumes sind frappierende Parallelen in der Modellierung der Bäume und in der losen Binnenzeichnung des Geländes zu beobachten, die bei nahen und fernen Motiven gleichermaßen zum Ausdruck kommen. Aufgrund der auffälligen Gemeinsamkeiten ist davon auszugehen, dass beide Werke vom gleichen Zeichner stammen; dieser kannte Campagnolas Landschaften gut und kopierte sie in manchen Details. Ob er in beiden Fällen eine konkrete Vorlage benützte, ist zu bezweifeln. Die additive Anordnung der Motive und das Hochformat sprechen eher für eine Nachahmung von Campagnolas Landschaftsstil ab dem Hieronymus von Cleveland (Kat. Nr. 70). Darüber hinaus stehen die beiden Landschaften aus New York und London einer weiteren Landschaft mit dem hl. Hieronymus stilistisch nahe, die von Campagnola stammt und mehrfach kopiert wurde (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 496 P, Kat. Nr. 66). Diese Darstellung überrascht mit einem eigenwilligen Geländearrangement und zeigt rechts einen sehr ähnlich ausgeführten Laubbaum; das Strichbild ist hier für diese Motive und vor allem für das aufgetürmte Terrain ungleich sorgfältiger und durchdachter, so dass die Eigenhändigkeit außer Zweifel steht. Gleichzeitig werden mit diesem Vergleich nochmals die Schwächen der hier besprochenen hochformatigen Landschaften deutlich.

## X-117

### Küstenlandschaft mit kleinfiguriger Szene

New York, The Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 67.

**Technik:** Feder in Braun über Spuren von schwarzer Kreide auf Papier.

**Maße:** 256 x 403 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso rechts unten mit Feder in Braun: „f...“ und in Graphit: „o; S; 2“.

**Provenienz:** Sir Peter Lely (1618-1680), London (keine Marke; siehe Lugt 2092); Charles Fairfax Murray (1849-1919); von diesem erworben in London im Jahr 1910 von John Pierpont Morgan (1837-1913).

**Literatur:** Fairfax Murray 1905, I, 67, IV, 67, m. Abb.; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 129, Nr. 512.

Die Zeichnung geht auf den Besitz von Lely zurück und wurde bereits im frühen 20. Jahrhundert von Fairfax Murray als Werk Campagnolas publiziert. Gegen diese Einordnung hatten Tietze und Tietze-Conrat keine Einwände und merkten nur „middle period“ an. Seitdem wurde das Werk

nicht näher hinterfragt und geriet in Vergessenheit.<sup>1</sup>

Das Blatt zeigt wahrscheinlich den Sturm auf dem See Genezareth (Mt 8, 23-27; Mk 4, 36-41; Lk 8, 22-25); allerdings wird das christologische Geschehen verhältnismäßig klein und in beträchtlicher Entfernung dargestellt. Die Szene ist Teil einer Küstenlandschaft, die man aufgrund des hohen Horizonts weit überblicken kann und deren Architektur motive in der Ferne tiefenräumlich gestaffelt sind. Zweifellos lässt sich die ausgefallene Darstellung mit Campagnola und seiner Entwicklung ab 1540 assoziieren; im Kontext des vorliegenden Katalogs bietet es sich aber an, die kompositorisch-motivischen Aspekte und vor allem die Figurenauffassung erstmals den Radierungen des Meisters L.D.B. und den Vorlagen Constantino Malombra anzunähern.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Pierpont Morgan Library vorhanden:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/141061>

<sup>2</sup> Zu den höchst seltenen Druckgraphiken und zur New Yorker Zeichnung siehe den Abschnitt *Constantino Malombra* im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

## X-118

### Das Urteil des Paris

Ehemals New York, William H. Schab Gallery, 1970?.

**Technik:** Feder in Braun auf grauem Papier.

**Maße:** 306 x 220 mm (allseitig beschnitten).

**Provenienz:** Jonathan Richardson Sr. (1665-1745), London (Lugt 2183); William H. Schab Gallery, New York, 1970?.

**Literatur:** Ausstellungs- und Verkaufskatalog William H. Schab Gallery, New York, ohne Jahr (1970?), *Master Drawings & Prints. 1500-1960*, Katalog Nr. 48, S. 120-121, Nr. 123, m. Abb.

Bei der hochformatigen Komposition handelt es sich um eine zweite Fassung (306 x 220 mm) der Darstellung mit dem „Urteil des Paris“ (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5519, 248 x 200 mm, Kat. Nr. 63), die um 1970 in der William H. Schab Gallery (New York) auftauchte. Man hielt sie für eine frühere Darstellung des Themas, um die motivischen und zeichnerischen Unterschiede halbwegs erklären zu können. Trotz der berühmten Provenienz des Werks können Strichführung und Figurenauffassung nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich um keine eigenhändige Arbeit Campagnolas handelt. Während die Komposition und die Figur des Paris grundsätzlich übernommen wurden, unterscheiden sich vor allem die drei Grazien, Amor und der rechts angedeutete Sarkophag vom Original. Bei den Göttinnen folgen die zwei Profile der Darstellung aus dem Louvre; die Körperhaltung der Venus ist hier jedoch zum Betrachter gedreht und verdeckt nahezu gänzlich die Stehmotive der beiden anderen. Ebenso folgt das Motiv, das Amor mit einem Lorbeerkranz im Baum zeigt nicht der Vorlage. Hinsichtlich der Linienführung und der motivischen Änderungen ist von einer Kopie auszugehen, die der unbekannte Zeichner selbstständig abänderte – in der Gesamterscheinung allerdings nicht zum Vorteil der mythologischen Szene.

## X-119

### Landschaft mit einem jungen Mann, der mit seinem Hund spielt

Ehemals New York, William H. Schab Gallery, 1970?.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, im oberen Bereich wenige Flecken.

**Maße:** 300 x 395 mm.

**Wasserzeichen:** Anker in einem Kreis.

**Provenienz:** Charles Gasc (1822?-1869), (Lugt 544); De Bourguignon de Farbegoules, Aix-en-Provence; Charles-

Joseph-Barthélemi Giraud (1802-1882), Aix-en-Provence und Paris; Flury-Hérard (um 1860), (Lugt 1015?); Baron Adalbert von Lanna (1836-1909), Prag (Lugt 2773); William H. Schab Gallery, New York, 1970.

**Weitere Fassung:**

Anonymer Künstler (17. Jh.?), Feder in Braun auf Papier, 315 x 422 mm, Luzern, Galerie Gabor Kékkö, 1975, (Kat. Nr. X-119a u. X-97).

**Literatur:** Ausstellungs- u. Verkaufskatalog William H. Schab Gallery, New York, ohne Jahr (1970?), *Fine and Rare drawings, engravings, etchings and woodcuts of the 15th to the 20th centuries from distinguished collections*, Katalog Nr. 50, S. 66-67, Nr. 63, m. Abb.

Das Blatt aus der William H. Schab Gallery zeigt eine bergige Landschaft, die im erhöhten Vordergrund durch einen jungen Mann mit seinem Hund szenisch betont und im nachfolgenden Gelände durch ein Schäferpaar mit ihrer Herde und Fischern belebt wird. Eine größere Stadt liegt in den schroffen Bergen und bildet die Hintergrundkulisse, die sich bis zu Mühlen- und Brückenbauten am Fluss auf der rechten Seiten erstreckt, wo das Gewässer zu einem Ausblick in die Ferne führt. Dort schließen Gebirgszüge das hohe Horizontniveau unter teilweise bewegtem Himmel ab.

Der motivische und tiefenräumliche Aufbau läßt einen Landschaftstypus Campagnolas aus dem vierten bis frühen fünften Jahrzehnt vermuten: Die auffällig mittige Position einer größeren Hauptfigur kennzeichnet nicht nur bestimmte Zeichnungen dieser Zeit (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 479 P (Kat. Nr. 74); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5527, Kat. Nr. 231) sondern auch den Holzschnitt mit dem Drehleier-Spieler (Abb. 167). Sowohl die Druckgraphik und das Vergleichswerk aus dem Louvre zeigen ein sehr ähnliches Gebirge – gleichsam als zusätzliche Betonung der Bildachse in Zusammenhang mit der zentralen Szene im Vordergrund. Auch der Figurentypus des jungen Mannes oder Hirten mit seinem Hund findet sich im Beispiel aus den Uffizien (Inv. Nr. 479 P) wieder. Für das architektonische Ensemble an den Hängen der Berge und am Fluss läßt sich eine motivisch verwandte Umsetzung in der Landschaft mit liegender Magd aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 752 (268), Kat. Nr. 72) finden, wo etwas weniger Überschau vermittelt wird als im Exemplar aus New York.

Während die kompositionellen Merkmale mit einiger Gewissheit für eine Erfindung Campagnolas sprechen, läßt die Ausführung an der Eigenhändigkeit zweifeln. Das durchaus qualitätvolle Strichbild stimmt nicht mit den bereits erwähnten Vergleichswerken überein; in der New Yorker Darstellung wirken die Modellierungen der tragenden Motive zuweilen etwas mechanisch und zusammengeklittert was mit Campagnolas Duktus in dieser Periode nicht vereinbar ist. Die Zeichnung sollte daher eher im engeren Umkreis des Künstlers angesiedelt werden und aufgrund des Überschaubarakters der Landschaft ab den späten 1530er Jahren bis ins fünfte Jahrzehnt datiert werden.

Eine weitere Fassung der Landschaft tauchte 1975 in der Galerie Gabor Kékkö (Luzern) auf (Kat. Nr. X-119a u. X-97). Sie fällt etwas größer aus und unterscheidet sich noch deutlicher von Campagnolas Handschrift; sie ist daher nicht als eigenhändiges Werk zu führen. Die Zeichnung gibt die Komposition nur vereinfacht wieder. Das auffällig lose Strichbild betont vor allem die Vordergrundszene und läßt aufgrund des überwiegend skizzenhaften Charakters an eine Entstehung im 17. oder sogar im 18. Jahrhundert denken. Als Vorlage für die freie Nachahmung diente wahrscheinlich das Exemplar aus New York oder möglicherweise das heute verlorene Original Campagnolas.

## New York, Christie's

### X-120

#### Flusslandschaft mit Bauernhof und Ruinen nahe einer Brücke

Ehemals New York, Christie's, 11.01.1994, Nr. 160.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, sichtbare Mittelfalte.

**Maße:** 256 x 419 mm.

**Wasserzeichen:** Stern über einer Krone.

**Provenienz:** Zaccaria Sagredo? (1653-1729), Venedig; Hubert Marignane (geb. 1921), Paris und Menton (Lugt 1343a); Nicolaus Rauch S. A., Genf, 13.-15.06.1960, Nr. 154; P. & D. Colnaghi, London; Christie's New York, 11.01.1994, Nr. 160.

**Literatur:** Auktionskatalog Nicolaus Rauch S. A., Genf, *Dessins Anciens et Modernes*, Auktion Nr. 26, 13.-15.06.1960, Nr. 154, m. Abb.; Auktionskatalog Christie's New York, *Old Master Drawings*, 11.01.1994, S. 17, Nr. 160, m. Abb.; Tuyl van Serooskerken 2000, S. 420, unter Nr. 449.

Die Zeichnung ordnet man traditionell der Sammlung von Zaccaria Sagredo (1653-1729) zu, obwohl keine der typischen Bezeichnungen vorhanden ist. Im Kunsthandel ist das Blatt erstmals 1960 fassbar und wurde bei seiner letzten Auktion bei Christie's New York als „Circle of Domenico Campagnola“ versteigert. Tuyl van Serooskerken (2000) stellte die Verbindung zu einer identischen Landschaftskomposition aus dem Teylers Museum (Inv. Nr. K VI 22, Kat. Nr. X-64) her. Nach seiner Einschätzung wäre die Haarlemer Version eine Kopie nach der vorliegenden Fassung, der vermutlich ein heute unbekannter „Prototyp“ zu Grunde lag.

Nachdem das Blatt aus Haarlem kompositionell und vor allem zeichnerisch mit einer Flusslandschaft aus dem Davis Museum (Wellesley College, Inv. Nr. 1968.66, Kat. Nr. X-171) eng verwandt ist, wird deutlich, dass beide Werke vom gleichen Nachahmer aus dem erweiterten Campagnola-Kreis stammen könnten; möglicherweise kam dieser ohne konkrete Vorlage von Campagnolas Hand aus. Dabei veranschaulicht auch die Ausführung, dass die New Yorker Landschaft (256 x 419 mm) höchstwahrscheinlich als Kopie nach der Haarlemer Fassung (255 x 413 mm) einzustufen ist. Die vorliegende lässt ein vergleichbar feines Strichbild vermissen und zeigt trotz identischer Maße nicht den kompletten rechten Vordergrund – vermutlich weil das Blatt ursprünglich größer war und im Laufe der Zeit beschnitten wurde.

### X-121

#### Landschaft mit Stadt auf einem Hügel

Ehemals New York, Christie's East, 23.05.2000, Nr. 21.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, Einriss am linken oberen und rechten unteren Rand, untere linke Ecke ergänzt?, ehemals vertikal gefaltet (?), montiert (Montierung teilweise von William Young Ottley). – Verso: Stehende weibliche Frau mit ergänzender Studie ihres Beins in Rötel.

**Maße:** 80 x 141 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder: „Titiano“ (vermutlich innerhalb des „Sagredo-Borghese Albums“)

**Provenienz:** Zaccaria Sagredo? (1653-1729), Venedig; William Young Ottley (1771-1836), London; Christie's East, New York, 23.05.2000, Nr. 21.

**Literatur:** Auktionskatalog Christie's East New York, *Old Master Paintings, Drawings and Picture Frames*, 23.05.2000, S. 15, Nr. 21, m. Abb.

Die kleine Zeichnung gehörte möglicherweise zur berühmten Sammlung Zaccaria Sagredos (1653-1729), wo man sie „Titiano“ zuschrieb. Vor einigen Jahren kam sie bei Christie's New York

unter Domenico Campagnola zur Auktion, was im Rahmen des vorliegenden Katalogs nicht haltbar ist.

Eine Stadt auf einem markanten Hügel dominiert die Landschaft, die sich sonst nur aus wenig Vordergrund und spärlichen seitlichen Ausblicken zusammensetzen. Die Komposition wirkt nicht zuletzt auch durch die Ausführung etwas unausgewogen. Der Federstrich ist kräftig, wirkt aber teilweise grob und in manchen Partien etwas schwerfällig. Die Strichlagen sind dabei auffällig verdichtet und heben sich dunkel vom zentralen Hügel als hell belassener Mittelgrund ab. Dieser Kontrast verstärkt sich an einigen Stellen, wo der Tintenton noch intensiver auf das Papier gesetzt wurde und wie eine Lavierung wirkt.

In der Gesamtbetrachtung sind vor allem das Stadtmotiv und das Strichbild in den Landschaftselementen durch Tizians graphische Errungenschaften allgemein beeinflusst. Auch zu Campagnolas Stil besteht nur eine grundsätzliche Nähe. Die Entstehungszeit fällt daher wahrscheinlich in den erweiterten Kreis oder in die Nachfolge der beiden Künstler.

## X-122

### Hügelige Landschaft mit Hirten und Schafherde vor einem Dorf, am Fuße einer Bergkette

**Ehemals New York, Christie's, 25.01.2005, Nr. 34.**

**Technik:** Feder in Braun und Graubraun auf leicht gebräuntem Papier, rechts unten ein Papierstreifen angesetzt (30 x 130 mm), vielleicht eigenhändig korrigiert und ergänzt, Einfassungslinie?, alt aufgezogen.

**Maße:** 247 x 384 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder: „5“.

**Provenienz:** Pierre Crozat? (1665-1740), Paris; Verkauf, Paris, 10.04.-13.05.1741?; Thomas Le Claire, Kunsthandel, Hamburg, 11.-12.1983, Nr. 1; Katrin Bellinger at Colnaghi, London, Juli 2002; Christie's New York, 25.01.2005, Nr. 34.

**Literatur:** Ausstellungs- u. Verkaufskatalog, Thomas Le Claire, Kunsthandel, *Handzeichnungen und Aquarelle des 16.-19. Jahrhunderts*, November-Dezember 1983, S. 6-7, Nr. 1, m. Abb.; Auktionskatalog Christie's New York, *Old Master and 19th Century Drawings*, 25.01.2005, S. 42, Nr. 34, m. Farbabb.

Die Provenienz der Zeichnung reicht vermutlich bis zur Sammlung von Pierre Crozat zurück, die man 1741 versteigerte. Im 20. Jahrhundert wurde das Blatt von Thomas Le Claire als Werk Campagnolas publiziert<sup>1</sup>, so auch bei den weiteren Stationen im Auktions- und Kunsthandel.

Von einer nahen Hügelkuppe, die links mit einer großen Baumgruppe und einem bereits entfernt liegenden Wald betont wird, blickt man in eine weite Ebene mit Hirten und Fußvolk am Fuße eines Gebirges. Ein Dorf liegt dort in den bewaldeten Hängen und bildet den Hintergrund mit ein paar Bergkämmen am Horizont. Ein reizvoller tiefenräumlicher Kontrast bildet sich zwischen den nahsichtigen und teilweise verdeckenden Waldpartien und der Überschau in eine betont distanzierte Ebene vor Berghängen. Dieses Schema ist typisch für Domenico Campagnola und bereits in seinem Frühwerk voll entwickelt (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1407 E, Kat. Nr. 4). Auch spätere Darstellungen lassen sich von dieser wirkungsvollen Bildanlage ableiten.<sup>2</sup> Dabei sprechen die Landschaftsmotive und ihre Verwendung im vorliegenden Fall für eine Komposition Campagnolas aus den späten 1530er und 1540er Jahren. Angesichts der Linienführung ist man von der Eigenhändigkeit jedoch nicht überzeugt: die Binnenstruktur der Laubflächen rechts im Mittelgrund weicht von der typischen summarischen Auffassung ab und für die linke dichte Baum- und Waldkulisse findet sich keine überzeugende stilistische Entsprechung. Die etwas lose und rasch gezeichneten Schlaufen für das Baumtrio liefern keine griffigen Anhaltspunkte; das Waldstück ist dabei schwach differenziert – sowohl in den zusammengefassten Laubpartien als auch in den mechanischen Schattierungen, die sich im rechten großen Terrainstück und in den einzelnen Felsen fortsetzen. In der Gesamterscheinung ist die Landschaft nur schwer mit Campagnolas Personalstil ab dem vierten Jahrzehnt vereinbar, in dem selbst mit mäßiger Sorgfalt entstandene Blätter eine verbindende zeichnerische Routine besitzen (Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 754, 758 (Kat. Nr. 150, 154); Oxford, Christ

Church, Inv. Nr. 0312, 0313, Kat. Nr. 149, 148). Aufgrund der Bildanlage und der Nähe zum Strichbild des Meisters handelt es sich vermutlich um eine Kopie aus dem engeren Umkreis.

<sup>1</sup> Le Claire dankte bei der Veröffentlichung Konrad Oberhuber für seine Hilfe.

<sup>2</sup> Vgl. Holzschnitt mit Johannes dem Täufer (**Abb. 166**); Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263 (**Kat. Nr. 84**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 82, **Kat. Nr. 151**).

## New York, Sotheby's

### X-123

## Landschaft mit Wäldern, Häusern und Figuren

Ehemals New York, Sotheby's, 28.01.1998, Nr. 74.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, fleckig, rechte untere Ecke restauriert. Verso: Skizzen von Köpfen und einer Landschaft.

**Maße:** 152 x 268 mm (seitlich beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto in der Marke Lugt 2707 mit Feder in Schwarz: „96“.

**Provenienz:** Pascalis?, Marseilles (Lugt 2707); Maurice Marignane (1879-?), Paris (Lugt 1872); Hubert Marignane (1921-?), Paris und Menton (Lugt 1343a); Privatsammlung, Belgien; De Bayser & Strolin, Paris; Christie's London, 07.07.1992, Nr. 121.

**Literatur:** Kat. Ausst. Brüssel 1983, S. 130, Nr. 57, m. Abb.

Nachdem sich das Blatt ab dem 19. Jahrhundert wechselnd in mehreren französischen und einer belgischen Privatsammlung befand, wurde es in den 1990er Jahren von Christie's und Sotheby's als Werk Domenico Campagnolas angeboten.

Dargestellt ist eine von kleineren Wäldern, Bächen und Gebäuden durchsetzte Landschaft, die mit verschiedenen Staffagefiguren belebt wird. Die Komposition ist nicht vollständig ausgeführt und zeigt dabei einen hell belassenen Vordergrund über die gesamte Breite des Blattes und einen Hintergrund, der nur rechts ausgeführt wurde. Die Überschau entwickelt sich somit in einer Diagonalen zum Horizont, den schroffe Bergkämme bilden. Etwas zusammengeklittert wirkt der erweiterte Vorder- und Mittelgrund in der linken Hälfte; dort stehen verschiedene Bäume, Gebäude und Figuren dicht beieinander und vermitteln kaum Tiefenraum.

Kompositionell dürfte das Blatt von den Landschaften Campagnolas ab dem fortgeschrittenen vierten Jahrzehnt inspiriert worden sein, in denen das Panorama und die Überschau nach niederländischen Vorbildern variiert wurden (vgl. Paris, Louvre, Inv. Nr. 5526, 5532, Kat. Nr. 232, 134). Auch in der Linienführung sind Anleihen bei Campagnolas Duktus festzustellen (vgl. Mailand, Finarte, 04.12.1986, Nr. 36, Kat. Nr. 102). Doch die Differenzierung der größeren Bäume und des dazwischen liegenden Geländes mit den versteckten Häusern entspricht nicht dem charakteristischen Strichbild des Künstlers ab dem vierten Jahrzehnt, sondern verrät vielmehr die Handschrift eines Zeichners, der aus dem erweiterten Umkreis Campagnolas stammen könnte.

## Nîmes

### X-124

#### **Bergige Landschaft mit dem hl. Hieronymus an einem Bach und dem Löwen, der ein Lamm reißt**

Nîmes, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. IP-896 et D.214.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, vereinzelt fleckig, ehemals mittig vertikal gefaltet, aufgezogen?

**Maße:** 223 x 299 mm.

**Provenienz:** Sammlung CZ nicht identifiziert (Lugt 651); gelangte in den Besitz des Museums zwischen 1869 und 1886.

**Literatur:** Kat. Ausst. Nîmes 1998, S. 21-23, m. Farbabb.

Die Zeichnung aus Nîmes stellte man in jüngerer Zeit als Werk eines anonymen flämischen Künstlers des 16. Jahrhunderts aus. Dabei vermutete man aufgrund der Komposition und des Strichbilds ein venezianisches Vorbild und hielt das Blatt sogar für den Entwurf einer Druckgraphik.

Im vorliegenden Verzeichnis gehört sie zu einer Reihe von vier Kopien nach einer Campagnola zugeschriebenen Landschaft aus den Uffizien (Inv. Nr. 496 P, Kat. Nr. 66), die wahrscheinlich zwischen den späten 1520er und frühen 1530er Jahren entstand. Während zwei Zeichnungen (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4792 (Kat. Nr. X-134); Mailand, Sammlung Rasini, Kat. Nr. X-106) die heute schlecht erhaltene Vorlage kompositorisch und zeichnerisch recht genau wiedergeben, wird im vorliegenden, um wenige Zentimeter kleineren Exemplar die eigenwillige Darstellung mit dem Heiligen etwas zusammengedrängt und vereinfacht. Mit den Verschiebungen der Geländeformen und einzelner Motive fallen auch die Modellierungen schlichter aus.

In den Differenzierungen des Terrains und des Himmels ist noch eine gewisse Nähe zu Campagnolas Strichbild zu beobachten; der Baum im Vordergrund und die übrigen Laubpartien dokumentieren hingegen eine vom Vorbild deutlich abweichende Auffassung. Ob die Kopie aus Nîmes ausschließlich ins 16. Jahrhundert zu datieren ist und von einem flämischen Zeichner stammt, lässt sich nicht mit Gewissheit sagen.

Neben den drei Kopien gibt es noch ein viertes Blatt (Luzern, Fischer, 12.11.2008, Nr. 1021), in dem hauptsächlich die sitzende Heiligenfigur vergrößert kopiert und nur einen Teil der Landschaft nachgeahmt wurde. Zusammen dokumentiert das Quartett eine besondere Bewunderung für das Original in Florenz, das vielleicht nicht nur als selbständige gerahmte Landschaft eine Wand schmückte sondern auch für eine Übertragung in den Holzschnitt hätte dienen können.

## Oxford

### X-125

#### **Landschaft mit befestigter Stadt auf einer Anhöhe**

Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0319.

**Technik:** Feder in Grau auf stockfleckigem Papier, rechts unten größere Flecken, vertikale Mittelfalte.

**Maße:** 278 x 389 mm.

**Bezeichnung:** auf der Rückseite des Montierung/Passpartout mit Feder (Handschrift frühes 18. Jh.): „Campagnola“.

**Provenienz:** General John Guise (1683-1765). Nach dessen Tod 1765 Schenkung an das College von Oxford.

**Literatur:** Kat. Slg. Oxford 1914, S. 32, I. 22; Kat. Ausst. Venedig 1958, S. 20, unter Nr. 13; Kat. Slg. Oxford 1976, S. 198, Nr. 732 u. S. 197, unter Nr. 723; Kat. Ausst. Münster, 1981, S. 64, unter Nr. 26, Anm. 2; Kat. Ausst. Oxford 2015, S. 85, unter Nr. 16.

Nachdem die Zeichnung vermutlich im frühen 18. Jahrhundert rückseitig mit „*Campagnola*“ bezeichnet wurde, publizierte Bell sie 1914 unter gleichem Namen. Im Sammlungskatalog von 1976 wies Byam Shaw jedoch darauf hin, dass es sich um eine gegenseitige Kopie der ebenfalls in Christ Church befindlichen „Landschaft mit Hirte und Herde vor einer befestigten Stadt“ (Inv. Nr. 0318, Kat. Nr. 214) handelt, die Campagnola zuzuschreiben ist. Als Kopist vermutete Byam Shaw einen Künstler flämischer Herkunft, der nahezu zeitgleich tätig war.

In der Darstellung wird die seitliche Vordergrundszone mit dem Hirten und seiner Herde durch ein bewachsenes Felsmotiv bei einem Baumstamm ersetzt. Darüber hinaus wurde die Stadtarchitektur und die übrigen Landschaftselemente wahrscheinlich nicht anhand des Originals nachgeahmt sondern mit Hilfe der gleichseitigen Radierung (Nr. 18, Kat. Nr. 214c u. Abb. 298) aus der von de Neyt (1588-1642) verlegten Landschaftsserie. In diesem Fall wäre die vorliegende Zeichnung wohl nicht vor 1642 zu datieren, was stilistisch nicht auszuschließen wäre.

Eine zweite Nachahmung befindet sich heute in einer Westfälischen Privatsammlung (Kat. Nr. 214b u. Kat. Nr. X-35) und zeigt die Ansicht ebenfalls gegenseitig. Die nahe Szene mit dem Hirten blieb unvollendet und wurde mit Röteln skizziert, während man die restliche Landschaft bereits mit Feder ausführte. Auch bei diesem Exemplar könnte die Radierung als Vorbild gedient haben.

## X-126

### Alter Hirte, der bei einem See rastet

Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0324.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, fleckig.

**Maße:** 135 x 218 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto des alten Passepartouts unten mit Graphit (Handschrift frühes 19. Jh.): „*Campagnola*“; „*Titian*“ mit dem Initialen von Sir J. C. Robinson und „*yes*“ mit den Initialen von Sir Sidney Colvin.

**Provenienz:** Carlo Ridolfi? (1594-1658), Venedig; General John Guise (1683-1765). Nach dessen Tod 1765 Schenkung an das College von Oxford.

**Literatur:** Kat. Slg. Oxford 1914, S. 88, K. 3, Tafel CXVII; Hadeln 1924, S. 41; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 334, Nr. 2024; Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. 1, S. 198, Nr. 731, Bd. 2, Tafel 425.

Die Zeichnung stammt möglicherweise aus der Sammlung von Carlo Ridolfi (1594-1658).<sup>1</sup> Bell publizierte sie 1914 unter Tizian. Hadeln und Tietze und Tietze-Conrat vermuteten dagegen Giovanni Verdizotti als ausführenden Zeichner. Eine Bezeichnung aus dem 19. Jahrhundert dokumentiert, dass auch Campagnola als Ausführender favorisiert wurde.

Die etwas lose Komposition zeigt einen bärtigen Alten, der bei einem Gewässer auf einem Terrainblock rastet. Seine Landschaftsumgebung ist nur vage angedeutet; als idyllisches Detail sieht man rechts im Hintergrund zwei Schwäne auf dem Wasser.

Die Szene besitzt eine überwiegend spontane und skizzenhafte Linienführung; einzig in der Figurenauffassung fällt das Strichbild dichter aus. Möglicherweise ist diese Umsetzung mit dem Profil von Stefano dall'Arzere vereinbar. Denn der rastende Bärtige lässt sich stilistisch gut dem „*Liegenden Philosophen*“ (Kat. Nr. X-7 u. Abb. 206) annähern, der im vorliegenden Verzeichnis erstmals Stefano zugeschrieben wird.<sup>2</sup> Beide Blätter fügen sich in sein Spektrum als Zeichner, in dem nicht nur eine penible Linienführung dominiert, sondern auch ein freier Umgang mit der Feder zu beobachten ist. Im Rahmen der Neuzuschreibungen an Stefano dall'Arzere fällt die Entstehung der ausgefallenen Darstellung möglicherweise ins fünfte Jahrzehnt.

<sup>1</sup> Zur möglichen Ridolfi-Provenienz merkte Byam Shaw an: „*The matting-paper is the same as that used in rebinding the present Ridolfi albums, and it is possible that the drawing may come from that collection.*“ – Kat. Slg. Oxford 1976, Bd. 1, S. 198, Nr. 731.

<sup>2</sup> Zur Erweiterung seines zeichnerischen Œuvres siehe das Kapitel *Stefano dall'Arzere: Sein künstlerisches Profil als Zeichner*.

## Paris, Louvre

### X-127

## Landschaft mit Kaskade und einem Gebäude im Hintergrund

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 1488.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, etwas fleckig, schwarzbraune Einfassungslinie, Montierung von P.-J. Mariette mit goldener Bordüre, blauem Karton und gezeichneter Kartusche.

**Maße:** 344 x 259 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto der Montierung unterhalb des Blattes, bezeichnet mit Feder in Schwarz in die Kartusche: „*JOSEPH PORTA / SALVIATI ALUMNUS*“; links von der Kartusche mit Feder in Schwarz (Comte de Saint-Morys): „*École*“ und rechts von der Kartusche: „*Vénetienne*“.

**Provenienz:** Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Verkauf, 1775, Teil von Nr. 612 (unter Porta); Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; vermutlich 1793 konfisziert und um 1796-97 in den Besitz des Museums gelangt; Musée du Louvre, Dessins (während Napoléon III. (1842-1870)), (Lugt 1955).

**Literatur:** Basan 1775, S. 95, unter Nr. 612; Châtelet 1984, S. 335, Anm. 29; Arquíe-Bruley – Labbé – Bicart-Sée 1987, Bd. II, S. 55; Kat. Ausst. Paris 1990 (2), S. 84, Nr. 93, m. Abb.; Hochmann 2004, S. 255.

Die Zeichnung befand sich zusammen mit ihrem etwas größeren Pendant (ebenfalls Louvre, Inv. Nr. 1489, 410 x 279 mm, Kat. Nr. X-128) im Besitz von Pierre-Jean Mariette, der die Blätter einzeln in der für ihn typischen Form montierte. Seiner gezeichneten Kartusche unterhalb der Zeichnung entnimmt man Mariettes Zuschreibung an „*Joseph Porta Salviati Alumnus*“.<sup>1</sup> Auch nach dem Tod des Sammlers versteigerte man sie 1775 unter Porta als zwei hochformatige Landschaften („*Deux Paysages en hauteur*“) bis sie schließlich über den nachfolgenden Besitzer, den Comte de Saint-Morys am Ende des 18. Jahrhunderts in den Louvre gelangten. Dort werden sie zwar noch immer unter Giuseppe Porta geführt, allerdings wurde die Forschung der letzten Jahrzehnte bereits auf das Paar aufmerksam und machte neue Vorschläge in der Zuschreibungsfrage: Monbeig Goguel<sup>2</sup> hielt das vorliegende Blatt erstmals für ein eigenhändiges Werk Campagnolas, während Pouncey wenig nachvollziehbar den Kreis um Bernardino Campi (1967) oder Ercole Procaccini d. Ä. (1984) vorschlug. McTavish (1981) schloss jegliche Landschaftszeichnungen für Giuseppe Porta aus. Loisel tendierte zu einer Zuschreibung an Campagnola zwischen 1517/20 und den 1530er Jahren (Kat. Ausst. Paris 1990 (2) ), die Hochmann (2004) in seinen Studien zu Muziano wieder aufgriff. Châtelet (1984) fand Mariettes Porta-Zuordnungen seltsam und fühlte sich bei dem Louvre-Paar eher an Girolamo Muziano erinnert.

Das Hochformat zeigt eine größere Fels-Erd-Formation links vorne, die sich mit dem Baumbewuchs über die gesamte Höhe des Blattes erhebt und rechts nur wenig in die Ferne blicken lässt. Dort setzt sich das schroffe Terrain tiefer gelegen fort und säumt einen schmalen Gebirgsbach, der kaskadenartig aus dem Bild strömt. Bereits deutlich entfernt ist ein Dorf auszumachen, das am Fuße bewaldeter Berge liegt, die den Horizont hoch abschließen.

Kompositorisch ist die Gebirgslandschaft im Vordergrund sehr ähnlich angelegt wie ihr Pendant (Inv. Nr. 1489), das als Variante ausschließlich eine felsige Klamm mit einer Bachkaskade zeigt – ohne dass dem Betrachter eine tiefenräumliche Öffnung vermittelt würde. Motivisch könnte die Kaskade auf den Tizian-Holzschnitt mit dem „Hl. Hieronymus in der Wildnis“ (Abb. 170)

zurückzuführen sein oder auch in größerer Form auf den später entstandenen Campagnola-Holzschnitt mit der „Wandernden Familie“ (Abb. 168). Das nahsichtige schroffe Terrain, das einige Auswaschungen in der Oberfläche andeutet und kontrastreich modelliert ist und die schmalen Bäume mit ihren kleinteiligen Laubstrukturen lassen sich am besten mit einer Zeichnungsgruppe verbinden, die sich im Louvre (Inv. Nr. 4775, 4776, 5138, Kat. Nr. X-131, X-132, X-137) und in anderen internationalen Sammlungen befindet (Melbourne, National Gallery of Victoria, Inv. Nr. 694-5 (Kat. Nr. X-109); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 761 (239), Kat. Nr. X-32). Während sich im Vergleich mit diesen Werken die Differenzierung der Laubbäume kaum ändert, fällt das vorliegende Strichbild der Fels-Erdformen etwas freier aus. Darüber hinaus sind die Dorfgebäude recht ähnlich aufgefasst wie in den beiden quadrierten „Entwürfen“ aus dem Louvre (Inv. Nr. 4775, 4776), die in dieser Reihe die trockenste Strichführung besitzen, vor allem in den Architekturmotiven. Die zeichnerischen Ausdruckswerte sind zweifellos an Domenico Campagnola ab dem vierten Jahrzehnt orientiert, aber nicht mit seiner reifen und späten Stilentwicklung vereinbar. Die studienähnliche Umsetzung der Landschaft in dem Zeichnungspaar, das wie die anderen Blätter ohne Figuren auskommt sowie das ungewöhnliche Hochformat deuten eher auf einen Nachahmer im erweiterten Campagnola-Kreis in der Nähe des jungen Muziano hin.

<sup>1</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/2129-Paysage-de-montagnes-et-de-collines-boisees-avec-de-petites-maisons-et-un-cours-deau-max>

<sup>2</sup> Vgl. die Erwähnung von Inv. Nr. 1489 (Kat. Nr. X-128) in: Kat. Ausst. Paris 1967, S. 51, unter Nr. 20

## X-128

### Landschaft mit Bach und Kaskade zwischen Felsen

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 1489.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, etwas fleckig, schwarzbraune Einfassungslinie, Montierung von P.-J. Mariette mit goldener Bordüre, blauem Karton und gezeichneter Kartusche.

**Maße:** 410 x 279 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto der Montierung unterhalb des Blattes, bezeichnet mit Feder in Schwarz in der Kartusche: „*JOSEPH PORTA / SALVIATI ALUMNUS*“.

**Provenienz:** Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Verkauf, 1775, Teil von Nr. 612 (unter Porta); Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; vermutlich 1793 konfisziert und um 1796-97 in den Besitz des Museums gelangt; Musée du Louvre, Dessins (während Napoléon III (1842-1870)), (Lugt 1955).

**Literatur:** Basan 1775, S. 95, unter Nr. 612; Kat. Ausst. Paris 1967, S. 51, unter Nr. 20; Châtelet 1984, S. 335, Anm. 29; Arquié-Bruley - Labbé - Bicart-Sée 1987, Bd. II, S. 55; Kat. Ausst. Paris 1990 (2), S. 84, unter Nr. 93.

Die Zeichnung bildete mit dem etwas kleineren Blatt Inv. Nr. 1488 (344 x 259 mm, Kat. Nr. X-127) ein Paar, das Pierre-Jean Mariette erstaunlicherweise „*Joseph Porta Salviati Alumnus*“ zuordnete (siehe Mariette, Kartusche).<sup>1</sup> An dieser Zuschreibung hat sich bis heute nichts geändert, obwohl in jüngerer Zeit andere Künstler vorgeschlagen wurden (siehe Inv. Nr. 1488). Überwiegend plädierte man für Domenico Campagnola (Monbeig Goguel in Kat. Ausst. Paris 1967; Loisel in Kat. Ausst. Paris 1990 (2); Hochmann 2004); eine interessante Alternative lieferte Châtelet (1984) mit Girolamo Muziano, während Giuseppe Portas künstlerisches Profil für Landschaftszeichnungen nicht in Frage kam (vgl. McTavish 1981).

Die Kompositionen des Paares sind einander auf den ersten Blick ähnlich und zeigen in variiert Form eine selbstständige bergige Landschaft mit einem strömenden Bach im Vordergrund. Von beiden ist der Studiencharakter der vorliegenden Darstellung „moderner“, da ausschließlich das Gewässer zwischen dem schroffen Gelände einsehbar ist. In dieser Variante wird eine Gebirgsklamm zum Hauptmotiv, die im Hochformat eindrucksvoll zu Geltung kommt und damit bereits weit vorausweist auf die niederländischen Fassungen des Themas im 17.

Jahrhunderts.

Die motivischen Vorläufer für den kaskadenartigen Bach und die spektakulären Felsformen dürften wie beim Pendant (Inv. Nr. 1488) im Tizian-Holzschnitt mit dem hl. Hieronymus zu finden sein. Auch Campagnola integriert den meist kleinen Wasserfall oder das aus einer höhlenartigen Öffnung strömende Wasser in seine Kompositionen ab circa 1530.<sup>2</sup> Offenbar ist die Bildanlage eine Weiterführung der beiden Vorbilder von Tizian und Campagnola und erinnert an die dichten Landschaften von Girolamo Muziano ungefähr ab der Mitte des 16. Jahrhunderts. Dieser bevorzugte für seine „Naturausschnitte“ das unübliche Hochformat.

Der Studiencharakter wird im vorliegenden Fall auch durch ein freieres Strichbild vermittelt – besonders im Felsenbereich ersichtlich – wie es sonst in der kleinen Werkgruppe nicht zu beobachten ist. Deutlich wird diese Eigenschaft vor allem gegenüber den beiden quadrierten „Entwürfen“ (Louvre, Inv. Nr. 4775, 4776), die insgesamt kontrollierter gezeichnet sind und in den Gebäuden eine geradezu „trockene“ Auffassung vermitteln, wie sie wiederum auch im Dorf des zweiten Hochformats (Inv. Nr. 1488) zu bemerken ist. Aufgrund der zeichnerischen und kompositorischen Merkmale dürfte der anonyme Künstler aus dem erweiterten Campagnola-Kreis stammen, in dem auch der junge Muziano seine Wurzeln als Landschaftszeichner hat. Für eine solche Einordnung kommen die mittleren 1540er oder 1550er Jahre in Frage.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museum zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/2130-Paysage-avec-un-torrent-se-deversant-entre-des-rochers-max>

<sup>2</sup> Vgl. die Blätter in: Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VII 3, **Kat. Nr. 67** (sowie München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 3138, **Kat. Nr. 67a u. X-110**); New York, Mia N. Weiner, Herbst 1988, Nr. 5 (**Kat. Nr. 103**).

## X-129

### Bergige Landschaft mit weidender Herde bei einem Wäldchen

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4758.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem, teilweise gebräuntem Papier, geringfügig fleckig, Spuren von Graphit, obere linke Ecke in einer streifenförmigen Stelle ergänzt, originale Einfassungslinie mit Feder in Braun, montiert mit Einfassungslinien mit Feder in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 240 x 376 mm.

**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.), Paris (Lugt 2953); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

#### Reproduktion:

Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, um 1730, 240 x 374 mm, nummeriert und bezeichnet in der Platte: „*Campagnolla In. - Cab. du Roy - C\* Sculp.*“, (Kat. Nr. 129a).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 104; Inventaire DAG 1852, S. 20; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, Nr. 536.

Das Blatt aus der Sammlung Jabach war Teil der „*dessins d'ordonnance*“, die 1671 als wertvolle erste Kategorie für das *Cabinet du Roi* angekauft wurden.<sup>1</sup> Da die Zeichnung im Jabach-Inventar als Werk Campagnolas galt, wurde es später von Caylus unter gleichem Namen gegenseitig nachgestochen (Kat. Nr. X-129a).<sup>2</sup> In der Forschung erwähnten es lediglich Tietze und Tietze-Conrat (1944) in ihrem Verzeichnis in einer Sammelposition von 21 „*Landscapes with various figures*“, die sie etwas vage mit „*late shop, some of them copies.*“ kommentierten. Aktuell wird das Blatt dem Campagnola-Kreis zugeordnet.

Dargestellt ist ein hügeliges Plateau, auf dem Hirten ihre Herde bei einem Unterstand weiden und eine andere kleine Figurenszene das Vertreiben eines Tieres (Wolf?) durch zwei Hunde zeigt. Tiefenräumlich leiten drei nahsichtige und teilweise abgeschattete Hügel in das Terrain der pastoralen Szenen über; rechts im Mittelgrund ragt das Waldstück, durch das ein Bach zur Herde hinabfließt, hoch auf und lenkt den Blick auf die deutlich distanzierten Gebirgszüge am Horizont.

Die Bildanlage ist gekennzeichnet durch einen abwechslungsreichen und nur mit kleinen Figuren ausgestaffierten Geländeverlauf und einen zurückhaltenden Panoramaausblick. Ein solcher Landschaftscharakter verweist auf diverse Darstellungen Campagnolas ab den späten 1540er Jahren. In ihrer Struktur entsprechen sie keinem besonders markanten Typus. Die Kompositionen suggerieren vielmehr dem Betrachter, in einer Berg- oder wechselnden Hügellandschaft zu stehen; allerdings ohne spektakulären Aussichtsstandort im Vordergrund. In der auffällig kompakten Ausführung in beinahe makelloser Tintenfarbe finden sich auch einzelne Spuren von Graphit. Diese und die verbreiteten stereotypen Modellierungen in den Landschaftselementen sowie eine gewisse Betonung der Konturen in den Terrainformen sollten als Indizien für eine Kopie nach einer heute verlorenen Erstfassung von Domenico Campagnola gelten. Da die Zeichnung fast die Qualitäten einer Eigenwiederholung besitzt, ist die Entstehung im Kreis des Künstlers sehr wahrscheinlich.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/6/7076-Paysage-montagneux-avec-une-prairie-ou-pait-un-troupeau-max>

<sup>2</sup> Ein Exemplar der Radierung befindet sich in der Datenbank des British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3070773&partId=1&searchText=Caylus+Campagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3070773&partId=1&searchText=Caylus+Campagnola&page=1) - Die de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco besitzen auch eine größere Auswahl von Stichen des Comte de Caylus, die in einer Online Datenbank zugänglich sind. Dass vorliegende Exemplar ist ebenfalls vorhanden:  
<https://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/landscape-shepherd-and-his-flock-cabinet-du-roi>

## X-130

### Landschaft mit einer Stadt am Ufer eines Flusses, von einigen Bäumen gesäumt

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4767.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf leicht gebräuntem Papier, fleckig, Wurmfraß, montiert mit Einfassungslinien mit Feder in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 245 x 400 mm.

**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.), Paris (Lugt 2953); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

#### Reproduktionen:

1.) Claude Massé (1631-1670), Radierung, vor 1670 / 1754, 282 x 404 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*An. Carache delin. - .18.C. - Massé. Sculp Cum priuil Regis.*“, (Kat. Nr. X-130a).

2.) Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, um 1730, 245 x 395 mm, Bezeichnungen in der Platte: unbekannt; zugeschrieben der „*école lombarde*“, (ohne Abb.).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 10; Inventaire DAG 1852, S. 21; Fröhlich-Bum 1930, S. 87, Tafel 66/2.

Das Blatt aus dem Louvre gehörte ebenfalls zur höchsten Werkkategorie, die Jabach erfolgreich an den französischen König verkaufte.<sup>1</sup> Diese höchste Einstufung lässt sich von der früheren Tizian-Zuschreibung im Jabach-Inventar ableiten, die heute wie bei einigen anderen Blättern nicht mehr haltbar ist. Eine alternative Zuordnung liefert erstaunlicherweise bereits der „*Recueil Jabach*“, für den Claude Massé vor 1670 die Landschaft mit einem Fluss und einer fernen Stadt als Werk Annibale Carraccis reproduzierte (Tafel 18C, Kat. Nr. X-130a).<sup>2</sup> Erstaunlicherweise wurde diese Reproduktion gleichseitig ausgeführt.

Im 20. Jahrhundert vermutete Fröhlich-Bum ein Werk von Andrea Schiavone während man auch im Museum nicht mehr von einem Werk Campagnolas, sondern von einer Entstehung in seinem Umkreis ausgeht. Einzelne Baumotive, nähere Terrainstücke und ihre Umsetzung sind durchaus mit Campagnolas Auffassung verwandt; allerdings lässt sich die kompositionelle

Lösung, bei der Durch- und Ausblicke mit einem relativ tiefen Horizontniveau kombiniert werden, kaum auf ein heute verlorenes Werk von seiner Hand zurückführen.<sup>3</sup> Die Einordnung in den Umkreis oder die unmittelbare Nachfolge Campagnolas ist aber aufgrund der stilistischen Nähe durchaus berechtigt.

<sup>1</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7085-Paysage-avec-une-ville-au-bord-dune-riviere-bordee-de-quelques-arbres>

<sup>2</sup> Raimbault 2010, S. 274.

<sup>3</sup> Vgl. dazu: Bailey 1993, S. 307-30, Nr. 66. – Bailey erwähnte keine Zeichnung zum Jabach-Stich und brachte die Komposition mit einem Fresko von Niccolo dell'Abate in Verbindung.

## X-131

### Landschaft mit zwei Städten, zwei steinernen Brücken und Bergen

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4775.

**Technik:** Feder in Braun auf ehemals weißem Papier, etwas fleckig, Spuren einer Quadrierung, guter Erhaltungszustand, montiert mit Einfassungslinien mit Feder in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 250 x 410 mm.

**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.), Paris (Lugt 2953); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

**Reproduktion:**

Jean Pesne (1623-1700), Radierung, vor 1700 / 1754, 289 x 408 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Titianus. delin. – 15.A. – Pene Sculp Cum privil Regis*“, (Kat. Nr. X-131a).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 92; Inventaire DAG 1852, S. 23; Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 19; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 150-151, Anm. 3, unter Nr. 45.

Die Zeichnung gehörte zu den „*dessins d'ordonnance*“ der Sammlung Jabach, wo sie unter Campagnola verzeichnet war. Im „*Recueil Jabach*“ reproduzierte sie Pesne jedoch als Werk Tizians (Tafel 15 A, Kat. Nr. X-131a).<sup>1</sup> Das Museum weist das Blatt aktuell dem Campagnola-Kreis zu.<sup>2</sup> In der Forschung der letzten Jahre wurde Girolamo Muziano als möglicher Zeichner vorgeschlagen (Tosini 2008; Kat. Ausst. Berlin 2014).

Die Motivik und der Aufbau der Darstellung sind eng mit zwei weiteren Flusslandschaften aus dem Louvre (Inv. Nr. 4776, 5138, Kat. Nr. X-132, X-137) verknüpft, die vom selben Zeichner stammen. Die klar gegen den Himmel abgesetzten Bäume und die Binnenzeichnung des nahen und entfernten Geländes sind auch unmittelbar mit zwei anderen Kompositionen aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 761 (239), Kat. Nr. X-32) und Melbourne (National Gallery of Victoria, Inv. Nr. 694-5, Kat. Nr. X-109) verwandt. Darüber hinaus wird das linke Felsterrain mit seinem Baumbewuchs mit einer nahezu analogen Auffassung in zwei hochformatigen Blättern variiert, die als Paar zur Sammlung Mariettes gehörten und sich heute ebenfalls im Louvre befinden (Inv. Nr. 1488, 1489, Kat. Nr. X-127, X-128). Die angeführte Werkgruppe ist stilistisch relativ homogen und Campagnolas Entwicklung ab den mittleren 1540er Jahren verpflichtet. Campagnola verzichtete in seinen reifen Werken jedoch häufiger auf das nahe Vordergrundmotiv und verteilte gerne die Figurenstaffage in den Geländeabschnitten. Die auffällige Steinbrücke findet sich bei ihm nur selten im Hintergrund; sie lässt zusätzlich ein zweites Vorbild vermuten, das möglicherweise auf den jungen Muziano zurückgeht. Als eigenhändiges Werk eines der beiden Künstler kommt die vorliegende Zeichnung aus stilistischen Gründen nicht in Frage.

Nicht nur motivisch-kompositionell sondern auch technisch bildet das Blatt mit dem anderen Louvre-Exemplar (Inv. Nr. 4776) ein Paar; in beiden Darstellungen ist eine Quadrierung zu sehen, die vielleicht als Indiz für einen Entwurf und eine Übertragung in eine andere Technik zu

werten ist.

Diese Zusammengehörigkeit erkannte man zur Zeit des „Recueil Jabach“ offenbar nicht. Beide Landschaften wurden mit unterschiedlichen Zuschreibungen an Tizian (Inv. Nr. 4775) und Campagnola (Inv. Nr. 4776) nachgestochen und das, obwohl Jabachs Inventar beide zumindest unter Campagnola führte – allerdings nicht mit hintereinander folgender Nummerierung oder besonderer Kennzeichnung. Vermutlich lag der Grund dafür in der künstlerischen Aufteilung der Reproduktionsstecherei auf verschiedene Künstler, die nicht gleichzeitig an dem großen Projekt arbeiteten. Die gegensinnige Radierung von Pesne hält sich, wie viele andere des Stichwerks, recht genau an die Originalvorlage; dennoch wird die Landschaftsabbildung dem Zeitgeschmack etwas angepasst, indem verschiedene Figuren als Lagernde im Vordergrund oder Wandernde vor der nahen Stadt die Szenerie beleben.

<sup>1</sup> Raimbault 2010, S. 274.

<sup>2</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7093-Paysage-avec-deux-ponts-deux-villages-et-une-montagne>

## X-132

### Landschaft mit Stadt und zwei Brücken am Meer

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4776.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, etwas fleckig, Spuren einer Quadrierung, guter Erhaltungszustand, montiert mit Einfassungslinien mit Feder in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 248 x 409 mm.

**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.), Paris (Lugt 2953); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

**Reproduktion:**

Claude Massé (1631-1670), Radierung, vor 1670 / 1754, 268 x 403 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Campagnole. delin. – .37.C – Massé. Sculp. Cum priuil Regis.*“, (Kat. Nr. X-132a).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 88; Inventaire DAG 1852, S. 23; Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 19, Abb. 15; Kat. Ausst. Berlin 2014, S. 150-151, Anm. 3, unter Nr. 45.

Der früheste nachgewiesene Besitzer, Everhard Jabach schrieb die Zeichnung zwar Domenico Campagnola zu, inventarisierte sie aber nicht gemeinsam mit einer weiteren (Louvre, Inv. Nr. 4775, Kat. Nr. X-131) – die er ebenfalls dem Künstler gab – als stilistisch zusammengehörendes Paar. Heute ist diese alte Zuschreibung im Museum nicht mehr haltbar und wurde zu „Kreis des Domenico Campagnola“ relativiert.<sup>1</sup> In der Forschung schlug man auch Girolamo Muziano als Zeichner der beiden Blätter vor (Tosini 2008; Kat. Ausst. Berlin 2014).

Die Motive der Darstellungen sind sehr ähnlich verwendet wie in der bereits erwähnten zweiten Louvre-Zeichnung (Inv. Nr. 4775) und Campagnolas Landschaftsaufbau der späteren Zeit verpflichtet (vgl. Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 38.74-d1 (Kat. Nr. 88); Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 520 (Kat. Nr. 240); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0314, Kat. Nr. 176). Auf mögliche direkte niederländische Vorbilder deutet hingegen das eigenwillige bizarre Felsmassiv hin. Auch die Verwendung von zwei verschiedenen, hintereinander gestaffelten Brücken spricht eher nicht für Campagnola als Vorbild. Die steinerne (mehrbogige) Brücke ist eines der verbindenden Merkmale für die Werkgruppe um eine weitere Flusslandschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 5138, Kat. Nr. X-137), die auch in der zeichnerischen Umsetzung relativ homogen ist. Die augenfälligsten Modellierungen zeigen sich vor allem in den etwas trocken differenzierten Gebäudegruppen und in zwei unterschiedlichen Laubbäumen – einer mit kleinteiligen, dekorativ-flächigen Strukturen, der andere mit dichteren Hell-Dunkel-Partien. Diese Motive sieht man in einem zuweilen kontrastreich beleuchteten Terrain, in dem sich immer wieder Auswaschungen andeuten sowie Strichsequenzen aus kurzen parallelen

Federschwüngen, die sich vor allem über das Mittelgrundgelände verteilen und teilweise betont dekorativ eingesetzt werden. Diese Auffassung setzt zwar Campagnolas Strichbild voraus, unterscheidet sich aber klar von dessen Stil ab den 1540er Jahren. Es sind vielmehr die Vorlieben eines Nachahmers, der seine Kompositionen vermutlich selbstständig entwarf und der – aufgrund einzelner Landschaftselemente (wie die fest ins Gelände integrierten Steinbrücken) – im erweiterten Künstlerumkreis, möglicherweise auch in der Nähe des jungen Girolamo Muziano tätig war. Nicht nur motivisch-kompositionell sondern auch technisch bildet das vorliegende Werk mit dem anderen Louvre-Exemplar (Inv. Nr. 4775) ein Paar; beide Blätter zeigen eine nur schwach sichtbare Quadrierung, die wohlmöglich vom Zeichner selbst angelegt wurde, um die Darstellung als Entwurf für eine Übertragung in eine andere Technik (Fresko?) zu verwenden.

Anders als beim „Gegenstück“ wurde das vorliegende Werk mit der alten Campagnola-Zuschreibung von Claude Massé gegenseitig und relativ präzise reproduziert (Tafel 37C, Kat. Nr. X-132a).<sup>2</sup> Wie in vielen anderen Radierungen des umfangreichen Stichwerks verzichtete man auch in diesem Fall nicht auf kleine figürliche Ergänzungen, die offenbar das Gelände im Mittelgrund beleben sollen.

---

<sup>1</sup> Die Zeichnung findet man in der Online Datenbank des Louvre:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7094-Paysage-au-bord-dun-lac-avec-une-riviere-traversee-par-deux-ponts>

<sup>2</sup> Raimbault 2010, S. 284; dort ohne Nennung der Stichvorlage.

## X-133

### Landschaft mit einem Hügel, von Bäumen bekrönt und Ausblick auf ein Dorf mit Brücke

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4777.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf ehemals weißem Papier, laviert in Rotbraun, Grün und Graublau; Papier an allen vier Seiten beschnitten, oben in halbrunder Form.

**Maße:** 124 x 128 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder: „Titianus (...)“ (weitere Bezeichnung unleserlich).

**Provenienz:** keine Angaben zur früheren Herkunft bekannt; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 23.

Die Reste einer Bezeichnung auf dem Recto dokumentieren, dass die Landschaft in älterer Zeit für ein Werk Tizians gehalten wurde. Im Louvre schrieb man das Blatt zunächst Domenico Campagnola zu – aktuell nur mehr dessen Umkreis.<sup>1</sup>

Die Komposition mit der nahen bewachsenen Hügelgruppe und dem schmalen Ausblick auf ein Dorf scheint sich an Landschaften Campagnolas zu orientieren, die etwa bis 1520 entstanden. Auch in der technischen Ausführung wird das Vorbild nachgeahmt; dies zeigt sich vor allem im Baum und den kleinteiligen Binnenstrukturen des Vordergrunds, wo auch ein Weg zu erkennen ist. Die zeichnerische Beurteilung wird jedoch erschwert durch die farbigen Lavierungen, die der Landschaft vermutlich erst von einer anderen Hand zugefügt wurden.

Insgesamt dürfte es sich tatsächlich um ein Werk aus dem Umkreis Campagnolas handeln, das später zu einem kleineren Blatt mit halbrundem Abschluss zurechtgeschnitten wurde.

---

<sup>1</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/8/7095-Paysage-avec-un-talus-surmonte-darbres-devant-des-maisons-et-un-pont>

## X-134

### Bergige Landschaft mit hl. Hieronymus an einem Bach und dem Löwen, der ein Lamm reißt

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4792.

**Technik:** Feder in Braun auf ehemals weißem Papier, Mittelfalte, kaum fleckig, guter Erhaltungszustand, aufgezogen.

**Maße:** 283 x 410 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Graphit: „*campagnola*“; auf dem Recto der Montierung unten links mit Feder in Schwarz (Comte de Saint-Morys): „*Campagnola*.“ sowie unten rechts: „*Ecole Venitienne*.“

**Provenienz:** Jean-Baptiste-François Nourri (1697-1784); Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 25.

Die Zeichnung gehörte zunächst zu zwei französischen Sammlungen des 18. Jahrhunderts bevor sie in die Bestände des Louvre gelangte. Eine ältere Bezeichnung am unteren Rand dokumentiert die frühere Zuschreibung an Campagnola, die im Museum nicht mehr gültig ist. Aktuell gilt das Blatt als Kopie nach einem Werk des Künstlers, was sich im Rahmen des vorliegenden Verzeichnisses bestätigen lässt.<sup>1</sup>

Es handelt sich nämlich um die Replik einer Campagnola zugeschriebenen Landschaft aus den Uffizien in Florenz (Inv. Nr. 496 P, Kat. Nr. 66), die von verschiedenen Künstlern mehrmals wiedergegeben wurde. Das heute mäßig erhaltene Original dürfte zwischen den späten 1520er und frühen 1530er Jahren entstanden sein und wurde nicht weniger als viermal kopiert und nachgeahmt. Die Pariser Fassung kommt dem Blatt der Uffizien (298 x 393 mm) am nächsten. Sie weicht in den Maßen (282 x 411 mm) nur unwesentlich ab und gibt die tiefenräumlich eigenwillige Komposition relativ genau wieder. Lediglich der Himmelsbereich fällt schmaler aus, wodurch die höchstgelegenen Bäume neben dem Weiler an den oberen Rand stoßen. Die Modellierungen der Landschaftselemente sind ebenfalls an den originalen Differenzierungen orientiert, entfernen sich jedoch im Laubwerk der Bäume bereits von Campagnolas Auffassung und zeigen insgesamt leichte mechanische Facetten. Aufgrund des Zeichenstils ist zu vermuten, dass der Kopist die Vorlage zwar gut studieren konnte, aber nicht unbedingt aus dem Umkreis Campagnolas stammt. Eine spätere Entstehungszeit bis ins frühe 17. Jahrhundert ist daher nicht ausgeschlossen.

Zusammen mit den drei anderen Fassungen (Mailand, Sammlung Rasini (Kat. Nr. 66b u. Kat. Nr. X-106); Nîmes, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. IP-896 et D.214 (Kat. Nr. 66c u. Kat. Nr. X-124); Fischer, Luzern, 12.11.2008, Nr. 1021, Kat. Nr. 66d u. Kat. Nr. X-96) dokumentierten die Zeichnungen die besondere Bewunderung des Originals, von dem sich aber die übrigen Exemplare in der motivischen und zeichnerischen Wiedergabe noch stärker entfernen.

<sup>1</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7110-Paysage-avec-saint-lerome-en-meditation-et-un-lion-devorant-un-animal>

## X-135

### Landschaft mit Baumgruppe auf einem Hügel

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4793.

**Technik:** Rötél auf vergilbtem Papier, guter Erhaltungszustand.

**Maße:** 188 x 120 mm (beschnitten).

**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 25.

Die kleine Zeichnung befand sich ursprünglich im Besitz Jabachs, der am 29. März 1671 insgesamt mehr als 5.500 Blätter an König Ludwig XIV. verkaufte. Die besten Stücke gehörten zur Kategorie „*dessins d'ordonnance*“, die mit einer goldenen Rahmenbordüre kostbar montiert wurden. In der zweiten Garnitur befanden sich Skizzen und Details, Figurenstudien, Zeichnungen von Blumen und Tieren oder grundsätzlich einfachere Sujets und kleinere Formate. Sie wurden von Jabach weniger geschätzt und blieben daher ohne Montierung. Aus dieser Kategorie der „*dessins de rebut*“ stammt auch die vorliegende Rötelzeichnung, die allseitig beschnitten wurde. Im Gegensatz zu den „erstklassigen“ Werken gibt es im Jabach-Inventar keine Angaben über die Zuschreibung der Zeichnung. Im Museum hielt man sie früher für eine Kopie nach Domenico Campagnola, aktuell wird sie ihm selbst zugeschrieben.<sup>1</sup>

Diese Einordnung ist abzulehnen, da die Zeichenweise – beispielsweise in der Differenzierung der Laubpartien – mit Campagnolas Auffassung nicht vereinbar ist. Auch technisch spricht nichts für die Eigenhändigkeit: die Rötelkreide wurde von Campagnola nur höchst selten für Figurendarstellungen eingesetzt; bei den Landschaften gibt es keinen einzigen Fall, der als eigenhändig gelten kann. Die Rötelzeichnung in der vorliegenden Form lässt daher eher an eine freie Nachahmung von Campagnolas Motivvokabular denken – möglicherweise von einem der Stecher des „Recueil Jabach“ – und ist daher in das 17. Jahrhundert zu datieren.

---

<sup>1</sup> Die Rötelzeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7111-Paysage-avec-un-bouquet-darbres-sur-un-tertre>

## X-136

### Landschaft mit Baumgruppe und Häusern bei einem Bach

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5137.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, etwas fleckig und stockfleckig, Wurmfraß, montiert mit Einfassungslinien mit Feder in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 321 x 427 mm.

**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.), Paris (Lugt 2953); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

**Literatur:** Jabach 1671, V, Nr. 112; Inventaire DAG 1852, S. 82.

Die Zeichnung wurde zur Zeit Jabachs als Werk des Paul Bril inventarisiert und der Kategorie der wertvolleren „*dessins d'ordonnance*“ zugeordnet, die 1671 zusammen mit der zweiten Garnitur („*dessins de rebut*“) an die königliche Sammlung verkauft wurde. In früherer Zeit lief das Blatt unter Girolamo Muziano; mittlerweile gilt es als Werk aus dem „Umkreis Domenico Campagnolas“.<sup>1</sup>

Die Komposition zeigt eine Landschaft mit italienischem Charakter; dabei ist der betonte Vordergrund mit einem strömenden Bach zwischen zwei bewachsenen Hügeln vermutlich durch oberitalienisch-venezianische Vorbilder inspiriert. In der zeichnerischen Umsetzung der Vegetation zeigt sich die Kenntnis von Tizians oder Campagnolas Busch- und Baummotiven; die Differenzierungen und die Hell-Dunkel-Verteilung fällt jedoch akzentuierter und feiner aus und lässt darin eher an einen Zeichner der späteren Generation, beispielsweise an einen Zeitgenossen von Girolamo Muziano denken. Aufgrund des Gesamteindrucks ist auch die Möglichkeit nicht gänzlich auszuschließen, dass die Landschaft von einem Künstler von nördlich der Alpen stammt, der in Italien im späten 16. Jahrhundert tätig war.

---

<sup>1</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7454-Paysage-avec-un-tertre-surmonte-darbres-pres-dune-eglise-et-dune-maison>

**X-137****Landschaft mit Stadt und Turm an einem Fluss mit zwei Brücken**

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5138.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, fleckig, stockfleckig, Wurmfraß, Spuren von Falten?, auf graubläulichem stärkerem Papier aufgezo-

**Maße:** 253 x 327 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto der Montierung rechts unten mit Feder in Braun: „Mutiano“ (daneben eine Ziffer „59“?) und „692“ sowie Paraphe (Lugt 2951).

**Provenienz:** Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765), Paris (Lugt 2951); Verkauf, Paris, 18.-28.01.1779, Teil der Nr. 150?; Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; vermutlich 1793 konfisziert und um 1796-97 in den Besitz des Museums gelangt; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 82.

Nach der neueren Forschung gehörte das Blatt höchstwahrscheinlich nicht Pierre Crozat sondern stammt aus der Sammlung von Dezallier d'Argenville (1680-1765), der es mit einer Bezeichnung in der unteren rechten Ecke der Montierung „Mutiano“ (Girolamo Muziano) zuwies.<sup>1</sup> Als dessen Werk wurde es wahrscheinlich auch nach dem Tod des Sammlers in der Auktion von 1779 versteigert und wie viele andere Zeichnungen durch den Comte de Saint-Morys erworben, bis es schließlich Ende des 18. Jahrhunderts in den Besitz des Museums gelangte, wo man es aktuell im „Kreis des Domenico Campagnola“ führt.<sup>2</sup>

Die Darstellung ist motivisch und tiefenräumlich abwechslungsreich aufgebaut und kommt gänzlich ohne prominente Figuren aus. Der Typus der Flusslandschaft dürfte an Campagnolas Variationen der mittleren 1540er Jahre orientiert sein (vgl. Frankfurt, Städel Museum, Inv. Nr. 520 (Kat. Nr. 240); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 65, Kat. Nr. 234); im besonderen könnten auch die unterschiedlich belaubten Bäume mit ihren mehrmals geschwungenen und teilweise nur zart mit dem Terrain verwurzelten Stämmen den Landschaften Campagnolas ab dem vierten Jahrzehnt „entnommen“ sein.<sup>3</sup> Das Motiv einer steinernen mehrböigen Brücke, die über den Fluss führt, spricht eher nicht für Campagnolas Repertoire, wo das Motiv nur selten im Hintergrund vorkommt (Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0314 (Kat. Nr. 176); New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 64, Kat. Nr. 171). Am engsten lassen sich die wesentlichen Landschaftselemente mit zwei anderen Blättern aus dem Louvre (Inv. Nr. 4775, 4776, Kat. Nr. X-131, X-132) und zwei Darstellungen aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 761 (239), Kat. Nr. X-32) und Melbourne (National Gallery of Victoria, Inv. Nr. 694-5, Kat. Nr. X-109) verknüpfen. Dabei zeigen sich Parallelen nicht nur in den schlanken Bäumen als Repoussoirmotive sondern auch in der Stadtanlage mit dem steinernen zinnenbekrönten Turm, der im Chatsworth-Blatt nahezu identisch aufgefasst ist und in den anderen Vergleichswerken in seiner Größe und mit einem Holzdach abgewandelt wurde. Auch die zeichnerischen Merkmale unterstreichen die stilistische Zusammengehörigkeit dieses Quintetts: Zu nennen wäre die Modellierung der einzelnen Bäume, die ein stärker flächenbezogenes, kleinteiliges und kontrastreiches Laub aufweisen. Dieses Erscheinungsbild ist deutlich Campagnolas Strichbild verpflichtet. Auch die Binnenzeichnung des Terrains ist ein gemeinsames Merkmal der Gruppe: im Vordergrund sind die Erd- oder Felsformen mit kleinen Auswaschungen ebenfalls von Campagnolas Auffassung beeinflusst; allerdings fällt der Duktus etwas freier aus und zeigt nicht immer dichte Kreuzlagen. Auffällig sind besonders längere Strichsequenzen aus kurzen parallelen Federschwüngen, die sich über das Gelände ziehen und stärker als dekorative Ausdruckswerte eingesetzt werden. An diesen zeichnerischen Details lässt sich der Künstler gut erkennen; seine Vorlieben als Nachahmer unterscheiden sich relativ klar von Campagnolas Handschrift und dürften – hinsichtlich der auffälligen Steinbrücken – auch in der Nähe des jungen Girolamo Muziano anzusiedeln sein.

Das vorliegende Blatt lässt sich stilistisch noch mit einem Zeichnungspaar aus dem Louvre verbinden (Inv. Nr. 1488, 1489, Kat. Nr. X-127, X-128), das die gleiche Auffassung der Bäume

und des Felsterrains illustriert. Die Vergleichswerke gehörten zur Sammlung von P. J. Mariette, der sie erstaunlicherweise Giuseppe Porta (um 1520-um 1578) zuschrieb, was nach heutigem Forschungsstand nicht mehr haltbar ist. Neben Campagnola und Muziano kommt somit auch der junge Porta als Ausführender nicht in Frage. Es muss genügen, den anonymen Künstler im Umkreis der bereits genannten Vorbilder anzusiedeln. Aufgrund der zeichnerischen und motivischen Charakteristika ist eine Datierung in das späte fünfte oder sechste Jahrzehnt naheliegend.

<sup>1</sup> Vgl. zu den Bezeichnungen den Eintrag zu Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville in:

<http://82.95.108.205:91/cleanmark/detail.cfm/marque/10291>

<sup>2</sup> Das Blatt befindet sich in der Online Datenbank des Louvre:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7455-Paysage-une-tour-carre-dominant-une-riviere-traversee-par-deux-ponts>

<sup>3</sup> Vgl. die Blätter in: Cambridge, Harvard Art Museums /Fogg Museum, Inv. Nr. 2008.263 (**Kat. Nr. 84**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4787 (**Kat. Nr. 85**); London, British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.112 (**Kat. Nr. 93**); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 82, (**Kat. Nr. 151**).

## X-138

### Bergige Landschaft mit Figurenstaffage bei einer Brücke und strahlender Sonne

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5139.

**Technik:** Feder in Braun, braun laviert und weiß gehöht auf graublauem Papier, aufgezogen/montiert.

**Maße:** 265 x 383 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder in Braun: „*Campagnolle*“ – „593“ sowie Paraphe (Lugt 2951); auf dem Recto der Montierung links unten mit Feder in Schwarz: „*Domenico Campagnolle*“ und rechts unten: „*École Vénitienne*“.

**Provenienz:** Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765), Paris (Lugt 2951); Verkauf, Paris, 18-28.01.1779, Teil der Nr. 158; Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; vermutlich 1793 konfisziert und um 1796-97 in den Besitz des Museums gelangt; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 82.

Die Provenienz der Louvre-Zeichnung geht zurück auf den französischen Gelehrten und Naturhistoriker Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, von dem die Bezeichnungen „*Campagnolle*“ – „593“ sowie die Paraphe innerhalb des Blattes stammt. Nach dessen Tod versteigerte man das Werk 1779 als Teil eines Loses unter Domenico Campagnola; eine alternative Zuschreibung brachte noch Girolamo Muziano ins Spiel. Mittlerweile führt man es im Umkreis Campagnolas.<sup>1</sup>

Die Komposition der unstimmigen Landschaft ist mit Domenicos Typen kaum verwandt. An dessen Motivvokabular scheint sich der Zeichner dennoch zu orientieren, um die linke Figurenszene auf der steinernen Brücke, die auf- oder untergehende Sonne und das aus einer dunklen Felsenöffnung strömende Gewässer in einer Landschaft zu vereinen, deren Hintergrund zu einem miniaturhaften Gebirge schrumpft.

Das Strichbild erinnert nur mehr entfernt an Campagnolas regelmäßig-dekorative Modellierungen. Besonders die braunen Lavierungen und die Weißhöhungen auf graublauem Papier entsprechen nicht den typischen künstlerischen Mitteln Campagnolas. Daher ist eigentlich nicht sicher, ob die Entstehung des Werkes überhaupt im Umkreis des Meisters angenommen werden kann.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7456-Paysage-au-soleil-couchant>

**X-139****Landschaft mit großem Felsen im Vordergrund und Dorf vor Bergen**

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5529.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf cremefarbenem Papier, Spuren von Lavierungen (?) in Braun, stockfleckig, Wasserflecken, montiert mit Einfassungslinien mit Feder in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).

**Maße:** 235 x 380 mm.

**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.), Paris (Lugt 2953); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

**Weitere Fassung:**

Anonymer Künstler, (17. Jh.?), Feder in Dunkelbraun und Graphit auf Papier, 280 x 431 mm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 5575, (Kat. Nr. X-139a).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 3; Inventaire DAG 1852, S. 145.

Als Werk Giorgiones in der Sammlung Jabach geführt, gehörte das Blatt zur ersten, aufwendig montierten Kategorie beim Verkauf an die königliche Sammlung im Jahr 1671. Im Museum änderte sich die Zuschreibung zu Tizian, mittlerweile zum „Umkreis Tizians“.<sup>1</sup>

Die Landschaft zeigt einen mächtigen Felsen als zentrales Vordergrundmotiv, hinter dem das Gelände zu einem Dorf inmitten von dichten Bäumen ansteigt; dahinter setzt sich der Wald teppichartig fort bis zu „weißen“ Bergkämmen, die den Horizont abschließen. Komposition und Motive der gebirgigen Dorfansicht sind eng verwandt mit einer weiteren Zeichnung aus dem Louvre (Inv. Nr. 5530, Kat. Nr. 50), die sich ebenfalls als Werk Giorgiones in der ersten Kategorie befand. Dennoch reproduzierte man sie im „Recueil Jabach“ erstaunlicherweise unter „Campagnola“.

Im näheren Vergleich wird allerdings ersichtlich, dass im vorliegenden Blatt die ländlichen Gebäude, Waldränder, Felsen und Berge zwar sehr ähnlich arrangiert sind, dennoch lassen sich in manchen Partien zeichnerische Schwächen beobachten: die Differenzierungen der Baumformen links im Wald bleiben gleichsam geometrisch-stereotyp; die Strukturen des nahen Fels-Erd-Konglomerats fallen in der Hell-Dunkel-Modellierung verfahren aus und enden erstaunlich klar abgegrenzt vom unteren Rand des Blattes. Aufgrund dieser qualitativen Unterschiede ist eine Ausführung der Landschaft durch Campagnola durchaus anzuzweifeln. Wahrscheinlicher ist es, dass es sich um eine Kopie nach einem heute verlorenen Blatt des Meisters handelt, die vermutlich ein Zeitgenosse anfertigte.

Eine „Kopie der Kopie“ hat sich ebenfalls im Louvre erhalten (Inv. Nr. 5575, Kat. Nr. X-142). Die Darstellung fällt etwas größer aus (280 x 431 mm), ist teilweise mit Bleistift angelegt und insgesamt zeichnerisch vereinfacht wiedergegeben. Das lässt sich gut am Detail der großen Felsenform mit deutlich beruhigteren, reduzierten Strichfolgen beobachten. Darüber hinaus folgt die Binnenzeichnung für das Terrain oder die Bäume der individuellen Auffassung des Kopisten. Dieser war offenbar bestrebt, die Vorlage mit Details zu ergänzen: so erhielt der auslaufende Vordergrund links eine klare Geländekante, die sich von einer etwas dunkler gehaltenen Vegetation im Mittelgrund klar abhebt. Diese Ergänzung liefert neben den stilistischen Merkmalen ein weiteres Argument für eine spätere Entstehung der „Kopie nach der Kopie“ im 17. Jahrhundert – wahrscheinlich als sich die Vorlage (Inv. Nr. 5529) bereits in Jabachs Besitz befand. Vergleichbar ist eine solche späte Kopie mit den Stichen für den „Recueil Jabach“, dessen zeichnerische Vorlagen für die druckgraphische Umsetzung immer wieder mit kleinen Details ergänzt wurden, die dem Zeitgeschmack entsprachen.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/7893-Paysage-montagneux>

## X-140

### Berglandschaft mit einer Stadt und Reitern, die eine Brücke überqueren, im Vordergrund ein Paar mit Obstkorb

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5544.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun und Grau (?) auf gebräuntem Papier, fleckig, schwarzbraune Einfassungslinie, Montierung von P.-J. Mariette mit goldener Bordüre, blauem Karton und gezeichneter Kartusche.

**Maße:** 300 x 433 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto der Montierung unterhalb des Blattes, in die Kartusche mit Feder in Schwarz: „TITIANUS.“; links von der Kartusche mit Feder in Schwarz (Comte de Saint-Morys): „École“ und rechts von der Kartusche: „Vénitienne“.

**Provenienz:** Pierre Crozat (1665-1740), Paris; Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 1852); Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

#### Weitere Fassung:

Anonymer Künstler, (16./17. Jh.), Feder in Braun, 337 x 463 mm, London, Christie, Manson & Woods, 13.07.1936, Nr. 198 D, (Kat. Nr. X-140a).

#### Reproduktionen:

1.) Französischer Künstler, (17. Jh., Jean Pesne?), Radierung, 355 x 510 mm, Wien, Albertina, Inv. Nr. Sektion Italien II/42, fol. 90, (Kat. Nr. X-140c).

2.) Moysse Jean-Baptiste Fouard?, Radierung, um 1680, ca. 179 x 250 mm, (Kat. Nr. X-140d).

**Literatur:** Mariette 1740-1770, S. 295, fol. 113, unter Nr. 74; Inventaire DAG 1852, S. 147; Chennevières-Montaignon 1851-1860, Bd. 5, S. 163; Galichon 1864, S. 550; Fröhlich-Bum 1930, S. 87-88, Tafel 67/1; Tietze und Tietze-Conrat 1936, S. 179, Anm. 75; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 131, 252-253, Nr. 1446; Dreyer 1971, S. 58, unter Nr. 36; Rosand - Muraro 1976, S. 166, unter Nr. 30; Châtelet 1984, S. 335, Abb. 10, Anm. 28; Ziskin 2012, S. 86, Abb. 59.

Die Zeichnung befand sich in der bedeutenden Sammlung Pierre Crozats, wo sie zunächst als Werk Tizians galt. Dieser Ansicht war auch Mariette, der das Blatt wohl erwarb und es in seiner typischen Manier montierte; die gezeichnete Kartusche am unteren Rand nennt „Titianus“, die Zuschreibung wurde heute in „Tizian Umkreis“ geändert.<sup>1</sup> Mariette kannte bereits den Holzschnitt (368 x 505 mm, Kat. Nr. X-140b)<sup>2</sup>, der die gleiche Landschaft mit dem Figuren paar mit einem gefüllten Korb im rechten Vordergrund gleichseitig zeigt; außerdem zitierte er noch eine ebenfalls gleichseitige Radierung eines anonymen französischen Künstlers (Kat. Nr. X-140c).<sup>3</sup> Bemerkenswert ist aber vor allem, dass Mariette seine Notizen später ergänzte und Giuseppe Porta als Ausführenden der vorliegenden Zeichnung vermutete; eine neue Einschätzung, die von den „*meilleurs connaisseurs*“ seiner Zeit vertreten wurde.<sup>4</sup> Dies erstaunt aus heutiger Sicht, werden doch Porta keine Landschaftsdarstellungen zugeschrieben.

Im 19. Jahrhundert zögerte Galichon (1864), den Holzschnitt als Werk Campagnolas anzuerkennen; Fröhlich Bum (1930) publizierte die Louvre-Zeichnung wenig nachvollziehbar als Andrea Schiavone unter Bezugnahme auf Gemälde, die heute als zweifelhaft gelten. Tietze und Tietze-Conrat attestierten der Zeichnung, dass sich „*ihr Vorzeichnungscharakter trotz Gleichsinnigkeit aus den Varianten zum Holzschnitt ergibt*“ (1936) und vermuteten, dass der Holzschnitt auf einen Entwurf Campagnolas aus den „*middle years*“ zurückginge. Hinsichtlich des graphischen Stils waren sie jedoch skeptisch und dachten eher an eine Vorlage, die Campagnola bereits in einem „*andern Medium*“ verarbeitet hätte (1939). Sie lehnten Schiavone als Ausführenden der Louvre-Zeichnung ab und sahen die Komposition in der Nähe der großen Holzschnitte Campagnolas; die Ausführung hingegen konnten sie nicht mit dem Stil des Künstlers in Deckung bringen. Darüber hinaus erwähnten sie (1944) noch eine gegenseitige Fassung aus der Sammlung Henry Oppenheimer in London (337 x 463 mm, Kat. Nr. X-140a)<sup>5</sup> als „*very poor copy*“. Insgesamt gingen die beiden Autoren von einem verlorenen Blatt Campagnolas aus, das der Komposition zu Grunde liege und vielleicht durch die Kopie aus der Oppenheimer Sammlung eher schlecht wiedergegeben würde. Das Louvre-Blatt stuften sie als Kopie nach dem

Holzschnitt ein.

Dreyer (1971) sah die Druckgraphik nahe an der Linien Sprache Campagnolas und hielt die vorliegende Zeichnung – angesichts der Entsprechungen und Abweichungen – für eine seitengleiche Kopie nach der gedruckten Landschaft.<sup>6</sup> Rosand und Muraro (1976) schlossen sich ihren Vorgängern an und ordneten den Holzschnitt als ein Werk nach Domenico Campagnola um 1540-1545 ein. Obgleich die Louvre-Zeichnung von der gedruckten Komposition nur in wenigen Details abweicht, wurde sie auch von ihnen aus stilistischen Gründen als Kopie nach der Druckgraphik oder einer verlorenen Zeichnung des Künstlers eingeschätzt.<sup>7</sup> Châtelet (1984) hingegen brachte wieder die alte Zuschreibung an Giuseppe Porta ins Spiel, die für das vorliegende und andere Blätter auf Mariette zurückgeht. Châtelet versuchte diese Einordnung etwas weiter zu denken, blieb aber die stilistische Hinterfragung schuldig.

Betrachtet man den guten Abzug des Holzschnitts (372 x 500 mm) im Berliner Kupferstichkabinett (siehe Dreyer 1971) fallen in der Komposition Schwächen auf, die nicht alleine mit der mäßig qualitativ geschnittenen Druckplatte zu begründen sind: die tiefenräumliche Aufteilung der Landschaft ist mit den versetzt gestaffelten Baummotiven, dem Bach und der entfernten Stadt optisch harmonisch; jenseits der Häusergruppen wirkt das Gebirge im Hintergrund aber etwas unstimmig und der Horizont zu hoch angelegt. Zudem erscheinen die Bergkämme wie verblasene Wolkentürme merkwürdig schräg angeordnet. Es sprechen aber nicht nur einzelne Elemente der Komposition sondern auch die druckgraphisch zerfahrene Differenzierung gegen die direkte Umsetzung eines Campagnola-Entwurfs.

Die Zeichnung aus dem Louvre (300 x 433 mm) fällt kleiner aus als der Holzschnitt (vermutlich wegen einer Beschneidung an den Seiten und am oberen Rand) und weicht in einigen Bereichen von der gedruckten Komposition ab. Gut zu beobachten ist dies an der Geländekante, die in der Zeichnung eigenwillig schattiert ist und nicht vom Oberkörper der linken Vordergrundfigur unterbrochen wird. Eine weitere Verschiebung der Formen ist im rechten oberen Viertel zu bemerken; dort reichen die Laubflächen der entfernten Baumgruppe höher hinauf und verdecken beinahe den Ausblick auf den Horizont neben den Gebirgskämmen. Darüber hinaus ist das Strichbild sehr unterschiedlich in der Qualität: der rechte einzelne Baum ist wie das linke bewachsene Terrain recht sorgfältig modelliert, wohingegen das Figuren paar mit dem Korb oder die Reiter bei der Brücke nur skizziert sind. Insgesamt kommt die Binnenzeichnung mit weniger kleinteiligen Strukturen wie im Holzschnitt aus. Motivisch und stilistisch ist man daher geneigt zu vermuten, dass die anonyme Zeichnung nach einer verlorenen Vorlage – die höchstwahrscheinlich von der Hand Campagnolas stammte – im 16. Jahrhundert entstand.

Abschließend sei noch auf eine zweite druckgraphische Reproduktion verwiesen, die höchstwahrscheinlich von Moyse Jean-Baptiste Fouard für das Verlagshaus Mariette um 1680 ausgeführt wurde (Kat. Nr. X-140d). Die Radierung zeigt die Komposition verkleinert und gegenseitig zu den besprochenen Werken (Zeichnungen, Holzschnitt, Radierung); der Stecher hat die Landschaft fast wie ein Gemälde aufgefasst und sie entsprechend modelliert. Dadurch ist die Darstellung innerhalb der Reihe der Kopien am besten lesbar und entwickelt auch die größte tiefenräumliche Einheit. Ob als Stichvorlage der Holzschnitt nach Campagnola oder die französische Reproduktion verwendet wurde, lässt sich nicht genau feststellen.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist mit der alten Montierung in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7908-Paysage-montagneux-avec-une-ville-et-des-cavaliers-franchissant-un-pont-max>

<sup>2</sup> Zum Holzschnitt siehe: Dreyer 1971, S. 58, Nr. 36, m. Abb. – Rosand-Muraro 1976, S. 166, Nr. 30, m. Abb. – Santagiustina-Poniz 1979-80, S. 308, 316-317, Nr. 25. – Châtelet 1984, S. 335, Abb. 9.

<sup>3</sup> Vermutlich handelt es sich bei dieser Radierung um das gleiche Werk, auf das Dreyer 1971 hinwies. In einem der Albertina-Klebebände befinden sich zwei Exemplare der Reproduktion (**Kat. Nr. 140c**), von denen eines – aufgrund der Beschneidung des Blattes – keine Bezeichnung zeigt. Dreyer erwähnte den Stich wie folgt: „Im 18. Jahrhundert(?) wurde der Holzschnitt in einer etwas gleichgroßen Radierung seitengleich wiederholt. Sie ist „Titianus Pinxit“ bezeichnet, doch beweist es nicht die Existenz eines Bildes gleichen Gegenstandes, weil die Wiedergabe die Linien Sprache des Holzschnittes erkennen lässt.“ – Dreyer 1971, S. 58, unter Nr. 36. – Rosand und Muraro sprachen von „later etchings“ nach der gleichen Komposition und stützten sich dabei auf die Angaben von Heinecken und Dreyer. Heinecken bezog sich auf die französische Druckgraphik, die auch Mariette erwähnte. – Heinecken 1789, S. 547. – Dreyer 1971, S. 58, unter Nr. 36.

<sup>4</sup> Mariettes Kommentar zu Giuseppe Porta und der betreffenden Landschaftskomposition lautet im *Abecedario* wie folgt: „*Paysage en grand, où l'on trouve sur le devant un homme assis auprès d'une femme, qui tient un panier rempli de fruits. Gravé en bois par un anonyme sur le dessein de Campagnole. – Exécuté d'une manière fort négligée. – M. Crozat en a le dessein original, qui est d'une beauté parfaite; il le tient du Tizien, mais les meilleurs connoisseurs le donnent au Salviati. – J'ai ce dessein. – Je le tiens, à n'en point douter, du dessein de Joseph Salviati. – Une autre planche du mesme dessein, gravée à l'eau forte en France par un maistre dont on ignore le nom. – Le graveur me paroist estre Pesne, et je la crois de la suite des paysages de Jabach. – Je me trompe; c'est mon gran-père qui en avoit la planche.*“

(Eigene Übersetzung: „Große Landschaft, im Vordergrund ein Mann neben einer Frau mit einem Obstkorb. Ein Holzschnitt von einem Anonymus nach einer Zeichnung Campagnolas. – Sehr unvollkommen ausgeführt. – M. Crozat besitzt die Originalzeichnung, die untadelig angefertigt wurde. Er hält sie für einen Tizian, die besten Fachleute schreiben sie Salviati zu. – Ich besitze diese Zeichnung und halte sie zweifelsfrei für eine Zeichnung Salviatis. – Ein weiterer Druck derselben Zeichnung, eine Radierung aus Frankreich von einem Anonymus, dessen Name unbekannt ist. – Der Graveur scheint für mich Pesne zu sein, ich glaube, sie stammt aus einer Reihe von Landschaften Jabachs. – Ich täusche mich, mein Großvater besaß die Druckplatte.“) – Mariette 1740-1770, S. 295, fol. 113, Nr. 74. – Chennevières-Montaiglon 1851-1860, Bd. 5, S. 163-164.

<sup>5</sup> Auktionskatalog Christie, Manson & Woods, London, *The Famous Collection of Old Master Drawings formed by the late Henry Oppenheimer, ESQ., F.S.A.*, 10., 13. u. 14.07.1936, S. 100, Nr. 198 D. – Das große Blatt wurde bei dieser Auktion am 13.07.1936 unter Tizian versteigert und gehörte früher zu den Sammlungen Lawrence, Esdaile, Bale und J.P. Heseltine.

<sup>6</sup> Siehe Anm. 3.

<sup>7</sup> Rosand und Muraro kommentierten die Verbindung zwischen der Louvre-Zeichnung und dem Holzschnitt wie folgt: „*Part of the difficulty in accepting the print does indeed derive from the poor quality of the cutting, which, by the uncontrolled scattering of its marks, further fragments the Campagnola design that lies behind it. A drawing in the Louvre (T. A1446) corresponds to the composition of the woodcut, differing only in small details; its fluidity of style, however, precludes an attribution to Campagnola himself and it may well be a copy after the print or, indeed, after a drawing by Domenico.*“ – Rosand-Muraro 1976, S. 166.

## X-141

### Baum auf einem Felsen in einer Landschaft

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5574.

**Technik:** Feder in Braun, Spuren von Graphit auf ehemals weißem Papier, teilweise vergilbt, etwas fleckig und stockfleckig.

**Maße:** 191 x 224 mm.

**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 152.

Nachdem die Federzeichnung zur zweiten Garnitur aus Jabachs Besitz gehörte, die 1671 an das *Cabinet du Roi* verkauft wurde, verzichtete man auf eine kostbare Montierung. Außerdem gibt es für die „*dessins de rebut*“ auch keine Angaben zur damaligen Zuschreibung wie es für die Zeichnungen der ersten Kategorie der Fall ist. Im Museum führt man das Blatt als Kopie nach Tizian; es blieb bisher von der Forschung unbeachtet.<sup>1</sup>

Dargestellt ist ein Laubbaum, der gemeinsam mit wenigen Pflanzenbüscheln auf einem größeren Felsen unmittelbar im Vordergrund wächst. Seine Gestalt ist etwas gekrümmt, an einigen Stellen verästelt und reicht über die gesamte Höhe des Blattes. Damit das nahsichtige Sujet nicht wie eine Studie erscheint, erhielt es an den unteren Seiten eine landschaftliche Einbettung.

Die motivische Kombination von Fels und Baum zeigt sich beeinflusst von Campagnolas frühen Darstellungen, die eine nahe Baumgruppe oder größere Büsche mit wenig oder ohne Umland zeigen (vgl. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1975.1.290 (Kat. Nr. 15); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5533, Kat. Nr. 26). Selbst der Typus der „Baumstudie“ könnte als mögliche Vorlage gedient haben (London, Sotheby's, 01.07.1971, Nr. 41 (Kat. Nr. 28); Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. Nr. D. 2269, Kat. Nr. 46). Insgesamt ist die vorliegende Komposition jedoch sehr einfach strukturiert und wirkt im Vordergrundmotiv zitathaft.

Auch die Ausführung der beiden nahen Landschaftselemente ist durch Campagnolas

Gestaltungweise beeinflusst, bei der gerne summarische Laubflächen heller gehalten sind, um mit schattigen Ast- oder Stammbereichen zu kontrastieren; ebenso wurde die felsige Oberfläche mit variierten Ausnehmungen und einer betonten Schattenfläche gezeichnet, wie es Campagnola immer wieder bevorzugte; allerdings kennzeichnet ein eher unkreatives, teilweise mechanisches Strichbild einige Partien. Dadurch verrät sich der Ausführende als Kopist oder Nachahmer, der im Geländehintergrund zweifellos Gespür für eine skizzierte Baumgruppe zeigt. Angesichts der zeichnerischen und motivischen Merkmale ist die Entstehung des Blattes im 16. Jahrhundert im Umkreis oder in der Nachfolge Campagnolas denkbar. Vergleichbare Nachahmungen und Kopien finden sich heute in Toulouse (Musée Paul Dupuy, Inv. Nr. 005-10-6, Kat. Nr. X-167), Paris (Louvre, Inv. Nr. 4777, Kat. Nr. ) oder London (British Museum, Inv. Nr. Cracherode Ff,1.69, Kat. Nr. X-75).

<sup>1</sup> Das Blatt befindet sich in der Online Datenbank des Museums:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7939-Un-arbre-sur-un-rocher-dans-un-paysage>

## X-142

### Landschaft mit großem Felsen im Vordergrund und Dorf vor Bergen

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5575.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun und Graphit auf cremefarbenem Papier.

**Maße:** 280 x 431 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder in Schwarz: „136“.

**Provenienz:** Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 152.

Die Provenienz der Zeichnung geht zwar zurück bis auf den Comte de Saint-Morys und dadurch bis ins 18. Jahrhundert; dennoch gibt es keine Hinweise auf eine frühere Zuschreibung. Aktuell führt man das Blatt als Kopie nach Tizian.<sup>1</sup> Bei der Darstellung handelt es sich um eine etwas größere Kopie (280 x 431 mm) nach einer weiteren Zeichnung aus dem Louvre (Inv. Nr. 5529, 235 x 380 mm, Kat. Nr. X-139), die als Werk Giorgiones galt und zur ersten Kategorie der Sammlung Jabach gehörte. In der Vorlage wird der Landschaftsstil deutlich, der sowohl zeichnerisch als auch motivisch eng mit Campagnolas frühen Dorfansichten in den Bergen verwandt ist. Neben den Baummotiven und den Gebäudegruppen ist vor allem das mächtige Vordergrundterrain typisch für Campagnola. Dieses Detail ist oft ein abwechslungsreiches Konglomerat aus felsigen und erdähnlichen Strukturen, die zeichnerisch dekorativ verdichtet werden. Kompositionell und stilistisch am nächsten steht der Vorlage Inv. Nr. 5529 eine weitere Landschaft aus dem Louvre (Inv. Nr. 5530, Kat. Nr. 50), die dem jungen Campagnola um 1517 oder etwas früher zugeschrieben werden darf. Im Gegensatz zu diesem Werk fällt das Blatt aus der Jabach-Sammlung jedoch qualitativ schwächer aus. Aufgrund der Unterschiede zur Landschaft Inv. Nr. 5530 ist für das Blatt Inv. Nr. 5529 eine Ausführung durch Campagnola anzuzweifeln. Wahrscheinlicher ist es, dass es sich auch bei der Vorlage aus der Sammlung Jabach um eine Kopie handelt. Diese dürfte allerdings in zeitlicher Nähe zu Campagnolas Frühwerk einzustufen sein, während die vorliegende „Kopie der Kopie“ wahrscheinlich erst ins 17. Jahrhundert zu datieren ist. In diesem Exemplar wird die Komposition teilweise mit Bleistift angelegt und zeichnerisch vereinfacht wiedergegeben, was gut in der großen Felsenform mit deutlich ruhigeren Strichfolgen zu beobachten ist. Darüber hinaus folgt die Binnenzeichnung für das Terrain oder die Bäume der individuellen Auffassung des Kopisten. Dieser war aber offenbar bestrebt, die Landschaft in Details zu ergänzen: so erhielt der auslaufende linke Vordergrund eine klare Geländekante, die mit einer dunkler gehaltenen Vegetation im Mittelgrund kontrastiert. Diese Ergänzung liefert ein weiteres Argument für eine Entstehung der Zeichnung im 17. Jahrhundert – wahrscheinlich, als sich die Vorlage (Inv. Nr. 5529) bereits in der

Sammlung Jabach befand. Vergleichbar ist eine solche Kopie mit den Stichen für den „Recueil Jabach“, wo man, dem Zeitgeschmack entsprechend, immer wieder kleine Details ergänzte.

---

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7940-Plusieurs-corps-de-batiments-dans-un-paysage-montagneux>

## X-143

### Landschaft mit Dorf in den Bergen und Sonnenaufgang

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5578.

**Technik:** Rötél auf gebräuntem Papier, guter Erhaltungszustand.

**Maße:** 223 x 383 mm.

**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 152.

Da die Rötélzeichnung zur zweiten Garnitur, den „*dessins de rebut*“ zählte, liegen im Inventar keine Angaben zur ursprünglichen Zuschreibung vor.<sup>1</sup> Unbekannt blieb bisher, dass es sich um eine gegenseitige Kopie einer weiteren Louvre-Zeichnung (Inv. Nr. 5530, 225 x 389 mm, Kat. Nr. 50) handelt, die 1671 aus der Sammlung Jabach als Werk Giorgiones für die königliche Sammlung angekauft und von Jean Pesne gegenseitig für den „Recueil Jabach“ reproduziert wurde (Tafel 37 F, Kat. Nr. 50b).

Im gemeinsamen Vergleich der zwei Zeichnungen und des Stichs lässt sich auch nachvollziehen, dass die Rötélzeichnung nach der Druckgraphik entstanden sein dürfte. Dabei wurde auch das Figurenpaar im zentralen Mittelgrund übernommen, das im Original nicht existiert. Außerdem entspricht der Vordergrund der Radierung, bei der die Landschaft insgesamt etwas verkleinert und in der Höhe – also im vordersten Terrain und über den Bergen – vom Stecher ergänzt wurde. Das vorliegende Blatt zeigt neben den nachträglich eingefügten Staffagefiguren auch an den Konturen der großen Felsen kleinteilig verästelte Büsche und am Horizont ein Bündel von Sonnenstrahlen wie sie weder im Stich noch in der Zeichnungsvorlage zu finden sind. Aufgrund dieser Merkmale ist zu vermuten, dass die vorliegende Landschaft ein Nebenprodukt von Jean Pesne ist, das sich im Zuge der druckgraphischen Übertragung ergeben hat. Dabei stellt sich auch die Frage, ob die Rötélzeichnung nicht schon früher als gegenseitige Kopie entstand. Eine Zuschreibung an Pesne, der im Jahr 1700 verstarb, würde belegen, dass Jabach in der zweiten Garnitur Werke verkaufte, die nahezu zeitgenössisch waren.

---

<sup>1</sup> Die Rötélzeichnung befindet sich in der Online Datenbank des Museums:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7943-Village-dans-la-montagne-avec-le-soleil-se-couchant-derriere-des-falaises>

## X-144

### Landschaft mit wandernder Familie

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5579.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, Papier wirft sich, Fehlstellen, Zeichnung fast gelöscht!, montiert mit Einfassungslinien mit Feder in Schwarz und goldener Rahmenbordüre.

**Maße:** 307 x 430 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten Feder in Braun: „*TITIANUS F.*“

**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris; Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jules-Robert de Cotte (1683-1767) (Lugt 1964); Jean-Charles Garnier d'Isle (1697-1752) (Lugt 2961); Musée du Louvre (Muséum

National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

**Reproduktion:**

Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, vor 1728, 323 x 452 mm, nummeriert und bezeichnet in der Platte: „142 (rechts oben) - *Titianus In X – Cab. du Roy – C X Sculp*“, (Kat. Nr. X-144a).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 152; Oberhuber 1976, S. 132, unter Nr. 77.

Obwohl die „Landschaft mit wandernder Familie“ vermutlich schon zur Zeit Jabachs auf dem Papier nahezu gelöscht war, wurde sie aufwendig montiert und für die königliche Sammlung angekauft.<sup>1</sup> Offenbar hielt man sie für ein Werk Tizians - wie auch an der Bezeichnung rechts unten zu sehen. Das „unauffällige“ Blatt gehörte verständlicherweise nicht zur ersten Garnitur bei Jabach und fand auch keine besondere Berücksichtigung in seinem großen Stichkonvolut.

Oberhuber (1976) bezeichnete das schlecht erhaltene Werk als Kopie – allerdings im Zusammenhang mit einem gegenseitigen Exemplar der Darstellung aus der Hamburger Kunsthalle (Inv. Nr. 21473 B, Kat. Nr. X-78a), das er fälschlicherweise für eine vorbereitende Zeichnung für den bekannten Holzschnitt hielt (Abb. 168). Dreyer (1979) dagegen erkannte erstmals, dass es sich um einen Abklatsch handelt.<sup>2</sup>

Im vorliegenden Fall zeigt sich beim Studium des Originals, dass die Komposition wahrscheinlich durch umfassende Befeuchtung des Papiers verschwommen und verblichen ist. Außerdem erkennt man im beinahe unsichtbaren Strichbild, dass die linearen Strukturen unvollständig sind. So fehlen beispielsweise die Differenzierungen des vordersten Terrains oder der Randbereiche. Aufgrund dieser Merkmale dürfte es sich wahrscheinlich – wie beim Hamburger Blatt – um einen Abklatsch handeln, der sich gleichsinnig zum Holzschnitt verhält und die Farbe nur ungleichmäßig auf das Papier übertragen wurde. Dabei lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob bestimmte Bereiche noch zeichnerisch ergänzt wurden – vermutlich nicht.

Die unvollständigen Landschaftsformen sind nicht nur für den heutigen Betrachter schwierig sondern dürften auch schon den Comte de Caylus (1692-1765) vor künstlerische Probleme gestellt haben. Er radierte das Jabach-Blatt als Werk Tizians für das *Cabinet du Roi* (328 x 447 mm) und ließ dabei die seitlichen und unteren Randbereiche unausgeführt (Kat. Nr. X-144a)<sup>3</sup>, weil es ihm aufgrund des ruinösen Erhaltungszustands der Vorlage wohl schlicht an klaren Anhaltspunkten im Lineament mangelte.

Insgesamt lassen sich vier Kopien der Campagnola-Landschaft anführen, von denen die vorliegende und zwei weitere als Abklatsche einzustufen sind (Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21473 B; London, Christie's, 20.11.1958, Nr. 54 (C), Kat. Nr. X-78); bei der vierten Version handelt es sich um eine Zeichnung (London, Sotheby's, 05.07.2000, Nr. 35, Kat. Nr. X-92), die aufgrund ihrer Merkmale als Nachahmung zu gelten hat.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/7944-Deux-hommes-agenouilles-devant-un-rocher-dans-un-vaste-paysage>

<sup>2</sup> Dreyer 1979, S. 371 u. S. 375, Anm. 12.

<sup>3</sup> Ein Exemplar der Radierung befindet sich in der Datenbank des British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3070769&partId=1&searchText=Caylus+Titian&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3070769&partId=1&searchText=Caylus+Titian&page=1) - Die de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco besitzen auch eine größere Auswahl von Stichen des Comte de Caylus, die in einer Online Datenbank zugänglich sind. Das vorliegende Exemplar ist ebenfalls vorhanden:

<https://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/mountainous-landscape-no-142-cabinet-du-roi>

**X-145****Landschaft mit Dorf und Liebespaar unter einem Baum**

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5581.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, unterer Rand mit kleinen Rissen, Fehlstellen, guter Erhaltungszustand, aufgezogen.

**Maße:** 150 x 212 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto am unteren Rand mit Feder in Braun (gleiche Tinte?): „TITIAN F.“

**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris; Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean-Charles Garnier D'Isle (1697-1752) (Lugt 2961); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

**Reproduktion:**

Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), Radierung, vor 1728, 162 x 208 mm, in der Platte rechts oben bezeichnet.: „102“ sowie unten: „Titien In“ – *Cab. du Roy – Cx sculp.*“, (Kat. Nr. X-145a).

**Literatur:** Inventaire DAG 1852, S. 153; Oberhuber 1976, S. 67, unter Nr. 16; Rearick 1976 (1977), S. 35, unter Nr. 20; Wethey 1987, S. 44, 152-153, unter Nr. 34a, Abb. 72; Chiari 1988, S. 36, unter Nr. 2, und S. 213, Abb. 6; Jaffé 1994, S. 134, unter Nr. 842; Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 108, Anm. 115, Abb. 115.

Die Zeichnung befand sich ursprünglich im Besitz von Everhard Jabach bevor man sie mit tausenden anderen Exemplaren für das *Cabinet du Roi* erwarb.<sup>1</sup> Da sie nicht zur ersten Kategorie gehörte, ist keine alte Zuschreibung bekannt. Ebenso gibt es von ihr keine Reproduktion im „Recueil Jabach“. Erst im 18. Jahrhundert zeigt die gegenseitige Radierung von Caylus, die nach der Louvre-Zeichnung entstand, dass die Dorfansicht mit dem Liebespaar damals Tizian zugeschrieben wurde (Kat. Nr. X-145a).<sup>2</sup> Aktuell wird die Darstellung als Kopie nach Tizian geführt, worüber man sich in der bisherigen Forschung auch einig war: Erstmals verwies Oberhuber (1976) auf jene Kopie nach Tizians Komposition, die sich heute in Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 749B) befindet.<sup>3</sup> Rearick (1977) schloss sich der Einschätzung seines Kollegen an und vermutete beim Pariser Blatt sogar Domenico Campagnola als Ausführenden.<sup>4</sup> Für Wethey (1987), der Tizian beide Fassungen in Chatsworth (Inv. Nr. 749B und 749A) zuschrieb, entstanden alle drei Versionen (Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 749A; Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16065 (Kat. Nr. X-5); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5581) aufgrund ihrer Qualität nach Inv. Nr. 749B in Tizians Werkstatt.<sup>5</sup> Hinsichtlich der Zuschreibungsfrage an Tizian herrscht jedoch Uneinigkeit in der Forschung – wobei manche in der Chatsworth-Fassung Inv. Nr. 749B auch eine Kopie Rembrandts nach Tizian sahen.<sup>6</sup>

Wethey bezeichnete das Blatt aus dem Louvre als „*student's copy*“ aus dem frühen 16. Jahrhundert, das detaillierter ausfällt und sich aufgrund der später hinzugefügten Tizian-Bezeichnung mit der zweiten Fassung in Chatsworth (Inv. Nr. 749A) verbindet.

Das Pariser Exemplar ist „pedantischer“ ausgeführt und unterscheidet sich darin stärker von den anderen drei Versionen (Jaffé 1994)<sup>7</sup>; im Detail lässt sich auch erkennen, dass sich die schlaufenartigen Strichfolgen rechts im Vordergrund eher an der vermutlichen Erstfassung Tizians (Chatsworth, Inv. Nr. 749B) orientieren.

Die vorliegende Dorflandschaft wirkt stilistisch kontrollierter und schärfer im Detail als die übrigen Versionen – sowohl in der Modellierung der dichten Dorfkulisse als auch in der vorderen Vegetation. Mit dieser Qualität entfernt sie sich stärker von den freieren Strichfolgen und der luftigen Lichtverteilung der beiden Versionen in Chatsworth. Daher ist die Entstehung der Pariser Zeichnung vielleicht eher im weiteren Umkreis Tizians oder überhaupt erst etwas später im 16. Jahrhundert anzunehmen.

<sup>1</sup> Das Blatt befindet sich in der Online Datenbank des Museums:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7946-Paysage-et-fabrique-avec-un-couple-senlacant-sous-un-arbre>

<sup>2</sup> Kat. Ausst. Rom 1976, S. 73, Nr. 279, m. Abb. – Castor 2010, S. 117, Abb. 5. – Ein Abzug der Radierung ist in der Online Datenbank des British Museum vorhanden:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3070892&partId=1&searchText=Caylus+Titian&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3070892&partId=1&searchText=Caylus+Titian&page=1)

<sup>3</sup> Oberhuber 1976, S. 66-67, Nr. 15.

<sup>4</sup> Rearick 1976, S. 43.

<sup>5</sup> Wethey 1987, S. 44-45, 152-153, unter Nr. 34A.

<sup>6</sup> Siehe beispielsweise die Einschätzungen bei: Byan Shaw 1980, S. 389. – Chiari 1988, S. 36, Nr. 2. – Rosand 1992, S. 173. – Cafritz 1998, S. 132 u. S. 146-147, Anm. 7.

<sup>7</sup> Jaffé 1994, S. 134, Nr. 842.

## X-146

### Große Landschaft mit Hütten und einer Holzbrücke

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5590.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, stockfleckig, einzelne Flecken, Spuren einer Mittelfalte, Wurmfraß, mittig oben Fehlstellen, Spuren einer Quadrierung mit Kreide, schwarze Einfassungslinie, montiert mit Einfassungslinien mit Feder in Schwarz und goldener Rahmenbordüre (wahrscheinlich Teil der „*dessins d'ordonnance*“ für das *Cabinet du Roi*).

**Maße:** 402 x 547 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso am oberen linken Rand, nahe der Mitte mit Feder in Braun: „*mano Del Mutiano proprio*“ (?), (scheint auf dem Recto spiegelverkehrt und schwer leserlich durch).

**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (*Cabinet du Roi*); Jean Prioult (Ende 17. Jh.), Paris (Lugt 2953); Jean-Charles Garnier D'Isle (1697-1752), Paris (Lugt 2961); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).

#### Reproduktionen:

1.) Jean Pesne (1623-1700), „*Große Landschaft mit Hütten und einer Holzbrücke*“ (rechte Hälfte), vor 1700 / 1754, Radierung, 395 x 285 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Titianus. delin. – .39.A. – Pene. Sculp. Cum privil Regis.*“, (Kat. Nr. X-146a).

2.) Claude Massé (1631-1670), „*Große Landschaft mit Hütten und einer Holzbrücke*“ (linke Hälfte), vor 1670 / 1754, Radierung, 400 x 285 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*Titianus. delin. – .39.B. – Massé. Sculp. Cum privil Regis.*“, (Kat. Nr. X-146b).

3.) Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765), um 1730, Radierung, 395 x 539 mm, bezeichnet in der Platte: „*Campagnolla Inx – Cab. du Roy – Cx Sculpx*“, (Kat. Nr. X-146c).

**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 13; Inventaire DAG 1852, S. 154.

Die Provenienz des Blattes geht bis auf die Sammlung von Everhard Jabach zurück, wo es – wie einige andere Landschaften – Tizian zugeschrieben war. Zudem wurde es im „*Recueil Jabach*“ reproduziert und gehörte wahrscheinlich zu den Zeichnungen der ersten Kategorie („*dessins d'ordonnance*“), die 1671 vom *Cabinet du Roi* angekauft wurden und bis heute einen der bedeutendsten Bestände des Louvre bilden. Dass die traditionelle Zuschreibung im 18. Jahrhundert einmal zu Gunsten Domenico Campagnolas wechselte, belegt einerseits die Radierung des Comte de Caylus (Kat. Nr. X-146c); andererseits findet sich auf dem Verso des Originals eine Bezeichnung – die sogar auf dem Recto (oben rechts von der Mitte) spiegelverkehrt durchscheint – in der man offenbar Girolamo Muziano als Ausführenden annahm. Trotz dieser historischen Vorschläge wird das bisher unpublizierte Werk aktuell als „Tizian-Kreis“ geführt.<sup>1</sup>

Die horizontale Komposition wird im Vordergrund links von einem großen Baum bestimmt, der in seiner vollständigen Größe über den Blattrand hinausreicht. Die rechte Bildhälfte wird von einem Berg im Mittelgrund dominiert, in dem eine schattige Felsenöffnung angedeutet ist und an dessen steilem Hang zwei Hütten auszumachen sind. Zwischen diesen Motiven wird der Blick über ein bäuerliches Haus bei einer Baumgruppe in den ebenfalls besiedelten Hintergrund geführt, der mit einem breiten schroffen Gebirgskamm abschließt. Gänzlich fehlt in dieser

Szenerie allerdings der Mensch, der sich das Gelände zugänglich gemacht hat, was die malerische Holzbrücke über einen Fluss im vorderen Terrain vermittelt.

Bildlösung und Motivik lassen sich mit einer weniger gut erhaltenen Landschaft aus Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 495 P, Kat. Nr. X-53 u. Abb. 234)<sup>2</sup> vergleichen, die nahezu identische Maße besitzt und Muzianos Frühwerk zugeordnet wurde. In beiden Ansichten wird ganz offensichtlich Campagnola als Vorbild ausgelotet, was sich sogar im monumentalen Querformat widerspiegelt. Diese Orientierung äußert sich zeichnerisch in einem relativ gleichmäßigen und stellenweisen dichtem Strichgefüge, das etliche Schlaufenreihen im Laubwerk und Parallel- und Kreuzlagen im Terrain und den Baumstämmen zeigt; insgesamt wirken diese Modellierungen stärker in der Fläche als abwechslungsreiche ornamentale Form, die einem teilweise durchlichteten Holzschnitt ähnlich ist. Motivisch fallen in beiden Fällen die unterschiedlich verfallenen oder noch bewohnten Holzhütten auf, die sich recht naturalistisch ins Gelände schmiegen und rechts im Mittelgrund eine fast organische Verbindung mit den felsigen und bewaldeten Partien eingehen.

Aufgrund dieser stilistischen und technischen Merkmale könnte man bei den beiden Zeichnungen von „Pendants“ sprechen, die nach ihrer sorgfältigen Ausführung wohl als Sammlerstücke gedacht waren; wie kleine gerahmte Bilder hätte man sie an die Wand hängen oder in einem Album präsentieren können. So verwandt sie in einigen Facetten mit Campagnola sind, so ungewöhnlich wäre für ihn ab circa 1530 der figurenlose Landschaftsprospekt. Im Detail dürften jedoch Tizians Holzschnitte oder Campagnolas Zeichnungen des vierten Jahrzehnts Anregungen für die mächtigen Baum-Motive geliefert haben; ebenso finden sich bei Domenico ähnlich phantasievolle Felstormotive, die möglicherweise niederländischen Ursprungs sind.<sup>3</sup> Die differenziert geschilderten Hütten, die trotz ihres einfachen Baus scheinbar schon lange Zeit im Gelände stehen oder die von Menschhand konstruierte Holzbrücke sind dagegen eher als Spezialitäten Muzianos zu betrachten, die auch in seiner römischen Zeit noch anzutreffen sind.<sup>4</sup> Das Louvre-Blatt lässt sich somit Muziano zuschreiben und markiert zusammen mit dem Pendant aus Florenz eine frühe Entwicklungsstufe des Zeichners, zu der noch andere selbstständige (und figurenlose) Landschaften zu zählen sind. In dieser technischen Gattung haben sie vermutlich Muzianos Ruf als „*Giovane dei Paesi*“ begründet, der ihm nach Rom vorauseilte.

Aufgrund der stilistischen Verbindung zu den frühen Darstellungen aus Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 495 P), Dijon (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. CA 820, Abb. 237)<sup>5</sup>, Darmstadt (Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. AE 1386, Abb. 238)<sup>6</sup> und Windsor Castle (Royal Library, Inv. Nr. RL 5722, Abb. 236, Kat. Nr. X-191)<sup>7</sup> oder auch zu dem freskierten Landschaftshintergrund in der Cappella Gabrielli in der römischen Kirche S. Maria sopra Minerva (Abb. 225)<sup>8</sup>, überzeugt eine Datierung der Zeichnung vor 1550.

Für das umfangreiche Projekt des „Recueil Jabach“ entschied man sich für eine Teilung des monumentalen Querformats in zwei hochformatige Landschaftsansichten (Kat. Nr. X-146a, b), die zwei verschiedene Stecher (Pesne und Massé) mit nahezu gleichen Maßen wie die Vorlage gegenseitig reproduziert haben sollen.<sup>9</sup> Nach dem ursprünglichen Ordnungssystem des Stichwerks<sup>10</sup> folgten die beiden Hochformate hintereinander; doch nachdem die Montierung in anderen Alben variiert, wurde die nachgestochene Landschaft endgültig „zerrissen“ und verlor den klaren Bezug zum gezeichneten Original im Louvre. Obwohl man dieses nach Jabachs Inventar Tizian zuordnete, scheuten sich die Stecher nicht, beide Hälften mit kleinen Staffagefiguren zu ergänzen – wie man das auch in anderen Reproduktionen immer wieder beobachten kann; offenbar entsprach es nicht dem Zeitgeschmack, „nur“ eine reine Landschaft abzubilden. In der druckgraphischen Umsetzung bleibt Muzianos frühes Strichbild im Terrain relativ gut erkennbar, während die Wiedergabe des Laubes der individuellen Auffassung des Stechers unterworfen ist und nichts mehr von ihrem flächig-ornamentalen Lineament zeigt. Interessanterweise wird in der Teilung für die Reproduktion deutlich, dass Muzianos Motive selbst in zwei Hochformaten selbstständige Kompositionen bilden. Daher verwundert es nicht, dass der Künstler später wohl mehrheitlich vertikale Bildlösungen bevorzugte. Das dokumentiert das Uffizien-Konvolut und die büßenden Heiligen in Landschaften, die Muziano ab 1568 ausführte.

Die Radierung von Caylus (Kat. Nr. X-146c)<sup>11</sup> ist die einzige unverfälschte Wiedergabe von Muzianos Zeichnung – sieht man von der Gegenseitigkeit ab – für die möglicherweise auf eine Quadrierung zurückgegriffen wurde, die auf dem Blatt noch schwach zu erkennen ist. Darüber hinaus dokumentiert sie vor allem, dass man nicht mehr von Tizians sondern Campagnolas Urheberschaft überzeugt war. Warum diese Ansicht bestand, ist nicht überliefert. Ebenso wenig lässt sich nachweisen, wer die rückseitige Notiz auf der Zeichnung hinterließ, mit der die Autorschaft zu Gunsten Muzianos wechselte – eine Zuordnung, die aus heutiger Sicht die einzig zutreffende ist.

<sup>1</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7955-Paysage-avec-un-pont-en-bois>

<sup>2</sup> Marciari 2000, S. 29-30, 498, D14, Abb. 10. – Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 19, Abb. 14.

<sup>3</sup> Das einzelne Baummotiv ist bei Campagnola vor allem in der frühen Periode anzutreffen. Aber auch um 1530 kommt es nochmals zu einer studienhaften Beschäftigung mit diesem Sujet (Paris, Louvre, Inv. Nr. 4769; Cambridge (Mass.), Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1998.56, (Kat. Nr. 69, 68).

Hinsichtlich der reifen und späten Kompositionen mit großen Baumformen sei auf ein exemplarisches Blatt Campagnolas im Louvre verwiesen (Inv. Nr. 4762, Kat. Nr. 225), das Caylus nachgestochen hat. Das Berggelände mit der großen beschatteten Öffnung besitzt eine gewisse Verwandtschaft mit einem der monumentalen Louvre-Blätter (Inv. Nr. 4763, Kat. Nr. 227), wo sich die Bildanlage aus einem Felsentor und größeren Bäumen im Vordergrund zusammensetzt.

<sup>4</sup> Vgl. die hölzernen und steinernen Brückenversionen in folgenden Zeichnungen: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 513, 514, 515, 518, 520 P oder auch: New York, Christie's, 22.01.2004, Nr. 10.

<sup>5</sup> Marciari 2000, S. 530, MD3. – Kat. Ausst. Dijon 2004, S. 143, Nr. 250, m. Abb. – Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 20.

<sup>6</sup> Märker-Bergsträsser 1998, S. 144, Nr. 62, m. Farbabb. – Marciari 2000, S. 69-70, 497, D10, Abb. 47. – Hochmann 2004, S. 253. – Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 20 (dort ohne Inv. Nr.).

<sup>7</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/905722/a-landscape-with-a-man-playing-a-viol-da-gamba>

<sup>8</sup> Tosini 2008, S. 43, Abb. 29 u. S. 314, Katalog, A 1.

<sup>9</sup> Bei dieser Landschaftszeichnung verzichtete man auf die Anpassung der stattlichen Maße von 402 x 547 mm an das maximale Druckplattenmaß von circa 270 x 400 mm. Vielmehr erkannte man hier die Eignung der Darstellung für eine mittige Teilung und zwei selbstständige Hochformate. Dies dürfte auch erklären, warum das Original eine mittige vertikale Faltung erkennen lässt.

In einem der Albertina Klebebände (Inv. Nr. HB 27.3, fol. 76, Nr. 429) wurden die beiden Radierungen („*avant la lettre*“, also noch ohne Bezeichnungen) zusammengefügt und auf eine Doppelseite montiert. Dadurch entstand der Eindruck einer Druckgraphik von einer einzigen Platte. Im inneren Falz der Bindung lässt sich jedoch die Zusammenführung erkennen. Dadurch wird die stilistische Homogenität der beiden radierten Hälften ersichtlich, mit der zu bezweifeln ist, dass die Platten tatsächlich von zwei verschiedenen Stechern (Pesne, Massé) ausgeführt wurden. Wahrscheinlich irrte hier François Joullain (1697-1778) als Verleger der späten Ausgabe des „Recueil Jabach“, den man die Bezeichnungen in den Druckplatten zuschreibt.

Im jüngeren Auktionshandel tauchte die Komposition ebenfalls als zusammengefügtes Ganzes auf und wurde unter „Oberitalienisch, 17. Jh.“ geführt; nachdem das Exemplar bis an die gestochene Einfassungslinie zugeschnitten wurde, lässt sich keine sichere Aussage über einen möglichen frühen Zustand „*avant la lettre*“ treffen. – Auktionskatalog, Galerie Gerda Bassenge, *Druckgraphik des 15.-19. Jahrhunderts*, Auktion 95, 03.06.2010, S. 116, Nr. 5197, m. Abb.

Chiari stellte die Verbindung der beiden hochformatigen Reproduktionen zur Zeichnung im Louvre her und vermutete die Autorschaft Campagnolas für das Original. – Chiari 1982, S. 128, Nr. 126 (Claude Massé) u. S. 137, Nr. 146 (Jean Pesne), jeweils m. Abb. – Raimbault 2010, S. 54, 284, 39A u. 39B.

<sup>10</sup> Vgl. Raimbault 2010, S. 284.

<sup>11</sup> Ein Abzug der Radierung ist in der Online Datenbank der Fine Arts Museums of San Francisco (de Young / Legion of Honor) vorhanden:

<https://art.famsf.org/comte-de-caylus-anne-claude-philippe-de-tubières/mountainous-landscape-river-and-village-cabinet-du>

**X-147****Waldige Landschaft am Meer mit Viola-Spieler bei einem Baum im Vordergrund****Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5592.****Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, Spuren einer Quadrierung mit schwarzer Kreide (?), vertikale Mittelfalte, Wurmfraß, fleckig, stockfleckig, längerer Riss oben mittig, Ränder teilweise rissig, montiert mit Einfassungslinien mit Feder in Schwarz und goldener Rahmenbordüre („*dessins d'ordonnance*“).**Maße:** 352 x 464 mm.**Bezeichnung:** auf dem Recto auf der hellen Fläche der vordersten Brücke mit Feder in Braun (dieselbe Tinte?): „*Tiziano*“.**Provenienz:** Everhard Jabach (1618-1695), Paris (Lugt 2959); 1671 Ankauf für die königliche Sammlung (Cabinet du Roi); Jean Prioult (Ende 17. Jh.), Paris (Lugt 2953); Musée du Louvre (Muséum National), Département des Arts graphiques (Lugt 1899); Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 2207).**Weitere Fassungen:**1.) Anonymer Künstler (16./17. Jh.), *Landschaft mit Fluss*, (Teilkopie nach Paris, Louvre, Inv. Nr. 5592), Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, 268 x 374 mm, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe), Inv. Nr. FC125118, (Kat. Nr. X-147a).2.) Anonymer Künstler (16./17. Jh.), *Landschaft mit Fluss*, (Teilkopie nach Paris, Louvre, Inv. Nr. 5592), Feder in Braun, schwarze Kreide auf cremefarbenem Papier, 163 x 343 mm, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe), Inv. Nr. FC125121, (Kat. Nr. X-147b).**Reproduktion:**Claude Massé (1631-1670), Radierung, vor 1670 / 1754, 265 x 400 mm, bezeichnet und nummeriert unten in der Platte: „*An. Carache delin. – .34.D. – Massé. Sculp. Cum priuil Regis.*“, (Kat. Nr. X-147c).**Literatur:** Jabach 1671, III, Nr. 3; Inventaire DAG 1852, S. 154.

Wie einige andere Landschaftsblätter wurde auch das vorliegende im Inventar Jabachs als Tizian geführt, wobei man sich möglicherweise an der Bezeichnung „*Tiziano*“ (in der vorderen Holzbrücke) orientierte.<sup>1</sup> Aber bereits im „*Recueil Jabach*“ (Kat. Nr. 147c) galt das Blatt als Werk von Annibale Carracci.<sup>2</sup> Vermutlich blieb es bei der ursprünglichen Zuschreibung, als es ab 1671 zum *Cabinet du Roi* gehörte, denn noch im 19. Jahrhundert galt es als Werk Tizians; aktuell ist es Teil des „*Tizian-Kreises*“.

Bisher blieb unentdeckt, dass es sich um die Kopie eines unwesentlich größeren Blattes aus Florenz (Biblioteca Marucelliana, Inv. Nr. Dis. Vol. A.183, Kat. Nr. X-40 u. Abb. 233) handelt, das man lange Campagnola gab aber es mittlerweile zur Recht Muzianos zeichnerischem Frühwerk zuordnet.<sup>3</sup> Auf eine Kopie deutet ganz offensichtlich die Quadrierung mit schwarzer Kreide und eine etwas vergrößerte Komposition hin – trotz verkleinertem Blatt (352 x 464 mm). In der Kopie wurden mehr Strichfolgen eingesetzt als in der Vorlage, zudem sind Formverschiebungen mit einzelnen Ergänzungen zu beobachten. Diese sind vor allem: ein zweiter höherer Turm in der Architekturkulisse, durch die der Fluss strömt und ein größerer Busch in der rechten unteren Ecke des Blattes. Insgesamt lassen diese Aspekte auf einen Künstler schließen, der vermutlich noch im 16. oder spätestens im frühen 17. Jahrhundert tätig gewesen war.

In der gegenseitigen und deutlich verkleinerten Reproduktion von Claude Massé (Tafel 34 D, 265 x 400 mm) wurde der Viola-Spieler ohne Kopfbedeckung und verjüngt dargestellt. Die übrigen Motive wirken in dieser Fassung vereinfacht und vermitteln in ihrem Zueinander nicht mehr viel von der Vorlage aus dem Louvre. In Kenntnis dieser beiden Werke und der geänderten Zuschreibung im „*Recueil Jabach*“ entstanden schließlich noch zwei Teilkopien nach den beiden Architekturkulissen am Fluss, die teilweise mit schwarzer Kreide vorgezeichnet und jeweils mit „*Annibale Caracci*“ bezeichnet wurden (Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. Nr. FC125118 u. FC125121, Kat. Nr. X-147a, b).<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Das Blatt ist in der Online Datenbank des Louvre vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7958-Vaste-paysage-boise-en-bord-de-mer-avec-un-joueur-de-violon>

<sup>2</sup> Raimbault 2010, S. 282.

<sup>3</sup> Kat. Slg. Florenz 1990, S. 67, Nr. 332, m. Abb. – Tosini 2014, S. 181, Abb. 1 (in Farbe), Anm. 3.

<sup>4</sup> Auf die beiden Kopien verwies Raimbault in ihrem Aufsatz über den „Recueil Jabach“. – Raimbault 2010, S. 282, unter 34D.

## X-148

### Landschaft mit Baumgruppe auf einer Böschung

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 7875.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, fleckig, obere linke Ecke fehlt, auf ein größeres bräunliches Blatt aufgezogen, mit goldener rahmender Bordüre.

**Maße:** 280 x 230 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder in Braun: „*Agostino*“.

**Provenienz:** Herzog von Modena, Alfonso IV. d'Este (1634-1662), Ferrara (Lugt 106); Beschlagnahmung der Sammlung des Ercole III. d'Este (1727-1803) in Modena vom 25. bis 27. Oktober 1796 nach der Absetzung des Herzogs in Folge der französischen Revolution; Übergabe an das Museum im Juli 1797.

**Literatur:** Kat. Slg. Paris 2004, S. 199, Nr. 366, m. Abb.

Mit dem ersten nachweisbaren Besitzer, dem Herzog von Modena, Alfonso IV. d'Este (1634-1662) ist eine frühe Entstehungszeit der Zeichnung belegt, die man mit einer alten Bezeichnung „*Agostino*“ Carracci zuschrieb.<sup>1</sup> In jüngerer Zeit ordnete Loisel (2004) das Werk dem Atelier von Agostino Carracci zu und bezeichnete es als „*Pastiche dans le goût de Domenico Campagnola*“. Aktuell gibt man es einem der Carracci.

Die hochformatige Komposition füllt eine Landschaft, die nur aus einer Baumgruppe auf einer Böschung besteht. Die unterschiedlich gewachsenen Formen und beleuchteten Laubflächen werden studienhaft dargestellt und heben sich dekorativ vom weiß belassenen Himmel ab; die Oberfläche der Böschung zeigt nur wenige Details und verläuft sich teilweise im skizzenhaften Strichbild. Diese einzelnen Bäume oder kleinen Baumgruppen, denen die Landschaft untergeordnet wird, sind vor allem Campagnolas Darstellungen ab dem Frühwerk verpflichtet. Er fertigte sie wohl überwiegend als selbstständige „Studien“ an, die zwar an der Natur orientiert aber (vermutlich) nicht direkt nach ihr entstanden sind.<sup>2</sup>

Das vorliegende Blatt könnte eine Komposition Campagnolas nachahmen oder vielleicht sogar kopieren, wofür das verwandte Strichbild sprechen würde. Mit der Materialkenntnis für das vorliegende Verzeichnis lässt sich die Ausführung stilistisch eher Blättern annähern, die vermutlich im Umkreis von Campagnola und dem jungen Muziano anzusiedeln sind (Wien, Akademie, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4605 (Kat. Nr. X-183); Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 750 (265), (Kat. Nr. X-30); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 22, Kat. Nr. X-64).

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/4824-Groupe-darbres-sur-un-talus>

<sup>2</sup> Vgl. einige seiner typischen Exemplare: London (Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. Dyce 567, **Kat. Nr. 45**); London, Sotheby's, 01.07.1971, Nr. 41, (**Kat. Nr. 28**), Paris (Louvre, Inv. Nr. 4769, **Kat. Nr. 69**); Paris, Fondation Custodia (Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 7218, **Kat. Nr. 152**) oder auch Cambridge (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1998.56, **Kat. Nr. 68**).

## X-149

### Landschaft mit zwei Hirten

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 8132.

**Technik:** Rötél auf cremefarbenem Papier, am rechten Rand stockfleckig, Gebrauchsspuren in den äußeren Bereichen, ehemals mit breiter Einfassungslinie (in Gold), diese nur noch teilweise vorhanden, ebenso eine weitere schmälere Rahmenlinie in Blau, vertikale Linie mit schwarzer Kreide bei linkem Randbereich, obere Ecken beschädigt, aufgezo-

**Maße:** 246 x 346 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit Feder in Rot: „57“ (durchgestrichen mit Rötél), daneben mit Rötél: „53“; links unten auf dem unterlegten Papier mit Graphit(?): „Carracci“.

**Provenienz:** Sammlung d'Este?; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** unpubliziert.

Unglücklicherweise liegt die Provenienz der Rötélzeichnung im Dunkeln. Der Louvre vermutet eine Verbindung zur Sammlung d'Este ohne konkrete Namen oder historische Daten zu kennen.<sup>1</sup> Daher ist es nicht möglich, über die Vorbesitzer die Entstehungszeit des Blattes einzuschränken, dessen zeichnerische Qualität eher an das späte 16. oder frühe 17. Jahrhundert denken lässt. Aufgrund einer alten Bezeichnung auf dem unterlegten Papier wird es als Teil der Carracci-Schule geführt. Neben der Zeichentechnik ist vor allem die pastorale Darstellung bemerkenswert. Sie zeigt einen rastenden Mann im Vordergrund einer bergigen Landschaft; seinen Stock und sein Gepäck hat er zur Seite gelegt, um sich an eine steile Böschung zu lehnen und Flöte zu spielen. Hinter seinem geschützten Platz taucht gerade ein Hirte auf und scheint seinen Kopf horchend in Richtung Musik zu wenden. In der rechten Hälfte verstellt die dichte Vegetation der Böschung den Blick auf den Hintergrund; umso wirkungsvoller entfernt sich das Gelände auf der linken Seite jenseits des Hirten und schließt den Landschaftsraum als schroffes Gebirgs-panorama unter bewegtem Himmel ab.

Die Komposition der genrehaften Szene und ihre Motive erinnern stark an Campagnolas Landschaften ab dem vierten Jahrzehnt. Auch die Figurenbildung lässt sich trotz der Rötéltechnik durchaus mit seiner Auffassung in Verbindung bringen. Vor allem das Strichbild für das Terrain und die Vegetation in den einzelnen Geländepartien – inklusive dekorativem Wolkenhimmel – kommt Campagnolas Stil so nahe, dass man hier insgesamt eine sorgfältige Kopie einer verlorenen Landschaft des Meisters vermuten darf. Ob der anonyme Zeichner tatsächlich zum Carracci-Kreis gehörte oder erst wesentlich später tätig war, lässt sich kaum bestimmen.

---

<sup>1</sup> Die Rötélzeichnung ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/5095-Deux-bergers-lun-jouant-de-la-cornemuse-dans-un-paysage-rocheux>

## X-150

### Landschaft mit Wandernden und Reiter bei einer Häusergruppe

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 8134.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun (oder Schwarz?), braun und graubräunlich laviert auf cremefarbenem Papier, links unten längerer Einriss, rechts unten Fehlstelle (?), aufgezo-

**Maße:** 197 x 257 mm.

**Provenienz:** Herzog von Modena, Alfonso IV. d'Este (1634-1662), Ferrara (Lugt 106); Beschlagnahme der Sammlung des Ercole III. d'Este (1727-1803) in Modena vom 25. bis 27. Oktober 1796 nach der Absetzung des Herzogs in Folge der französischen Revolution; Übergabe an das Museum im Juli 1797.

**Literatur:** unpubliziert.

Bei der unpublizierten Zeichnung aus der Sammlung von Alfonso IV. d'Este, die im Louvre der Carracci-Schule zugeordnet wird<sup>1</sup>, handelt es sich um eine Kopie nach einer Landschaft aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 431, Kat. Nr. X-2); diese wurde aufgrund einer alten Bezeichnung Campagnola zugeschrieben, was bereits Tietze und Tietze-Conrat (1944) zu Recht bezweifelten.

Das Louvre-Blatt ist vermutlich allseitig beschnitten und mit umfangreichen Lavierungen in Braun und Graubraun überzogen. Orientiert man sich an der Strichzeichnung wird deutlich, dass die Komposition zwar recht genau wiedergegeben wird, die Differenzierungen im Detail aber etwas großzügiger sind als in der Berliner Zeichnung. Bei den Motiven fällt zudem auf, dass die Rückenfigur auf dem Weg rechts vorne ohne Stock in der linken Hand wandert.

Neben der vorliegenden Fassung gibt es noch zwei weitere Kopien der Landschaft, die im Kunsthandel auftauchten (London, Alfred Brod Gallery, 28.01.-20.02.1965, Nr. 18 (Kat. Nr. X-2a u. X-93); Köln, Lempertz, 17.05.2014, Nr. 1253, Kat. Nr. X-2b u. X-68) und bisher ebenfalls nicht der Berliner Vorlage zugeordnet wurden.

Berücksichtigt man die Merkmale der Darstellung, so ist anzunehmen, dass die Zeichnung aus Berlin erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts oder zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstand. Sie dürfte aufgrund der fast zentralperspektivischen Komposition und Ausführung von einem (niederländischen?) Künstler, der in Kenntnis der Zeichenkunst des Tizian-Kreises die italienische Landschaft selbstständig interpretierte. Möglicherweise fungierte das Werk aus Berlin als Vorlage für das vorliegende Exemplar und die zwei Blätter des Kunsthandels, die höchstwahrscheinlich alle in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden. Im Falle der Pariser Kopie wird eine solche Datierung zumindest durch das Sterbejahr 1662 des frühesten nachgewiesenen Sammlers, Alfonso IV. d'Este (1634-1662) untermauert.

<sup>1</sup> Das unpublizierte Blatt ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/5097-Plusieurs-personnages-aux-abords-dun-village-dans-la-foret>

## X-151

### Landschaft mit zwei Jägern auf einem Weg

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 11036.

**Technik:** Rötél auf cremefarbenem Papier, fleckig oben, rechts von der Mitte am Rand, knittrig und rissig, größere Beschädigungen und Fehlstellen am rechten und unteren linken Rand, mit Einfassungslinie, Gegendruck (*contre-épreuve*).

**Maße:** 206 x 351 mm.

**Provenienz:** Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1743-1795), Paris; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** Raimbault 2010, S. 274, unter 13A.

Der Gegendruck einer Rötélzeichnung stammt aus der Sammlung des Comte de Saint-Morys (1743-1795), wird im Louvre als Kopie nach Annibale Carracci geführt<sup>1</sup> und von Raimbault (2010) als eines der Blätter vermerkt, die mit dem „Recueil Jabach“ in Verbindung stehen.<sup>2</sup> Gegenüber der gleichseitigen Radierung von Claude Massé (Tafel 13 A, 270 x 390 mm, Kat. Nr. 149c) fällt die schlecht erhaltene Darstellung deutlich kleiner und aufgrund der Rötélkreide weniger fein aus; dennoch wird die Komposition relativ genau wiedergegeben und mit einer klaren Einfassungslinie eingerahmt, so als wäre diese Version eine reproduktionstechnische Alternative zum Stich. Besonders in den Kreuzlagen des Vordergrunds und der Differenzierung der erhöht liegenden Baumgruppe wird deutlich, dass die druckgraphischen Strukturen des Recueil-Blattes kopiert wurden. Darüber hinaus würde auch die Rötéltechnik im Gegendruckverfahren allgemein für eine Entstehung ab dem späten 17. Jahrhundert sprechen. Wenn der Kopist die Radierung kannte oder sogar mit Massé (1631-1670) gleichzusetzen ist, wäre das Blatt nicht vor die mittleren 1660er Jahre zu datieren. Mit dieser Verbindung wäre

zwar die Abhängigkeit vom „Recueil Jabach“ erklärt; allerdings bleibt immer noch rätselhaft, wie die eigentliche Stichvorlage – die sich heute in Oxford (Christ Church, Inv. Nr. 0312, Kat. Nr. 149) befindet – zwar dem Stecher verfügbar war, sich aber später nicht mehr im Besitz des Louvre befand.

<sup>1</sup> Der Gegendruck befindet sich in der Online Datenbank des Museums:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/201069-Paysage-avec-un-chasseur-deux-chiens-et-un-paysan>

<sup>2</sup> Raimbault gab für das Louvre-Blatt die abweichenden Maße 220 x 335 mm an.

## X-152

### Landschaft mit Stadt am Meer vor Bergen

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 11044.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf ungleichmäßig gebräuntem Papier (rechts besonders stark), links unten rechteckförmige Fläche ergänzt (?) und mit Feder alt bezeichnet, aufgezoogen.

**Maße:** 88 x 165 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten, auf der ergänzten (?) Papierfläche mit Feder in Braun (gleiche Tinte?; alte Handschrift, 16./17. Jh.): „*Campagnuola*“.

**Provenienz:** Filippo Baldinucci (1625-1696); Filippo Strozzi; 1796 Ankauf für das Museum; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Lugt 1886).

**Literatur:** unpubliziert.

Die kleine querformatige und eher schlecht erhaltene Zeichnung wurde 1796 angekauft und ist aktuell dem Umkreis Campagnolas zugeordnet. Ein Grund für diese Zuschreibung liegt in der alten Bezeichnung „*Campagnuola*“, die relativ groß in die linke untere Ecke gesetzt wurde; dafür wurde wahrscheinlich das Papier an dieser Stelle ausgetauscht und ergänzt.

Die panoramahafte Landschaftskomposition mit einer prächtigen Stadt am Meer dürfte der zweite Grund für die Inventarisierung als Werk Campagnolas gewesen sein; zeichnerisch-stilistisch ist sie kaum nachvollziehbar. Möglich ist allerdings, dass sich der Ausführende an Campagnolas Landschaftsstil des späten vierten und fünften Jahrzehnts orientierte, aus dem das Stadtmotiv am ehesten stammen könnte (vgl. Paris, Louvre, Inv. Nr. 5532 (Kat. Nr. 134); New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 07.283.15 (Kat. Nr. 237) oder New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. I, 68, Kat. Nr. 235). Stilistisch und qualitativ ist es schwer zu sagen, ob der Nachahmer tatsächlich aus dem Umkreis Campagnolas stammt. Eine Entstehung im 16. Jahrhundert dürfte aber als sicher gelten.

## Paris, Kunsthandel

## X-153

### Landschaft mit Reiterschar im Vordergrund, verstreute Gebäude an einem Fluss in der Ferne

Ehemals Paris, Galerie Georges Petit, 10.-11.05.1926, Nr. 94.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, geklebter, horizontaler Riss mittig am linken Rand, seitlich beschnitten (?), aufgezoogen (?).

**Maße:** 260 x 410 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto am unteren Rand, links von der Mitte mit Feder: „*tiziano*“.

**Provenienz:** Hôtel Drouot, Paris, 25.02.1924, Nr. 61; Sotheby's London, 09.07.1924, Nr. 188.

**Literatur:** Auktionskatalog Hôtel Drouot, Paris, 25.02.1924, Nr. 61; Auktionskatalog Sotheby, Wilkinson & Hodge, London, *Important Drawings by Old Masters from the Collection of Mons. Jacques Arnal of Toulouse and Other Collections*, 09.07.1924, S. 32, Nr. 188, m. Abb.; Ausstellungs- u. Verkaufskatalog Galerie Georges Petit, Paris, *Collection de M.J. Boussac. Dessins et Aquarelles*, 10.05.1926 et 11.05.1926, Nr. 94, m. Abb. (S. 24); Fröhlich-Bum 1930, S. 88, Tafel 67/2.

Die Zeichnung tauchte in den 1920er Jahren mehrmals im Kunsthandel auf, wo man sie traditionell Tizian zuschrieb – nicht zuletzt wegen der Bezeichnung am unteren Rand; seitdem ist das Blatt verschollen. Doch bereits die frühen Kataloge<sup>1</sup> und die Besprechung als Werk Andrea Schiavones durch Fröhlich-Bum (1930) lieferten verschiedene Abbildungen, die für eine Untersuchung genügen müssen.

Dargestellt ist eine weite, mit Figuren staffierte Flusslandschaft, die man von einem erhöhten Terrain überblickt. Das vorderste Gelände ist links mit einem großen Baumpaars als natürlichem Repoussoirmotiv betont, das über die gesamte Höhe des Blattes reicht. Im erweiterten rechten Vordergrund, der etwas tiefer liegt, reitet gerade eine Soldatenschar um einen Hügel, während Hirten in der Nähe ihre Schafe und Kühe an einem Bach weiden. Ab dem Mittelgrund entwickelt die Landschaft eine besondere Weitläufigkeit, die durch den diagonalen Gewässerverlauf und die dichten Wälder vermittelt wird. Ihre teppichartige Fläche verliert sich schließlich in kleinen Strukturen am Horizont, über dem ein von dekorativen Wolken durchgezogener Himmel liegt.

Der Aufbau zeigt also eine panoramahafte Überschaubandschaft, die mit einiger Wahrscheinlichkeit für Campagnola ab den mittleren 1530er Jahren sprechen würde (vgl. New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 65, Kat. Nr. 234). Auch die Verwendung der natürlichen Motive (Baumpaars, nähere Geländeformen oder die ausgedehnten Waldflächen) deuten auf eine Erfindung des Meisters hin; besonders bei den berittenen Soldaten fühlt man sich an das eine oder andere Blatt erinnert, das im vorliegenden Verzeichnis Campagnola zugeschrieben wird.<sup>2</sup> Wenngleich die Ausführung dieser Reiterstaffage und einiger anderer zeichnerischer Ausdruckswerte der Handschrift Campagnolas recht ähnlich ist, überwiegt in der Darstellung ein dichtes, teilweise wenig durchlichtetes Lineament, das mit der Eigenhändigkeit unvereinbar scheint. Auch die eng kräuselnden Strukturen in den Waldflächen und die Linienführung des Baumpaars erscheinen eher ungewöhnlich; sie charakterisieren keines der als eigenhändig geltenden reifen Werke des Meisters. Lediglich ein Blatt aus der früheren Sammlung von John Skippe, das im Kunsthandel wieder aufgetaucht ist (Berlin, Galerie Gerda Bassenge, 30.11.2012, Nr. 6284, Kat. Nr. X-1), zeigt ein eng verwandtes Strichbild für das Gelände und die Vegetation, und lässt – trotz künstlerischer Sorgfalt – ebenfalls an Campagnolas Hand zweifeln.

Hinsichtlich der Gesamterscheinung der beiden Exemplare ist daher zu vermuten, dass sie verlorene Originale Campagnolas gelungen kopieren. Ihre besondere zeichnerische Qualität ist vergleichbar mit der Weimarer Kopie (Kunstsammlungen, Inv. Nr. KK 8868, Kat. Nr. 71a u. Kat. Nr. X-172) nach der „Landschaft mit liegender Frau“ aus Brüssel (Bibliothèque Royale de Belgique, Inv. Nr. S.II 113135, Kat. Nr. 71). Es liegt also nahe, den Ausführenden der vorliegenden Landschaft im engeren Umkreis des Meisters zu vermuten. Aufgrund der Komposition bietet sich eine Datierung ab circa 1540 an.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Augustin de Bayser (Cabinet de Bayser, Paris) für die zur Verfügung gestellten Angaben aus dem französischen Auktionskatalog zur Sammlung Boussac (Oktober 2015).

<sup>2</sup> Vgl. beispielsweise folgende Blätter: Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. Nr. 38.74-d1 (**Kat. Nr. 88**); London, Sotheby's, 07.12.1976, Nr. 6 (**Kat. Nr. 147**); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 1669 (**Kat. Nr. 236**); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5576 (**Kat. Nr. 242**); Mailand, Finarte, 22.11.2000, Nr. 24, (**Kat. Nr. 177**).

**X-154****Landschaft mit Rastendem an einem Bach, im Hintergrund eine kleine Stadt****Ehemals Paris, Nouveau Drouot, Boisgirard – de Heeckeren, 08.12.1980, Nr. 4.****Technik:** Feder in Braun auf Papier, vereinzelt fleckig, geglättete vertikale Falte in der Mitte.**Maße:** 197 x 355 mm.**Provenienz:** Christie's London, 10.07.1973, Nr. 201.**Weitere Fassungen:**

1.) Antoine Watteau (1684-1721), Rötel auf Papier, um 1715, 320 x 440 mm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. WA1941.53, (Kat. Nr. X-154a).

2.) Antoine Watteau (1684-1721), Rötel auf Papier, Gegendruck (*contre épreuve*), 290 x 390 mm, Paris, Piasa S.A., 12.11.2012, Nr. 37, (Kat. Nr. X-154b).**Literatur:** Auktionskatalog Christie's London, *OMD*, 10.07.1973, Nr. 201; Auktionskatalog Nouveau Drouot, Boisgirard – de Heeckeren, Paris, *Collection Jean-Pierre Richard et à divers amateur: Dessins, Tableaux, Objets d'Art et Mobilier su XVIIe au XIXe siècle*, 08.12.1980, S. 3, Nr. 4, m. Abb.; Rosenberg – Prat 1996, Bd. 1, S. 550, unter Nr. 343, Abb. 343b; Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 81, Abb. 80.

Die frühere Provenienz und Zuschreibung der Zeichnung liegt bis heute im Dunkeln. In der Kartei der Witt Library (London) vermerkte man „Tizian?“ und eine nicht weiter bekannte Sammlung Dr. Ledjinski. Als man das Blatt 1973 bei Christie's und später 1980 bei Drouot als Werk Campagnolas versteigerte, wurden keine näheren Angaben gemacht.<sup>1</sup>

Die Komposition dürfte auf Campagnolas Landschaften der fortgeschrittenen 1530er und frühen 1540er Jahre zurückgehen; vor allem der nicht übermäßig weitläufige Tiefenraum könnte für eine Vorlage aus dem vierten Jahrzehnt sprechen. Auch der rastende Mann verweist auf Campagnolas Figurentypen dieser Zeit.<sup>2</sup> Zeichnerisch deuten die Merkmale insgesamt auf eine qualitätvolle Kopie eines verlorenen Originals hin: die Binnenzeichnung der Geländeformen ist durchaus abwechslungsreich, zeigt jedoch an einigen Stellen recht mechanische Schraffuren oder Kreuzlagen; besonders die entfernten Waldpartien sind ungewöhnlich gleichmäßig wiedergegeben, der „liegende“ Baum etwas grob strukturiert und teilweise konturbetont. Auch das Strichbild für den Rastenden im Vordergrund ist zwar sorgfältig und von gewisser plastischer Wirkung. Aber die Linienführung wirkt wie in der unmittelbaren Terrainumgebung etwas erstarrt. Insgesamt führen die stilistischen Details zu keiner überzeugenden Übereinstimmung mit Campagnolas Duktus. Sie sind höchstwahrscheinlich das Resultat eines gekonnten Kopierens, das aufgrund der Nähe zum Vorbild im unmittelbaren Kreis des Künstlers anzusiedeln ist. Der anonyme Zeichner wollte vielleicht eine beim Sammlerpublikum erfolgreiche Landschaft duplizieren wie man das auch von anderen Fällen kennt, bei denen man entweder einzelne Motive Campagnolas noch am deutlichsten nachahmte (vgl. London, British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.301 (Kat. Nr. X-74); New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1975.1.291, Kat. Nr. X-116) oder eine gesamte Komposition mit trockenem Strich oder betonter Konturierung kopierte (Weimar, Kunstsammlungen, Inv. Nr. KK 8868 (Kat. Nr. X-172); Wien, Albertina, Inv. Nr. 1480 (Kat. Nr. X-174); Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 4060/1789, Kat. Nr. X-18).

Von der Komposition existieren noch zwei skizzenhafte Fassungen in Rötel, die man Antoine Watteau um 1715 zuschreibt (Kat. Nr. X-154a, b).<sup>3</sup> Beide Blätter besitzen unterschiedliche Maße, die allerdings größer sind als die vorliegende Zeichnung; eines von ihnen entstand als Gegendruck. Aufgrund der abweichenden Formate und oben angeführten Aspekte könnte man vermuten, dass sich Watteau an einer verlorenen Fassung orientierte, die von Campagnola stammte.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Augustin de Bayser (Cabinet de Bayser, Paris) für die zur Verfügung gestellten Angaben aus dem französischen Auktionskatalog (Juni 2015).

<sup>2</sup> Vgl. beispielsweise die Blätter: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 479 P (**Kat. Nr. 74**); London, Sotheby's, 23.03.1972, Nr. 81 (**Abb. 103**). – Zu letzterem mit „Moses und den Gesetzestafeln“ siehe: Santagiustina Poniz 1980, S. 148-149, Anm. 20, Abb. 3; sowie der Abschnitt *Das Spätwerk* im Kapitel *Campagnola im Überblick*.

<sup>3</sup> Zu den beiden Rötelflächern siehe: Rosenberg – Prat 1996, Bd. 1, S. 550, Nr. 343, Abb. 343, 343a. – Für den Gegendruck gab Eidelberg eine New Yorker Privatsammlung als Provenienz an: Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 81, Abb. 81.

## X-155

### Landschaft mit Wasserfall, Mühlendorf, Rinderherde und Hirten vor bewaldeten Bergen

Ehemals Paris, Hôtel Drouot, Arcole, 27.02.1989, Nr. 11.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier.

**Maße:** 270 x 420 mm.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** Auktionskatalog Arcole, Hôtel Drouot, Paris, *Dessins et tableaux anciens. Dessins et tableaux du XIXe siècle. Objets d'art. Sieges et meubles. Tapis. Tapisserie*, 27.02.1989, Nr. 11, m. Abb.

Die Zuschreibung des Werks an Campagnola ist nicht haltbar, da es sich um die Nachahmung einer Landschaft handelt, die bei Finarte Mailand (04.12.1986, Nr. 36, Kat. Nr. 102) zur Auktion kam und dem Meister zugeschrieben werden kann. Die vorliegende Darstellung fällt gegenüber der Vorlage in Komposition und Linienführung deutlich schwächer aus und ist höchstwahrscheinlich demselben anonymen Künstler zuzuordnen, der auch die reine Landschaft mit Mühle aus dem Louvre (Inv. Nr. 5593, Kat. Nr. 101) kopierte und der möglicherweise im 16. oder 17. Jahrhundert tätig war. Diese zweite Kopie befindet sich heute im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle (Inv. Nr. 21110, Kat. Nr. 101a).

## X-156

### Bergige Landschaft mit einem Dorf an einem Bach mit zwei Brücken

Ehemals Paris, MME Piasa, 27.03.2008, Nr. 3.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, vertikale Mittelfalte, vereinzelt stockfleckig und Spuren von Wasserflecken.

**Maße:** 210 x 295 mm.

**Provenienz:** Hôtel Drouot, Paris, 24.02.1965, Losnr. nicht bekannt.

**Literatur:** Auktionskatalog MME Piasa (S.V.V.), Drouot-Richelieu, Paris, *Collection d'un Grand Amateur, Succession de Monsieur X. Importants Dessins Anciens et Modernes, Tableaux Anciens et Modernes. Mobilier. Objets d'Art. Tapis*, 27.03.2008, S. 8, Nr. 3, m. Farbb. (S. 8); Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 108, Anm. 116.

Das Blatt wurde im französischen Auktionshandel Domenico Campagnola zugeschrieben – allerdings ohne Kenntnis der Vorlage, die sich heute im Louvre befindet (Inv. Nr. 5536, Kat. Nr. 77) und als eigenhändiges Werk anzusehen ist. Das Louvre-Blatt steht in enger Verbindung zu Campagnolas Holzschnitt mit dem Drehleier-Spieler (Abb. 167) wobei die vorliegende Zeichnung einen Hintergrundausschnitt dupliziert. Die Landschaftskopie zeigt links nicht das vollständige Wäldchen und am unteren Rand nur einen Teil der vorderen Hügelkuppe. Diese Details sind nur teilweise mit einer späteren Beschneidung des Blattes zu erklären; außerdem dürfte die gesamte Darstellung – die vielleicht mit Hilfe einer Quadrierung (Spuren davon am Original) übertragen wurde – ursprünglich etwas größer ausgefallen sein. Hinsichtlich der zeichnerischen Qualität der Kopie sollte man von einer Entstehungszeit im 16. Jahrhundert ausgehen.

## X-157

### Landschaft mit Fluss und Häusern im Hintergrund

**Ehemals Paris, MME Piasa, 10.04.2008, Nr. 6.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, in den Randbereichen vereinzelt fleckig; Verso: Skizzen von dekorativen Details in Rötel wahrscheinlich von einer anderen Hand.

**Maße:** 132 x 306 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto oben mittig mit Feder in Braun: „*Campagnola*“ und mittig: „4“.

**Provenienz:** Hippolyte-Alexandre-Gabriel-Walter Destailleur (1822-1893), Paris (Lugt 740).

**Literatur:** Auktionskatalog Sotheby's London, *Old Master Drawings*, 05.07.2006, S. 8, Nr. 1, m. Abb. (S. 8); Auktionskatalog Piasa, Paris, *Dessins Anciens et Modernes*, 10.04.2008, S. 5, Nr. 6, m. Abb.

Im internationalen Auktionshandel der letzten Jahre wurde die Zeichnung als eigenhändiges Werk angeboten – sicherlich aufgrund der willkommenen Zuschreibung an „*Campagnola*“ in alter Handschrift am oberen Rand. Diese Bezeichnung überrascht, da das extrem schmale Blatt (offenbar allseitig beschnitten) eine Landschaftskomposition ohne Figuren zeigt, die zwar campagnolesk erscheint, aber aus heutiger Sicht nicht an einen charakteristischen Typus des Meisters denken lässt. Die Modellierung der bewachsenen und teilweise felsigen Erhebung auf der rechten Seite der Darstellung erinnert hingegen eher an *Campagnola* – wenngleich die Linienführung deutlich unregelmäßiger ausfällt.

Nachdem die zeichnerische Umsetzung und die kompositionelle Lösung nicht mit dem stilistischen Spektrum *Campagnolas* vereinbar ist, sollte das Pariser Blatt als freie Nachahmung in die unmittelbare Nachfolge eingeordnet werden, die noch innerhalb des 16. Jahrhunderts entstand.

## X-158

### Landschaft mit Flussmündung und Gebäuden auf einem phantastischen Berg

**Ehemals Paris, Galerie Artesepia, 2013.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, fleckig, montiert.

**Maße:** 270 x 450 mm.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung gehörte zum Bestand der Galerie Artesepia (Paris), wo man sie als Werk *Campagnolas* in die 1530er Jahre datierte. – Die Komposition erinnert zwar an *Campagnolas* Landschaften mit Flussmündungen oder Meeresküsten, die ab den 1530er Jahren vermehrt entstanden und teilweise phantastisch-schroffe, niederländisch beeinflusste Bergmotive zeigen (vgl. Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1052 (Kat. Nr. 245); Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 81-30/12, Kat. Nr. 249). Die Gliederung der Landschaftszüge weist jedoch Schwächen auf, die dem Meister nicht gerecht werden und als Indiz für eine Nachahmung zu werten sind. Bestätigt wird diese Annahme auch durch die Ausführung, die sich zweifellos an *Campagnolas* Strichbild orientiert, jedoch in den Waldpartien und dem bergigen Terrain abweichende Ausdruckswerte aufweist. Aus stilistischen Gründen ist daher das Blatt dem Umkreis oder der Nachfolge *Campagnolas* zuzuschreiben.

**Rom****X-159****Landschaft mit der Versuchung Christi**

**Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. Nr. F.C. 125510.**

**Technik:** Feder in Braun auf gebräuntem Papier, fleckig, etliche Fehlstellen (teilweise ergänzt), größere vor allem in der rechten Blatthälfte, zwei vertikale Schnitte in der Mitte, aufgezogen.

**Maße:** 240 x 329 mm (allseitig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto unten rechts mit Feder in Braun: „*campagnola*“.

**Provenienz:** Reale Accademia dei Lincei, Rom.

**Literatur:** Fleres 1894-1895, S. 146, Nr. 2; Kat. Ausst. Rom 1989, S. 157, Nr. 106, m. Abb.

Das schlecht erhaltene Blatt inventarisierte man bereits im 19. Jahrhundert als Werk von Domenico Campagnola; heute wird es aber der „Deutschen Schule des 16. Jahrhunderts“ zugeordnet.<sup>1</sup> Es handelt sich um eine genaue Wiedergabe der „Landschaft mit der Versuchung Christi“ aus der Sammlung Lely, die 1982 bei Christie's versteigert wurde und Campagnola zuzuschreiben ist (Kat. Nr. 142). Gegenüber der Vorlage fällt die allseitig beschnittene Zeichnung aus Rom kleiner aus; vor allem in der Breite und am rechten Rand ist die Komposition nicht vollständig, was am fehlenden großen Baumpaare rechts im Vordergrund gut zu erkennen ist. Trotz des gebräunten Papiers und der zahlreichen Beschädigungen lässt sich im Detail (anhand einer digitalen Abbildung) beobachten, dass Campagnolas Darstellung recht präzise wiederholt wurde. Insgesamt lassen die zeichnerischen Merkmale auf eine zeitgenössische Kopie schließen. Es wäre sogar möglich, dass es sich um eine weniger sorgfältige Eigenwiederholung des Künstlers handelt. Letztlich ist aber das qualitative Erscheinungsbild zu stark beeinträchtigt, um Campagnolas Autorschaft mit Gewissheit zu klären.

Im 17. Jahrhundert entstand nach dieser Campagnola-Komposition noch eine druckgraphische Version von Lucas van Uden (Kat. Nr. 142b u. Abb. 315), der drei kleine Landschaften radierte und von Frans van den Wyngaerde (1614-1679) verlegen ließ. Wie die Bezeichnungen in den Druckplatten verraten („*Titianus inventit*“), schrieb man diese Landschaften Tizian zu; aufgrund der heutigen Materialkenntnis ist ihre Erfindung höchstwahrscheinlich das Verdienst von Domenico Campagnola.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Fleres merkte im Inventar an: „*correttamente restituito a Scuola tedesca del. sec. XVI.*“

<sup>2</sup> Zu den relevanten Stichen von Lucas van Uden siehe den Abschnitt im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

**Rotterdam****X-160****Landschaft mit Kirche und Gebäude an einem Fluss**

**Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I-410.**

**Technik:** Feder in Braun auf verfärbtem Papier, oberer linker Rand mit größeren Fehlstellen, aufgezogen (?).

**Maße:** 128 x 298 mm (zumindest linke Seite beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Verso mit Bleistift: „*Wellesley - July 1866 / [...]*“.

**Wasserzeichen:** Anker in einem Kreis.

**Provenienz:** Dr. Herny Wellesley (1791-1866), Oxford (Lugt 1384); Verkauf, Sotheby London, 25.06.1866, Losnr. nicht bekannt; Sir John Charles Robinson (1824-1913), London (Lugt 1433); Julius Boehler, München; Franz W.

Koenigs (1881-1941), Köln und Haarlem (Lugt 1023a), erworben 1929; Daniël Georg van Beuningen (1877-1955), Rotterdam, 1940 an das Museum übergeben.

**Literatur:** Walker 1941, Anhang S. 16, Nr. 107.

Das Blatt gehört seit 1940 zum Bestand des Museums Boijmans van Beuningen, wo man es Domenico Campagnola zuordnet. Über die Zuschreibungen in den älteren Provenienzen liegen keine Angaben vor.<sup>1</sup>

Die Komposition im äußerst schmalen Querformat bezieht eine reizvolle Tiefenräumlichkeit aus dem Nebeneinander des dicht gezeichneten Berghanges mit Weiler und der skizzenhaften Ebene mit fließendem Gewässer und ferner Baumgruppe. Aus dem Rahmen fällt jedoch das Gebäudepaar, das wenig nachvollziehbar im Gelände steht und im Bereich der Kirche perspektivisch missglückt wirkt. Motivisch und zeichnerisch besteht zweifellos eine Nähe zu Campagnolas Landschaften, allerdings lassen sich im vorliegenden Verzeichnis keine überzeugenden Verbindungen zu seinen Darstellungen finden. Selbst innerhalb der Reihe der zugeschriebenen und teilweise skizzenhaft ausgeführten Landschaften ergeben sich keine schlüssigen Vergleiche. Das Blatt sollte daher stilistisch im Umkreis angesiedelt werden, wo es vielleicht ab den 1520er Jahren entstand.

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Albert J. Elen (Senior curator of drawings and prints, Museum Boijmans van Beuningen) für die Angaben zur Zeichnung (Dezember 2013).

## St. Petersburg

### X-161

#### Die Seidenraupenzucht in einer angedeuteten Landschaft

St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. OR-14129.

**Technik:** Rötél auf cremefarbenem Papier, größerer Fleck am unteren Rand, einige Risse und Fehlstellen, vor allem mittig und rechts oben, ehemals mit Einfassungslinie, aufgezogen und alt montiert mit mehrfacher Rahmungslinie und aquarellierter Bordüre.

**Maße:** 257 x 433 mm.

**Provenienz:** Everhard Jabach (1610-1695), Paris; Pierre Crozat (1665-1740), Paris; Verkauf Paris, 10.04.1741, unter Nr. 672; Eugène Rodrigues? (geb. 1853), Paris (Lugt 897)?; S. P. Jaremich, St. Petersburg (Lugt 623a); 1919 von der Eremitage erworben.

**Literatur:** Benois 1913, S. 11, Nr. 11, Abb. (S. 8); Kat. Ausst. Leningrad 1927, Nr. 10; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 128, Nr. 482; Py 2001, S. 320.<sup>1</sup>

Die Zeichnung ist für das vorliegende Katalogverzeichnis ein Grenzfall, da sie nicht eindeutig zur Kategorie der Landschaft passt – zu groß ist der Figurenanteil und die Architekturkulisse für die ausgefallene Szene, die mit „Seidenraupenzucht“ betitelt wird.<sup>2</sup> Das Werk wurde früher Claude Massé (1631-1670) oder Domenico Campagnola zugeordnet; vor allem Tietze und Tietze-Conrat sprachen von „late shop“ obwohl sie es nie im Original gesehen hatten. Erst in der jüngeren Forschung wurde Tietzes Zuschreibung revidiert. Mit dem vertieften Wissen um die Sammlung Jabach und ihre dem *Cabinet du Roi* verkauften Teile entdeckte man, dass die am „Recueil Jabach“ beteiligten Stecher einige Kopien von Jabachs Originalen anfertigten, die in manchen Fällen der druckgraphischen Vorbereitung dienten; diese Kopien nahm Jabach nicht nur in seine Bestände auf, sondern verkaufte sie auch 1671 innerhalb der Kategorie der „dessins d'ordonnance“ oder als zweite Garnitur („dessins de rebut“) an den König.<sup>3</sup> Das vorliegende Blatt gehört jedoch nicht zu dieser Gruppe sondern gelangte nach Jabachs Tod in den Besitz von Pierre Crozat, bei dem es als Werk Campagnolas galt, was auch dem Auktionskatalog von 1741 zu entnehmen ist.<sup>4</sup>

Die Vorlage dieser Kopie gehörte zu einer Serie mit 18 Jahreszeiten- oder Monatsdarstellungen, die sich in Jabachs Sammlung befand und von der sich heute 16 Zeichnungen – mehrheitlich im Louvre – erhalten haben.<sup>5</sup> Im „Recueil Jabach“ wurde die Reihe jedoch nicht vollständig nachgestochen<sup>6</sup>; außerdem wird ersichtlich, dass zwei Vorlagen nur mehr als Reproduktionen dokumentiert sind – darunter auch die vorliegende Szene mit der Seidenraupenzucht<sup>7</sup>; Die genaue Zusammensetzung und der Zweck der Serie konnten bisher nicht bestimmt werden, ebenso wenig ihre motivischen Vorbilder. Die Zeichnungen sind auf bläulichem Papier mit brauner Feder und Lavierungen ausgeführt. Einige Blätter weisen Spuren von vertikalen Falten auf oder wurden zerschnitten, da in manchen Fällen nur Teilszenen der Originale erhalten blieben und in dieser Form, mit einigen landschaftlichen Ergänzungen versehen und teilweise auf zwei unterschiedliche Radierungen aufgeteilt (Tafel 9F, 10C, Abb. 325, 326), nachgestochen wurden<sup>8</sup>. Die Motive der Tierkreiszeichen hat man nicht mehr berücksichtigt, weil sie offenbar nicht mehr dem Geschmack der Zeit entsprachen.

Die motivischen Anhaltspunkte, die Figurenauffassung und die Linienführung in dieser Reihe sprechen größtenteils für Campagnolas Handschrift im sechsten Jahrzehnt. Die Gruppe ist herausragend in seinem Œuvre, da er nicht häufig auf eine solch „malerische“ Zeichentechnik auf farbigem Papier zurückgriff. Daher war die Reihe möglicherweise als eigenständiges Werk für ein Sammleralbum gedacht.

Die vorliegende Kopie ist nach einer jener Campagnola-Zeichnungen der Serie entstanden, die heute verloren sind. Zusammen mit anderen Blättern dokumentiert sie, dass Claude Massé häufig Altmeisterzeichnungen kopierte und dabei sein Stil als Stecher erkennbar blieb.<sup>9</sup> Allerdings wies man die Reproduktion in der offiziellen Ausgabe des Recueil von 1754 Michel Corneille zu (Tafel 10D); die Zuschreibung der Vorlage galt Domenico Campagnola – wie es schon im Jabach-Inventar der Fall war. Im Vergleich mit dem Stich wird deutlich, dass die Rötzelzeichnung das gesamte Original wiedergibt und mit der druckgraphischen Übertragung die Figurenszene innerhalb der gemauerten Architektur am linken Rand weggelassen wurde. – In der Albertina in Wien findet sich von der Radierung ein heute möglicherweise einmaliger *contre-épreuve* – „*avant la lettre*“ (Kat. Nr. X-161a).<sup>10</sup>

Dieses Beispiel aus der Eremitage dokumentiert somit nicht nur eine heute fehlende Zeichnung aus der Reihe der Monatsdarstellungen sondern macht deutlich, dass die damalige Zuordnung der Stecher für die erste offizielle Ausgabe des „Recueil Jabach“ im Jahr 1754 nicht fehlerfrei war.

<sup>1</sup> In dieser Publikation zitierte man die abweichende Inventarnummer „14218“.

<sup>2</sup> Mein Dank gilt Irina Grigoryeva (Curator, Department of Drawings, The State Hermitage Museum) und Zhanna Etsina (Manager, Rights and Reproductions Office, The State Hermitage Museum) für die zur Verfügung gestellte digitale Abbildung und die zusätzlichen Angaben (Februar 2016).

<sup>3</sup> Siehe beispielsweise folgende Kopien im Louvre: Inv. Nr. 4789, 4790, 4791 (Vorlagen: Inv. Nr. 4737, 4738, 4742) oder Inv. Nr. 5578 (Vorlage: Inv. Nr. 5530).

<sup>4</sup> Nach dem Tod des Bankiers gehörte das Blatt zur großen Versteigerung der Sammlung. Im Katalog beschrieb Mariette die Zeichnung in einem Los von 8 Blättern unter Domenico Campagnola mit folgenden Worten „(...) dont un représente des Gens qui élèvent des vers à soie (...)“ – Mariette 1741, S. 72, Nr. 672.

<sup>5</sup> Folgende Blätter lassen sich im Louvre lokalisieren (Inv. Nr. 4738-4741, 4743-4752). In New York (Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. IV, 61 u. 62, **Abb. 128, 129**) und Turin (Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15927, **Abb. 130**) haben sich noch weitere Bestandteile der Reihe erhalten. Die Exemplare im Louvre sind in der Online Datenbank des Museums zugänglich. In der Forschung besprach Santagiustina Poniz die aufwendigen Zeichnungen erstmals als Werke Campagnolas. – Santagiustina Poniz 1981, S. 65, Anm. 31-36, Abb. 4. – Zu dieser Reihe siehe auch den Abschnitt *Das Spätwerk* im Kapitel *Domenico Campagnola im Überblick*.

<sup>6</sup> Im „Recueil Jabach“ verteilt sich die Szenenauswahl auf die Tafeln 9A, 9B, 9C, 9D, 9E, 9F, 10A, 10B, 10C, 10D, 10E, 10F, 11E, 11F, 12E. – Siehe ergänzend das Unterkapitel *Der „Recueil Jabach“ (ca. 1666-1695 und 1754) – Eine Stichsammlung zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert* oder auch die Überblickstabelle zum „Recueil Jabach“ im Anhang der vorliegenden Dissertation.

<sup>7</sup> Die zeichnerischen Vorlagen für die Tafeln 9D und 10D sind heute verloren; die Darstellung zu Tafel 9D hat sich möglicherweise früher in der Amsterdamer Sammlung N. Beets befunden, von der Tietze und Tietze-Conrat Kenntnis hatten. – Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. Nr. 413. – Py 2001, S. 174, Nr. 715.

<sup>8</sup> Für diese beiden Nachstiche diente die Zeichnung Inv. Nr. 4752 (258 x 536 mm) aus dem Louvre als Vorlage (**Abb. 324**).

<sup>9</sup> Eine der Rötelpkopien, die man Massé zuordnen kann, befindet sich heute in der Bibliothèque nationale de France

von Paris (Département des Estampes et de la Photographie, Inv. Nr. Réserve B 6 e boîte in-fol.). Sie zeigt die Darstellung mit Tobias und dem Engel, die als Annibale Carracci für den „Recueil Jabach“ gestochen wurde (Tafel 4C). – Kat. Slg. Paris 2014, S. 189, Nr. 232, m. Farbabb.

<sup>10</sup> Wien, Albertina, Klebeband, Inv. Nr. HB. 27.3, fol. 56, Nr. 399.

## Schweiz

### X-162

## Weite Landschaft mit Kamelkaravane und Schiffen an einer großen Flussschleife vor einer entfernten Stadt mit großem Turm

Sammlung Gadola Schweiz, ohne Inv. Nr.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier mit Einfassungslinie mit Feder in Braun.

**Maße:** 211 x 303 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links unten mit Feder: „Campagnola“ sowie auf dem Verso mit Feder.

**Wasserzeichen:** Krone.

**Provenienz:** Earl of Warwick (1818-1893), Warwick; John Postle Heseltine (1843-1929), London; Henry Oppenheimer (1859-1932), London; Maurice Marignane (geb. 1879), Paris (Lugt 1872); Paul Mathias Polakovits (1921-1987), Paris (Lugt 3561); Christie's London, 28.03.1972, Nr. 10; Christie's London, 27.11.1973, Nr. 228; Sotheby's London, 02.07.1997, Nr. 23; Triple Gallery / Feuzes Kunstkabinett (Peter und Ulrike Feuz), Bern, 1998.

**Literatur:** Auktionskatalog Christie's London, *OMD*, 28.03.1972, Nr. 10; Auktionskatalog Christie's London, *OMD*, 27.11.1973, Nr. 228; Auktionskatalog Sotheby's London, *OMD*, 02.07.1997, S. 25, Nr. 23, m. Abb.; Master Drawings, Vol. XXXVI, No. 1, Spring 1998, Abb. S. 117; Kat. Ausst. Zürich 2004, S.14-15, Nr. 1, m. Farbabb.

Die Provenienz des Blattes reicht nur bis ins 19. Jahrhundert zurück und gehörte damals dem Earl of Warwick. Aus dieser Zeit könnte die alte Bezeichnung „Campagnola“ unten links am Rand stammen, die vermutlich auch die Zuschreibung begründete. Sie wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts – als das Blatt mehrmals den Besitzer wechselte – in die einzelnen Auktionskataloge übernommen und auch für die Ausstellung der Sammlung Gadola (Kat. Ausst. Zürich 2004) verwendet.

Die Bildanlage entspricht dem Typus der Küsten- und Flusslandschaften, den Campagnola ab dem fünften Jahrzehnt entwickelte und variierte. Dabei stehen meistens die spektakuläre Überschau und die Weitläufigkeit eines Gewässers im Mittelpunkt. Menschen und Tiere als Staffage verlieren sich in der Landschaft und selbst die phantasievoll arrangierten Hafentstädte und der Schiffsverkehr nehmen sich klein aus.<sup>1</sup> Im stilistischen Vergleich mit den Exemplaren aus dem Metropolitan Museum of Art (Inv. Nr. 07.283.15, Kat. Nr. 237) und dem Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. Nr. Z 1669, Kat. Nr. 236) vermisst man allerdings in der vorliegenden Landschaft zeichnerische Originalität und Leichtigkeit. Besonders die mechanische Modellierung des vordersten Terrains ist auffällig; sie ist zweifellos an Campagnolas Strichbild orientiert, wird ihm qualitativ aber nicht gerecht. Auch Details wie die beiden Reiter links und die Kamelkarawane, die offenbar nachträglich über die Geländekontur gesetzt wurde, oder auch die entfernte Rauchsäule deuten ebenfalls zeichnerische Nachlässigkeiten an. Im Kontext der Campagnola zuzuschreibenden Küsten- und Flusslandschaften spricht im Fall der Schweizer Zeichnung weniger die Komposition als die Linienführung gegen die Eigenhändigkeit. Qualitativ ist das Blatt mit einer Darstellung aus dem Auktionshandel (London, Sotheby's, 01.07.1965, Nr. 94, Kat. Nr. X-89) vergleichbar, dessen verbreitet mechanisches Strichbild an einen Stecher als Ausführenden denken lässt. Ein weiteres Indiz für eine Kopie oder Nachahmung lässt sich auch in der höchst präzisen Einfassungslinie und den damit bündig abgeschlossenen Federstrichen vermuten: eine solche technische Umsetzung spricht kaum für Campagnola selbst, sondern für die Wiedergabe eines verlorenen Originals, von dem ausgehend vielleicht sogar das sonst typische Querformat von durchschnittlich 240 x 380 mm etwas verkleinert wurde (211 x 303

mm).

Der Ausführende ist wahrscheinlich dem Umkreis Campagnolas zuzuordnen. Die Entstehungszeit fällt aufgrund der verwandten Kompositionen in die 1540er oder 1550er Jahre.

---

<sup>1</sup> Vgl. beispielsweise die Darstellungen in: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 756 (915), (**Kat. Nr. 238**); Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1052 (**Kat. Nr. 245**); Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 61.1176 (**Kat. Nr. 241**).

## Standort unbekannt

### X-163

## Landschaft mit Figurenpaar bei einem Dorf am Fuße der Berge

**Aufbewahrungsort unbekannt.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, rechts oben vereinzelt fleckig und zwei vertikale Falten.

**Maße:** 150 x 194 mm.

**Provenienz:** Maurice Marignane (geb. 1879), Paris (Lugt 1872).

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung findet sich unter Domenico Campagnola in der Fotokartei des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, die wie bei vielen Werken auf den Nachlass von Fritz Heinemann zurückgeht. Nach den Karteiangaben stammt die Zeichnung aus der Corcoran Gallery of Art von Washington, in der jedoch die angegebene Inventarnummer 26.189 zu einer Zeichnung mit zwei sitzenden Männern gehört, die Girolamo Romanino zugeschrieben wird. Vom vorliegenden Blatt fehlt im Museum in Washington leider jede Spur.

Dargestellt ist eine Landschaft mit einigen Gebäuden in ansteigendem Gelände, am Fuße eines bewaldeten Gebirges. Links vorne sieht man zwei Figuren im Gespräch; dabei scheint ein bärtiger Mann mit Stock auf dem Weg zum Dorf im Mittelgrund zu sein und trifft auf eine Dame, die kostbar gekleidet und mit üppiger Kopfbedeckung auf einem kleinen Hügel zu rasten scheint. Der nähere Inhalt dieser Begegnung bleibt unklar.

Die Bildanlage mit dem betont anekdotenhaften Figurenpaar in einer bergigen Landschaft, die nur wenige Ausblicke anbietet, dürfte durch Campagnolas Kompositionen des vierten Jahrzehnts beeinflusst sein. Am nächsten stehen der Darstellung zwei Zeichnungen aus Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 480 P, Kat. Nr. 80) und Zürich (ETH Zürich, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Z 174, Kat. Nr. 81), in denen jeweils idyllische Figurenszenen im vordersten Gelände den pastoralen Charakter der Landschaft unterstreichen.

Die Ausführung des vorliegenden Blattes ist überwiegend flüssig und fällt etwas grobmaschiger aus als die angeführten Werke aus dem vierten Jahrzehnt. Vor allem die Modellierung des Figurenpaares weicht deutlich von Campagnolas Auffassung ab. Das regelmäßige Strichbild des Geländes, der Häuser und der Vegetation hingegen dürfte sich eher an Landschaften orientieren, die von Campagnola offener und streckenweise skizzenhaft gezeichnet wurden (Paris, Louvre, Inv. Nr. 5593, Kat. Nr. 101). Aufgrund der stilistischen und qualitativen Merkmale handelt es sich vermutlich um eine Nachahmung aus seinem Umkreis, die ab den 1530er Jahren entstanden sein kann.

## Stockholm

### X-164

#### Hügelige Landschaft mit Dorf an einem Fluss, vor Bergen im Hintergrund

Stockholm, Nationalmuseum, Inv. Nr. NMH 1392/1863.

**Technik:** Feder in Braun und Schwarz auf Papier.

**Maße:** 271 x 395 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto am unteren Rand mit Feder in Schwarz: „Titien“ und unten mittig: „Cabinet de Crozat“ und nummeriert „1211“ und „78“.

**Wasserzeichen:** Stern und Buchstaben P G.

**Provenienz:** Pierre Crozat? (1665-1740), Paris; Graf Carl Gustav Tessin (1695-1770), Stockholm, (Lugt 2999); Kungliga Biblioteket (Königliche Bibliothek), Stockholm; Kungliga Museum (Königliches Museum), Stockholm (Lugt 1638), 1866 an das Nationalmuseum übertragen.

**Literatur:** Sirén 1917, Nr. 459; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 131, Nr. A 555; Kat. Ausst. Stockholm 1962, S. 187-188, Nr. 224; Bjurström 1979, s.p., Nr. 30, m. Abb.

Nach der Bezeichnung „Cabinet de Crozat“ des Grafen Tessin könnte die Zeichnung aus der berühmten Sammlung des französischen Bankiers und Mäzens stammen. Tessin inventarisierte sie 1749 als Landschaft Tizians. Sirén publizierte das Blatt 1917 als frühes (!) Werk Campagnolas, was Tietze und Tietze-Conrat (1944) ablehnten. Diese Abschreibung bestätigte Bjurström (1979) im Sammlungskatalog der italienischen Zeichnungen und merkte dazu an: „The sheet has obvious weakness and there are many signs, including several misinterpreted natural forms, that it is more probably a copy after a composition by Campagnola.“<sup>1</sup>

Die Komposition ist sehr skizzenhaft festgehalten sodass die meisten Landschaftselemente nur schemenhaft erkennbar sind. Am konkretesten fällt noch die Differenzierung der Gebäudegruppe im entfernten Mittelgrund aus. Insgesamt wäre es durchaus vorstellbar, dass es sich hier um eine freie Wiederholung einer verlorenen Zeichnung Campagnolas handelt. Der Aufbau und die angedeuteten Motive lassen für das Original eine Flusslandschaft vermuten, deren Typus ab den mittleren 1530er Jahren zu datieren ist. Der anonyme Nachahmer dürfte wahrscheinlich im mittleren oder späten 16. Jahrhundert tätig gewesen sein.

<sup>1</sup> Das Werk ist aktuell als Kopie nach Domenico Campagnola in der Online Datenbank des Museums zugänglich: <http://collection.nationalmuseum.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=artist&objectId=17332&viewType=detailView>

## Stuttgart

### X-165

#### Küstenlandschaft mit Schiffen vor Anker bei einer Stadt vor Bergen

Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C 90/3697 (S 355).

**Technik:** Feder in Braun auf hellbräunlichem Papier, bräunlichgelbe Flecken in der rechten unteren Blatthälfte, linke untere Ecke ergänzt, oberer rechter Rand mit Einrissspuren, aufgezogen. – Verso: Figurenskizzen mit Feder in Braun und schwarzem Stift.

**Maße:** 213 x 402 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Verso mit Feder: „una volta alla setimana / Majnar carne e non piu / chi vol disnar“.

**Provenienz:** Max Sándor Hevesi (1894-1948), Wien, 1929; Auktion Arno Winterberg 1977; Vermächtnis Richard Jung.

**Literatur:** Fröhlich-Bum 1930, S. 88, Tafel 68/1; Auktionskatalog Kunstantiquariat Arno Winterberg, Heidelberg, *Kunst des 15. bis 20. Jahrhunderts: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik*, Nr. 14?, 1977, Nr. 139, Abb. S. 23; Kat. Slg. Stuttgart 1992, S. 105, Nr. E 40.

Die Zeichnung tauchte erstmals 1929 im Wiener Kunsthandel auf und wurde bald danach von Fröhlich-Bum (1930) publiziert. Die Autorin sah in der Küstenlandschaft „*Stil und Technik Schiavones*“. Fast ein halbes Jahrhundert später wurde das Blatt als Werk Domenico Campagnolas versteigert und gelangte schließlich über das Vermächtnis von Richard Jung in die Stuttgarter Staatsgalerie, wo es von Corinna Höper als Werk aus dem Umkreis des Künstlers katalogisiert wurde (Kat. Slg. Stuttgart 1992).

Die Komposition besitzt mit dem erhöhten leeren Vordergrund, der tiefenräumlich abgesetzten Hafenstadt am Fuße der waldigen Bergformationen und der forcierten Überschau bis zum hohen Horizont einen weitläufigen Aufbau, der eindeutig für eine Erfindung Campagnolas spricht, die an niederländischen Vorbildern in der Nachfolge von Joachim Patinier und Jan van Scorel orientiert ist. Auch einzelne Motive wie der nahe Weg mit den verstreuten Steinen, die schroffen Felskämme gegen den klaren Himmel und die verschiedenen Schiffe sind deutliche Hinweise auf Campagnolas Vokabular ab circa 1540.

Die Landschaftselemente wirken jedoch in der Linienführung ein wenig „trocken“ – als ob der Zeichner eine Vorlage kopiert oder nachgeahmt hätte. Einige Details wie die Waldabschnitte vor der Stadt, größere Gruppen länglicher Bäume oder das Nachziehen des rechten Uferverlaufs im Mittelgrund entsprechen nicht zweifelsfrei Campagnolas Auffassung. Dabei deutet die mechanische Differenzierung in den Gebäudepartien eher auf eine Kopie hin – auch wenn Campagnolas zeichnerische Routine ähnliche Facetten offenbaren kann. Von vergleichbarer Qualität ist eine Darstellung aus der ehemaligen Sammlung Henry S. Reitlinger (London, Sotheby's, 09.12.1953, Nr. 33 (2), Kat. Nr. X-88). Das Strichbild offenbart in beiden Fällen ein verhaltenes künstlerisches Verständnis, dem nicht die Erstfassung der jeweiligen Landschaft zugeschrieben werden kann. Vielmehr dürfte es sich um Werke eines Zeichners aus dem Kreis Campagnolas handeln, der ein Original des Meisters aus dem fünften oder sechsten Jahrzehnt kopierte.

## X-166 Felsabhang mit Flusstal

**Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Sammlung Schloss Fachsenfeld, Inv. Nr. III/1700.**

**Technik:** Feder in Braun auf teilweise stark gebräuntem Papier, neuere Kratzspuren und Bereibungen, allgemein schlechter Erhaltungszustand, montiert auf grünlichem Karton mit Einfassungslinien in Schwarz.

**Maße:** 410 x 265 mm.

**Provenienz:** Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino? (1591-1666), Bologna; Carlo Gennari? (1637-1688), Bologna; Francesco Giusti (1752-1828), Bologna; einer seiner Erben, Conte Zorzi; Franz Freiherr von Koenig-Fachsenfeld (1866-1918), Aalen-Fachsenfeld (Lugt 4747); Sammlung Schloss Fachsenfeld seit 1976 in Verwahrung der Staatsgalerie Stuttgart; seit 1982 Eigentum der Stiftung Schloss Fachsenfeld.

**Literatur:** Kat. Ausst. Stuttgart 1978, S. 148, Nr. 69, m. Abb.; Marciari 2000, S. 75 u. S. 516, Appendix III, D155, Abb. 63.

Die schlecht erhaltene Zeichnung gehörte zur Sammlung von Francesco Giusti, die mehr als 900 Blätter umfasste und überwiegend auf den Bologneser Maler Guercino und dessen Nachfahren des 17. Jahrhunderts zurückgeht. Diese Zeichnungen der bolognesischen Schule wurden en bloc Franz Freiherr von Koenig zu Fachsenfeld im Oktober 1899 angekauft; sie bilden damit den Kern der heutigen Sammlung von Schloss Fachsenfeld. Insgesamt umfasst diese rund 2600 Blätter verschiedener Künstler und Epochen und wird seit 1976 als Dauerleihgabe in der Staatsgalerie Stuttgart verwahrt. Mittlerweile wurde der Bestand mehrmals ausgestellt und befindet sich seit

1982 im Eigentum der Stiftung Schloss Fachsenfeld.

Das vorliegende Werk wurde unter Tizian inventarisiert, danach blieb es lange unbearbeitet. Heinrich Geissler schrieb es erstmals Girolamo Muziano zu, als 1978 eine Sammlungsauswahl präsentiert wurde. Geissler verwies bei der Komposition auf die Vorbilder Tizian und Campagnola und stellte aufgrund der deutlichen Vertikaltendenz eine Verbindung zu Muzianos Serie der büßenden Heiligen her, die 1573/75 von Cornelis Cort gestochen wurde. Ein kritischer Vergleich mit Muzianos Zeichenstil blieb dabei aber aus.

Marciari (2000) übernahm Geisslers Zuschreibung, ordnete das Werk aber Muzianos früher römischer Zeit zu.<sup>1</sup> Eine einzelne Besprechung des Blattes erfolgte jedoch nicht. Bei Tosini findet sich das Blatt erst gar nicht, weil sie die kritische Sichtung der Muziano-Zeichnungen Taco Dibbits überlassen wollte.

Im Rahmen des vorliegenden Verzeichnisses lässt sich für das Werk aus der Sammlung Fachsenfeld erstmals eine Einordnung finden, die stilistisch gegen Campagnolas oder Muzianos Handschrift spricht: Die hochformatige Komposition zeigt in der linken Bildhälfte einen nahen steilen Abhang, der sich aus großen Felsformen schroff auftürmt und von einigen Pflanzen und Baumstrünken durchsetzt ist. Seine Form verleiht der Darstellung eine starke vertikale Ausrichtung und lässt rechts nur einen schmalen Ausblick auf ein bewaldetes Tal frei, in dem eine Holzbrücke über einen Fluss führt. Die bildmäßige Landschaft wirkt natürlich und vermittelt vor allem in den nahsichtigen Motiven einen studienhaften Charakter. Dieser wird noch durch das freiere Strichbild in der Felsformation und die feineren zeichnerischen Werte der Vegetation verstärkt.

Komposition, Motive und Linienführung lassen sich unmittelbar mit zwei Landschaftszeichnungen aus dem Louvre (Inv. Nr. 1488, 1489, Kat. Nr. X-127, X-128) verbinden, die ursprünglich Pierre-Jean Mariette (1604-1774) besaß und die von ihm „*Joseph Porta Salviati*“ zugeschrieben wurden. Nach Mariettes Tod fanden sich die hochformatigen Pendants als „*Deux Paysages en hauteur*“ unter Giuseppe Porta im Auktionskatalog der Sammlung.<sup>2</sup> Somit lässt sich nun ein homogenes Trio bilden, mit dem deutlich wird, dass die vertikale Bildanlage in allen drei Fällen intendiert war und vor allem mit Fels- und Bachmotiven variiert wurde. Eine Tiefenräumlichkeit mit weiten Ausblicken wurde dabei vernachlässigt; vielmehr kommen Kontraste zwischen Nah und Fern zur Geltung. Auf die menschliche Zivilisation verweisen nur entfernte Details wie ein alleinstehendes Haus oder eine Brückenkonstruktion – oder sie ist gänzlich absent.

Obwohl das Stuttgarter Blatt aufgrund des Erhaltungszustands schwer zu lesen ist und nur noch eine eingeschränkte zeichnerische Wirkung besitzt, lässt sich in den nahen Felsformen eine analoge Modellierung wie in der Kaskadenansicht aus dem Louvre (Inv. Nr. 1489) erkennen; mit dieser teilt sie auch die längeren toten Baumstrünke und Äste, die sich an den Felskonturen dekorativ gegen den Himmel absetzen.<sup>3</sup> Die übrigen Baum- und Vegetationsdetails verraten ebenfalls den gleichen Duktus wie die Louvre-Pendants.

Aufgrund der zeichnerischen und kompositorischen Aspekte dürfte der Ausführende aus dem erweiterten Campagnola-Kreis stammen, in dem auch der junge Girolamo Muziano seine Wurzeln als Landschaftszeichner hat. Für Muziano als Vorbild sprechen vor allem die nahe studienähnliche Darstellung im Hochformat und der Verzicht auf Figurenmotive. Das Strichbild ist nicht mit Campagnolas Personalstil vereinbar und findet auch keinen plausiblen Platz in der Entwicklung des frühen Muziano. Daher sollte man das Trio einem anonymen Zeichner geben und in die Zeit der mittleren 1540er bis 1550er Jahren datieren.

---

<sup>1</sup> Marciari verzeichnete das Blatt mit der nicht korrekten Inventarnummer „I/1700“, die im Ausstellungskatalog von 1978 zu lesen ist.

<sup>2</sup> Basan 1775, S. 95, unter Nr. 612.

<sup>3</sup> Mein Dank gilt Corinna Höper (Kuratorin für Zeichnungen und Druckgraphik: Italien und Frankreich vor 1800, Kunst 1900-1980, Staatsgalerie Stuttgart) und Peter Scholz (wissenschaftlicher Volontär) für die zur Verfügung gestellte digitale Aufnahme des Blattes (November 2015).

**Toulouse****X-167****Baumgruppe in einer Landschaft**

**Toulouse, Musée Paul-Dupuy, Inv. Nr. 005-10-6.**

**Technik:** Feder in Braun auf blauem Papier, mit Einfassungslinie in Schwarz, aufgezogen.

**Maße:** 194 x 215 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto der Montierung links unten mit Bleistift: „*Campagnola*“.

**Provenienz:** Galerie de Bayser, Paris, 1977; Juan de Beistegui (geb. 1930), Paris (Lugt 3244); 2004 erworben vom französischen Staat mit Unterstützung der Groupe Carrefour für das Musée Paul-Dupuy von Toulouse.

**Literatur:** Kat. Ausst. Paris 2005, S. 27-28, Nr. 12, m. Farbabb.; Penent 2009, S. 16, Nr. 7, m. Farbabb.

Die Zeichnung stammt aus französischem Privatbesitz und befindet sich seit 2004 im Musée Paul-Dupuy von Toulouse, wo man sie unter Domenico Campagnola führt.

Dargestellt sind verschiedene Bäume und Büsche, die als lose Gruppe in einem nahen Gelände wachsen; das wellige Terrain wirkt kaum als tiefenräumliche Landschaft sondern fungiert eher attributhaft als „Unterlage“ für die studienmäßig arrangierten Motive. Der Typus ist noch am besten mit einer Komposition in der Pariser Fondation Custodia (Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 7218, Kat. Nr. 152) zu vergleichen, die ebenfalls auf blauem Papier gezeichnet wurde. Allerdings ist hier bereits ein summarisches Strichbild der Bäume zu beobachten, die mit den übrigen Landschaftselementen für eine Entstehung ab den fortgeschrittenen 1540er Jahren spricht. In der vorliegenden Darstellung verweisen jedoch die Modellierungen auf Campagnolas frühen Landschaftsstil. Wenngleich die Ausdruckswerte im Blattwerk zweifellos sauber ausgeführt sind, erreichen sie mit der etwas unausgewogenen Geländemodellierung nicht die penible Struktur und Hell-Dunkel-Werte wie sie für Campagnolas frühe Auffassung charakteristisch sind (vgl. Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. Nr. 1503 (Kat. Nr. 10); London, British Museum, Inv. Nr. 1946,0713.113 (Kat. Nr. 43); London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. Dyce 567, Kat. Nr. 45). Zeichnerisch deckt sich das blaue Blatt aus Toulouse zwar nicht mit Campagnolas Personalstil, es dürfte aber vermutlich von einer seiner Landschaften inspiriert sein, in der mehrere Bäume studienartig verbunden wurden. Die Ausführung ist daher einem Zeitgenossen des Künstlers zuzuschreiben und wohl frühestens in das dritte Jahrzehnt zu datieren.

Für dieses Werk ergibt sich eine interessante Verbindung zu Girolamo Muziano als dem wichtigsten Nachfolger Campagnolas. Von ihm hat sich ein ähnliches Blatt erhalten (London, Sotheby's, 05.07.2016, Nr. 9)<sup>1</sup>, das seinem Vorbild aus Padua verpflichtet ist und einen noch stärkeren Studiencharakter besitzt. Muziano zeichnete hier die große, meist beschnittene Baumkulisse als venezianische Übernahme und als eines seiner typischen Motive.

<sup>1</sup> Das Blatt (Feder in Braun auf Papier, 291 x 274 mm) stammt aus der Sammlung Paul Oppé. – Auktionskatalog Sotheby's London, *Old Master & British Works on Paper. Including drawings from the Oppé collection*, 05.-06.07.2016, S. 19, Nr. 9, m. Farbabb.

**Turin****X-168****Landschaft mit rastendem Figurenpaar und Ziegen vor einer kleinen Stadt in den Bergen**

**Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15917.**

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, Spuren einer vertikalen Mittelfalte, linker Rand beschnitten, aufgezoogen und montiert.

**Maße:** 262 x 427 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto am unteren Rand der rechten Blatthälfte mit Feder (über Graphit?): „*Titiano*“ und in der rechten unteren Ecke: „90“.

**Provenienz:** Biblioteca Reale di Torino, Turin (Lugt 2724).

**Literatur:** Kat. Slg. Turin 1958, S. 21, Nr. 75, m. Abb.

Das früher traditionell Tizian zugeschriebene Blatt gehört zu drei Werken in der Turiner Biblioteca Reale, die unter Campagnola geführt werden. Bertini publizierte es im Sammlungskatalog von 1958 als Zeichnung nach dem Künstler.

Der landschaftliche Aufbau mit einem größeren Figurenpaar, das mehr oder weniger zentral auf einer Hügelkuppe ruht oder sich vergnügt und einer abwechslungsreichen Hintergrundkulisse, die mehr durch Breite als öffnende Weite wirkt, ist charakteristisch für Campagnolas Darstellungsvorlieben ab den 1530er Jahren. Das Kompositionsschema findet sich sowohl in den heute erhaltenen Zeichnungen dieser Periode in variiert Form (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 478 P, 480 P, Kat. Nr. 73, 80) als auch im Holzschnitt mit dem Drehleier-Spieler (Abb. 167). Das pastorale Figuren- oder Liebespaar gehört dabei öfters zum motivischen Inventar eines Landschaftstypus, der offenbar beim Sammlerpublikum beliebt war und in größerer Anzahl „aufgelegt“ wurde. Der Turiner Komposition sehr ähnlich ist die bemerkenswerte Zeichnung aus der Graphischen Sammlung der ETH Zürich (Graphische Sammlung, Inv. Nr. Z 174, Kat. Nr. 81), die Campagnola höchstwahrscheinlich in den frühen oder mittleren 1540er Jahren schuf. Im Vergleich zu diesem Werk wird aber gleichzeitig auch deutlich, dass die vorliegende Umsetzung zwar an Campagnolas Strichsystem orientiert ist, aber in den wesentlichen Landschaftselementen nicht dessen gleichmäßig feine Modellierung besitzt. Die Schraffuren der Gebäude links im Hintergrund und der Geländepartien bei der kleinen Holzbrücke wirken auffällig mechanisch gesetzt.

Aufgrund dieser qualitativen Schwächen in der Federführung ist die Entstehung des Blattes im Umkreis Campagnolas anzunehmen. Für die Kopie diente höchstwahrscheinlich eine verlorene Zeichnung des Künstlers als Vorlage. Vergleichbare Fälle finden sich auch bei anderen Zeichnungen nach Landschaften Campagnolas, die ab den 1530er Jahren entstanden.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vgl. die Darstellungen in: Weimar, Kunstsammlungen, Inv. Nr. KK 8868 (**Kat. Nr. X-172**); Wien, Albertina, Inv. Nr. 1506 (**Kat. Nr. X-176**); Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 4060/1789 (**Kat. Nr. X-18**).

## Warschau

### X-169

#### Landschaft mit Dorf

Warschau, Universitätsbibliothek, Zeichnungskabinett, Inv. Nr. Zb.kc.T.175 nr. 168.

**Technik:** Feder in Braun auf gebräuntem Papier, fleckig, Wurmfraß, Riss am oberen Rand, größere Fehlstelle an der rechten unteren Ecke, aufgezogen in alter Montierung.

**Maße:** 184 x 274 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto der Montierung links unten mit Stift: „Titian“; darunter „Domenico Campagnola“; rechts unten mit Feder in Braun: „N<sup>o</sup>. 42“

**Provenienz:** König Stanislaw August; Sammlung Poniatowski.

**Literatur:** Kat. Ausst. Łódź 2007, S. 273, Nr. 184, m. Abb.

In der einzigen Publikation zum Werk aus der Warschauer Universitätsbibliothek wurden die Einschätzungen einzelner Forscher zitiert: Für Morassi war die Zeichnung der Hand Campagnolas würdig, was Muraro bezweifelte, während Heinemann sie für eine Kopie nach Giulio Campagnola hielt. Der Verfasser des Katalogs, Jerzy Wojciechowski, konstatierte zwar, dass eine explizite Zuschreibung aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nicht möglich sei, vermutete aber, dass sie durch Campagnola oder einen seiner Nachfolger geschaffen worden war.

Die Landschaft zeigt ein größeres Dorf, das man jenseits einer Vordergrunderhebung, die mit einem Baumstrunk und einer Felsplatte betont ist, zwischen Bäumen sieht. Ein Figurenpaar liegt unter der linken Baumgruppe, während rechts davon eine Frau Wasser aus einem Brunnen schöpft. Am Rand lässt sich noch ein schmaler Ausblick in die Ferne ausmachen, wo ein Kirchturm vor Bergketten zu sehen ist.

Die Komposition wird von der Dorfansicht zwischen den Bäumen dominiert und erinnert darin an Campagnolas Darstellungen vor 1520; die Kulisse wird etwas in den Hintergrund gerückt, um das vordere Gelände stärker zur Geltung zu bringen. Dabei lässt besonders das breite Vordergrundterrain, das mit natürlichen Details markiert wird, eher an seine Landschaften ungefähr ab 1530 denken. Bei genauer Betrachtung der stark gebräunten Zeichnung wird jedoch klar, dass die Linienführung gegen Campagnolas Stil spricht – vor allem die Differenzierung der Bäume und Gebäudeformen entspricht nicht seiner Auffassung. Seiner Handschrift am nächsten kommt noch der Baumstumpf mit der Felsplatte zwischen Grasbüscheln und ähnlichen Pflanzen. Im Gesamteindruck lässt sich nicht gänzlich ausschließen, dass eine verlorene Vorlage Campagnolas kopiert oder nachgeahmt wurde. Zumindest sprechen die zeichnerischen Merkmale für eine Entstehung des Blattes im Umkreis des Künstlers.

## Washington

### X-170

#### Landschaft mit Hirte, der Flöte spielt und seine Herde führt

Washington D.C., National Gallery of Art, Joseph F. McCrindle Collection, Inv. Nr. 2010.93.11.

**Technik:** Feder in zwei verschiedenen Brauntönen über schwarzer Kreide auf gebräuntem Papier, aufgezogen (?), eingefasst mit goldener Bordüre.

**Maße:** 152 x 242 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto mit Feder in Schwarz: „WE.“ (Lugt 2617); unmittelbar rechts daneben mit Feder in

Schwarz: „J.C.R.“ (Lugt 1433).

**Provenienz:** Sir Thomas Lawrence (1769-1830), London (Lugt 2445); William Esdaile (1758-1837), London (Lugt 2617); Sir John Charles Robinson (1824-1913), London (Lugt 1433); Yvonne Ffrench, London, 1965; 1965 erworben von Joseph F. McCrindle (1923-2008), New York; Schenkung an das Museum im Jahr 2008.

**Literatur:** Kat. Ausst. London 1965 (2), Nr. 1, m. Abb.; Kat. Ausst. Princeton 1991, S. 26, Nr. 4, m. Abb.; Kat. Ausst. Washington 2012, S. 179, m. Farbabb.

Das Blatt geht bis auf die englischen Sammlungen Lawrence und Esdaile zurück und wurde 1965 von Joseph F. McCrindle (1923-2008) im Kunsthandel erworben. Dieser sammelte neben anderen Werken rund 2200 Altmeisterzeichnungen, die er nach seinem Tod circa dreißig amerikanischen Institutionen hinterließ. Die größten Bestände erhielten die Morgan Library & Museum (365 Werke) und die National Gallery of Art in Washington DC (300 Werke). Über die traditionelle Zuschreibung der vorliegenden Zeichnung ist nichts bekannt. McCrindle schrieb sie Domenico Campagnola zu, unter dessen Namen sie auch jüngst ausgestellt war.<sup>1</sup>

Bei der Darstellung mit dem Flötenspieler und zwei weiteren Hirten, die ihre Herde an einem Ufer entlang treiben, handelt es sich um eine verkleinerte Nachahmung einer Radierung von Valentin Lefèvre (1682, 310 x 443 mm, Kat. Nr. X-170a)<sup>2</sup>, die eine Tizian zugeschriebene Zeichnung (Wien, Albertina, Inv. Nr. 1477, 302 x 434 mm)<sup>3</sup> gegenseitig wiedergibt. Im wesentlich kleineren Blatt aus Washington sind nicht nur Formverschiebungen zu beobachten, sondern auch zeichnerische Abweichungen von der gleichseitigen Stichvorlage. Durch die Abhängigkeit von der Druckgraphik Lefèvres von 1682 ist die Entstehungszeit erst ab dem Ende des 17. Jahrhunderts anzunehmen, wodurch sich die Eigenhändigkeit Campagnolas ausschließt. Stilistisch wäre aber die Zuschreibung der Washingtoner Zeichnung an den Künstler ohnehin nicht haltbar.

Tizians Komposition (Albertina) genoss große Bewunderung, was sich durch die Existenz verschiedener Kopien und Nachahmungen dokumentieren lässt. Chiari (1988) führte nicht weniger als 12 Exemplare nach der Zeichnung an, von denen zwei gleichseitige Blätter aus dem Pariser Louvre (Inv. Nr. 5570)<sup>4</sup> und dem Frankfurter Städel (Inv. Nr. 4428) Tizians Darstellung am nächsten kommen.<sup>5</sup> Die umfangreiche Rezeption lässt sich nicht nur mit dem Exemplar aus Washington ergänzen sondern auch mit einer weiteren Zeichnung, die bei Karl & Faber (München) versteigert wurde (13.11.2015, Nr. 103, Kat. Nr. X-170b).<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Bereits 1991 stellte man die Zeichnung als eigenhändiges Werk des Künstlers aus: Kat. Ausst. Princeton 1991, S. 26, Nr. 4. – Sie ist in der Online-Datenbank des Museums vorhanden:

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.131064.html>

<sup>2</sup> Ruggeri 2001, S. 219, Nr. I.27, m. Abb. – Ein Abzug der Radierung ist in der Online-Datenbank des British Museum zu sehen:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3087304&partId=1&searchText=Lefebvre+Tizian&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3087304&partId=1&searchText=Lefebvre+Tizian&page=1) – Im Kontext von Campagnola siehe ergänzend den Abschnitt *Valentin Lefèvres „Opera Selectiora“ von 1682* im Kapitel *Die Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

<sup>3</sup> Kat. Slg. Wien 1992-1997, Bd. II, S. 789, Inv. 1477, m. Abb. (mit weiterer Literatur). – Die Zeichnung ist in der Online-Datenbank der Albertina zugänglich:

[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[1477\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[1477]&showtype=record)

<sup>4</sup> Diese Version befindet sich in der Online-Datenbank des Louvre:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/7935-Un-berger-jouant-de-la-flute-menant-son-troupeau-avec-deux-autres-bergers>

<sup>5</sup> Chiari 1988, S. 72-73, Nr. A-21, Abb. 137-142.

<sup>6</sup> Feder in Braun, teilweise weiß gehöht, auf bräunlichem Papier, auf Büttchen aufgelegt, ca. 315 x 445 mm, an allen Seiten angestückt (unterschiedlich breit), rechts der Mitte ligiertes Monogramm (?). – Auktionskatalog Karl & Faber, München, *Alte Meister. Kunst des 19. Jahrhunderts*, Auktion 265, 13.11.2015, S. 99, Nr. 103, m. Farbabb. – Die Zeichnung wurde dem Verfasser von Karl & Faber in Form einer digitalen Fotoaufnahme vorgelegt, wodurch sich interessante technische und stilistische Merkmale bestimmen ließen: Das Werk besteht aus einer „inneren“ Zeichnung, die das Original aus der Albertina gleichseitig kopiert und vermutlich dem Tizian-Umkreis zuzuordnen ist. Dieses Blatt ist allseitig beschnitten und wurde daher später im Randbereich angestückt, wodurch die („innere“) Landschaft ihre eigentliche Größe erhielt; die Ergänzungen dieser „äußeren“ Zeichnung sind allerdings mit etwas freierer Feder und auffälligen Weißhöhlungen ausgeführt, die für die Auffassung eines flämischen Künstlers sprechen. Dieser dürfte genau gewusst haben, wie die Landschaft zu vervollständigen ist. Als Vorlage diente ihm aber nicht

Tizians Blatt (Albertina) sondern Lefèvres Stich, was sich an dem vegetabilen Detail in der linken unteren Ecke beobachten lässt. Auch die ligierte Bezeichnung am unteren Rand der „äußeren“ Zeichnung als Verweis auf Tizian und seine Erfindung geht ebenfalls auf die Radierung zurück. Aufgrund dieser Merkmale neigt man somit zur Vermutung, dass die Zeichnung möglicherweise im Besitz von Lefèvre selbst war und von diesem 1682 (oder etwas später) ergänzt wurde. – Mein Dank gilt Heike Birkenmaier (Leiterin Alte Meister, Karl & Faber, München) für ihr Interesse an der Einordnung des Blattes und die zur Verfügung gestellte digitale Aufnahme (September 2015).

## Wellesley, Massachusetts

### X-171

#### Landschaft mit Häusern an einem Bach

Wellesley, Massachusetts, Davis Museum at Wellesley College, Inv. Nr. 1968.66.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, etwas fleckig, mittig Spuren vertikaler Falten, unten mittig am Rand größere ergänzte (?) Fehlstelle.

**Maße:** 249 x 410 mm.

**Provenienz:** P. & D. Colnaghi & Co. LTD, London, 19.04.-06.05.1966; 1968 von P. & D. Colnaghi & Co., Inc., London erworben; The Dorothy Braude Edinburg (Class of 1942) Collection, zu Ehren von John McAndrew, Lehrer und Museumsdirektor in Wellesley.

**Literatur:** Ausstellungskatalog P. & D. Colnaghi & Co. LTD, London, *Exhibition of old master drawings*, 19.04.-06.05.1966, s.p., Nr. 2, Tafel III.

Eine ältere Provenienz der Zeichnung ist nicht bekannt. Sie tauchte erst 1966 bei Colnaghi in London auf bevor sie wenige Jahre später vom Davis Museum (Wellesley College) in Massachusetts angekauft wurde. Seitdem gilt sie als Frühwerk Campagnolas um 1517 (!).<sup>1</sup>

Die Komposition ohne jegliche Staffagefiguren erinnert zwar grundsätzlich an Campagnolas Frühwerk; die Abfolge und Auffassung der Geländeformen und einzelner Elemente veranschaulicht jedoch einen bereits ausgereiften Landschaftsstil, der Campagnolas Darstellungen ab den 1530er und 1540er Jahren zum Vorbild hatte.<sup>2</sup> Die Holzhütte, die gleichsam mit ihrer Umgebung verwachsen ist und deren Bretter ungleich lang und offenbar etwas verfallen sind, wird im vorliegenden Blatt zum Hauptsubjekt erhoben. Diese motivische Besonderheit spricht eher gegen eine Kopie nach Campagnola; vermutlich handelt es sich um eine qualitätvolle Nachahmung. Eine ähnliche Verwendung findet dieses Detail in einer Landschaft aus dem Londoner Auktionshandel (Christie's, 26.11.1974, Nr. 1, Kat. Nr. X-82), die sich stilistisch einer kleinen Werkgruppe aus dem Pariser Louvre (und anderen Sammlungen) annähern lässt. Ebenso findet sich die leicht verfallene Hütte in einer Darstellung aus dem Fogg Museum in Cambridge (Inv. Nr. 1953.89, Kat. Nr. X-25), die einem Nachahmer aus dem Campagnola-Kreis zuzuordnen ist.

In der Gesamtbetrachtung ergeben sich jedoch die engsten stilistischen Verbindungen zur „Landschaft mit einem Mann, der Holz spaltet“ aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 750 (265), Kat. Nr. X-30) und vor allem zur figurenlosen „Flusslandschaft mit Brücke“ in Haarlem (Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 22, Kat. Nr. X-64), die durch ein nahezu analoges Strichbild im Gelände und in der Vegetation gekennzeichnet ist. Den anonymen Zeichner kann man daher im erweiterten Kreis um Campagnola und Muziano vermuten. Als Entstehungszeit bieten sich die mittleren 1540er Jahre und das sechste Jahrzehnt an.

<sup>1</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank des Museums vorhanden:

<http://dms.wellesley.edu/detail.php?module=objects&type=browse&id=1&term=Campagnola%2C+Domenico&page=1&kv=13538&record=0&module=objects>

<sup>2</sup> Vgl. beispielsweise folgende Landschaften: Mailand, Finarte, 04.12.1986, Nr. 36 (Kat. Nr. 102); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0312 (Kat. Nr. 149); Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. K VI 82 (Kat. Nr. 151); New York, Sotheby's, 27.01.2016, Nr. 18 (Kat. Nr. 183).

## Weimar

### X-172

## Landschaft mit liegender schlafender Frau mit einem Spinnrocken vor einer Stadt in den Bergen

Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv. Nr. KK 8868.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, im oberen Bereich vereinzelt fleckig, Einfassungslinie teilweise sichtbar.  
**Maße:** 246 x 380 mm.

**Provenienz:** Sammlung Lindner.

**Literatur:** Kat. Slg. Weimar 2008, S. 102-103, Nr. 195, m. Abb.

Das Blatt aus den Weimarer Kunstsammlungen wurde traditionell Tizian und in der Sammlung Linder einem nicht näher bekannten „S. Rogg“ zugeschrieben. Fischer Pace publizierte das Werk im Sammlungskatalog von 2008 als Kopie nach einer Zeichnung, die heute die Königliche Bibliothek von Brüssel aufbewahrt und als originale Version Domenico Campagnola zuzuschreiben ist (Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, Inv. Nr. S.II 113135, Kat. Nr. 71). Fischer Pace verwies außerdem auf eine zweite idente Komposition in der Wiener Albertina (Inv. Nr. 1480, Kat. Nr. 71b u. Nr. X-174), die bereits von Birke als Kopie nach dem Brüssler Original identifiziert wurde.<sup>1</sup>

Im Vergleich mit der Brüsseler Zeichnung (236 x 375 mm) besitzen beide Kopien nahezu identische Maße (Weimar: 246 x 380 mm; Wien: 243 x 385 mm) und halten sich in der Ausführung sehr genau an Campagnolas Strichbild. Im Wiener Exemplar geht diese Qualität ob des mäßigen Erhaltungszustandes verloren. Die Kopie in Weimar ist ungleich besser erhalten und zeigt ein recht klares Lineament. Sie steht Campagnolas Original aus den 1530er Jahren insgesamt am nächsten und könnte daher in seinem Umkreis entstanden sein.

<sup>1</sup> Kat. Slg. Wien 1992-1997, Bd. II, S. 791, Inv. 1480, m. Abb.

## Wien

### X-173

## Phantastische Landschaft mit Gebäuden an einem Gewässer zwischen großen Bäumen

Ehemals Wien, Privatsammlung, um 1929.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier.  
**Maße:** 293 x 445 mm.

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Weitere Fassung:** Annibale Carracci?, Feder in Braun über roter Kreide, 284 x 426 mm, London, Sotheby's, 11.07.1972, Nr. 57 (Kat. Nr. X-173a).

**Literatur:** Fröhlich-Bum 1929, S. 260, Abb. 23; Walker 1941, Anhang S. 18, Nr. 118; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 132, Nr. A 565.

Fröhlich-Bum publizierte das Blatt erstaunlicherweise als Werk Campagnolas, weil es „*hier keine*

*Analogie im Schaffen Tizians gibt, sondern in Domenicos Eigenart und Stil.“ Um dieses Gegensatzes willen nahm sie die phantastische Überschaullandschaft in eine ohnehin schon unstimmmige Auswahl von Zeichnungen auf, die sie dem Künstler gab. Einzig die stattlichen Maße und die Komposition lassen sich vage mit Campagnola assoziieren. Letztlich sind es aber zu allgemeine Merkmale und so ist Tietzes Ablehnung immer noch gültig: „In the selection of alleged Do. Campagnola drawings presented in this article (Anm.: von Fröhlich-Bum), this Northern example may be the greatest surprise.“*

Mit der neuen Materialkenntnis lässt sich die Zeichnung zumindest mit einer nahezu identischen Darstellung aus dem Auktionshandel verbinden (London, Sotheby's, 11.07.1972, Nr. 57, Kat. Nr. X-173a)<sup>1</sup>, die unwesentlich kleiner und weniger vollständig durchgestaltet ist. In der jüngeren Forschung publizierte man dieses Blatt unter Annibale Carracci und stufte es als freie Nachahmung eines Originals von Campagnola ein – ohne jedoch die Landschaft aus ehemaligem Wiener Privatbesitz zu kennen. Vergleicht man die beiden Ausführungen, lässt sich vermuten, dass entweder die vorliegende Fassung tatsächlich als Vorlage diente oder beide Zeichnungen auf eine heute verlorene Druckgraphik zurückgehen.

<sup>1</sup> Die Zeichnung stammt ursprünglich aus der Sammlung Ellesmere. Der aktuelle Aufbewahrungsort ist unbekannt. – Auktionskatalog Sotheby & Co London, *Catalogue of the Ellesmere Collection of drawings by the Carracci and other Bolognese masters, collected by Sir Thomas Lawrence*, part I, 11.07.1972, S. 127, Nr. 57 (dort mit Geschichte der Zuschreibung). – Zur Zeichnung siehe außerdem Robert Cafritz in: Kat. Ausst. Washington 1988, S. 85, Anm. 15, Abb. 82.

## X-174

### Landschaft mit liegender schlafender Frau mit einem Spinnrocken vor einer Stadt in den Bergen

Wien, Albertina, Inv. Nr. 1480.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, mehrere größere Flecken, Alters- und Gebrauchsspuren, schlechter Erhaltungszustand, montiert mit Einfassungslinien mit Feder in Schwarzbraun.

**Maße:** 243 x 385 mm.

**Provenienz:** Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1738-1822), Wien (Lugt 174).

**Literatur:** Crowe – Cavalcaselle 1877, Bd. 2, S. 548(?), 827; Wickhoff 1891, CCXX, S.V. 43; Braun 1896, S. 669, Nr. 284; Stix – Fröhlich-Bum 1926, S. 43, Nr. 68, m. Abb.; Morassi 1937, S. 32, unter Nr. XXV; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 132, Nr. 560 u. S. 254; Kat. Ausst. Venedig 1961, S. 26-27, Nr. 20, m. Abb.; Kat. Slg. Wien 1992-1997, Bd. II, S. 791, Inv. 1480, m. Abb.; Kat. Slg. Weimar 2008, S. 102-103, unter Nr. 195.

Das Albertina-Blatt wurde von Wickhoff (1891) erstmals Domenico Campagnola zugeordnet; dem schloss sich auch die spätere Forschung an (Kat. Ausst. Venedig 1961). Stix und Fröhlich (1926) schlugen hingegen Andrea Schiavone als Ausführenden vor, was Morassi (1937) zu Gunsten von Campagnola ablehnte. Tietze und Tietze-Conrat (1944) hielten das Werk für eine Kopie nach Domenico Campagnola und notierten dessen schlechten Erhaltungszustand. Im jüngsten Sammlungskatalog der Albertina wies Birke darauf hin, dass die Komposition eine Zeichnung aus der Bibliothèque Royale de Belgique von Brüssel wiedergibt (Inv. Nr. S.II 113135, Kat. Nr. 71), die als eigenhändige Arbeit Campagnolas gilt. Fischer Pace ergänzte diese Verbindung mit einer zweiten Kopie (Kat. Nr. 71a u. Kat. Nr. 172), die sich in den Weimarer Kunstsammlungen befindet (Kat. Slg. Weimar 2008).

Im Vergleich zum Original in Brüssel (236 x 375 mm), das sich ins vierte Jahrzehnt datieren lässt, sind beide Kopien nahezu gleich groß (Weimar: 246 x 380 mm; Wien: 243 x 385 mm) und halten sich sehr genau an Campagnolas Strichbild. Im Wiener Exemplar ist das ursprüngliche Erscheinungsbild nur schlecht erkennbar. Vermutlich ist das Blatt im weiteren Umkreis oder in der Nachfolge des Künstlers entstanden.

## X-175

### Ansicht einer Mühle und anderer Baulichkeiten in einer Landschaft

Wien, Albertina, Inv. Nr. 1481.

**Technik:** Feder in Braun auf leicht gebräuntem Papier, vereinzelt fleckig, alt montiert, mit Einfassungslinien.

**Maße:** 151 x 209 mm (beschnitten?).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Feder in Braun und Schwarz: „89“.

**Provenienz:** Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Paris (Lugt 2097); Jacques François Chéreau?; Charles Joseph Fürst de Ligne (1735-1814), Brüssel u. Wien; Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1738-1822), Wien (Lugt 174).

**Literatur:** Basan 1775, S. 121, Nr. 779 oder 780 (?); Bartsch 1794, S. 60, Nr. 1; Wickhoff 1891, CCXX, S.V. 44; Braun 1896, S. 670, Nr. 285; Schönbrunner-Meder 1896-1908, Bd. XII, Nr. 1353; Stix – Fröhlich-Bum 1926, S. 34, Nr. 44, m. Abb.; Fröhlich-Bum 1930, S. 87; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 130, unter Nr. 541 u. S. 331, Nr. A 2007; Kat. Ausst. Venedig 1961, S. 23, Nr. 14, m. Abb.; Fiocco 1961, S. 319; Chiari 1988, S. 87, X-157; Kat. Slg. Wien 1992-1997, Bd. II, S. 791-792, Inv. 1481, m. Abb.

Die traditionelle Zuschreibung des Blattes an Tizian geht höchstwahrscheinlich auf Mariette zurück, dessen Sammlerzeichen in der unteren rechten Ecke des Recto zu sehen ist. Im Versteigerungskatalog seiner Sammlung von 1775 erfasste man es wahrscheinlich in einer Gruppe von fünf (Nr. 779) oder sieben Blättern (Nr. 780).<sup>1</sup> Adam Bartsch (1794) übernahm diese Zuordnung in sein beschreibendes Verzeichnis der Sammlung des Prince de Ligne, der sich auch Wickhoff (1891) und Fiocco (1961) im Wesentlichen anschlossen. Fröhlich-Bum (1930) publizierte die Zeichnung als Werk Giorgiones, was Tietze und Tietze-Conrat (1944) ablehnten. Sie kannten ein fast identes – heute nicht mehr bekanntes – Blatt (196 x 291 mm) in der Sammlung Paul Oppé (London) und sahen eher eine Nähe zu Domenico Campagnola, was auch Meder vermutete. In jüngerer Zeit lehnte Chiari (1988) die Autorschaft Tizians ab und Birke beließ das Werk im Umkreis des großen Meisters.

Dargestellt ist ein größeres Dorf mit einer Mühle, das entfernt an einem Gewässer liegt und den Landschaftshintergrund größtenteils abschließt. Einen ähnlichen Typus zeigen vorausgehende Zeichnungen, die Campagnola vor 1520 zuzuschreiben sind (Paris, Privatsammlung (Kat. Nr. 34); Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 5726, Kat. Nr. 36). Die Modellierung der Gebäudegruppe erinnert noch am ehesten an bestimmte Stadtansichten aus dem Louvre (Inv. Nr. 5585, Kat. Nr. 55) und dem Auktionenhandel (Paris, Christie's, 25.03.2015, Nr. 20, Kat. Nr. 51), während die Linienführung im Gelände eine fortgeschrittene freiere Auffassung vermittelt. Insgesamt lassen sich aber keine griffigen Verbindungen zum frühen Personalstil Campagnolas finden, weshalb die Zeichnung einem anonymen Künstler zuzuschreiben ist; die Entstehung ist aber eher im Umkreis Campagnolas – als bei Tizian – und möglicherweise innerhalb des dritten Jahrzehnts vorstellbar.

<sup>1</sup> Im Versteigerungskatalog gibt es für die Tizian-Blätter die Lose Nr. 776 bis 782, unter denen jeweils unterschiedlich viele Zeichnungen – meist ohne besondere Details – erwähnt wurden. Innerhalb der Lose Nr. 779 und 780 könnte sich das vorliegende Blatt befunden haben.

## X-176

### Gebirgige baumbestandene Landschaft mit einem sitzenden Pilger im Vordergrund, in der Ferne ein größeres Dorf

Wien, Albertina, Inv. Nr. 1506.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, fleckig, besonders im oberen Bereich, längerer Riss im rechten oberen Eck, montiert.

**Maße:** 227 x 374 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto links der Mitte am äußersten unteren Rand mit der Feder der Zeichnung (?): „28 marzo“; rechts mit anderer Feder „1558“; links unten mit Kreide: „26“.

**Provenienz:** Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1738-1822), Wien (Lugt 174).

**Literatur:** Wickhoff 1891, CCXXI, S.V. 72; Stix – Fröhlich-Bum 1926, S. 39, Nr. 57, m. Abb.; Walker 1941, S. 208-209, Anm. 1, Abb. 37 u. Anhang S. 11, Nr. 74; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 132, Nr. 562; Oberhuber 1976, S. 132, unter Nr. 78; Kat. Ausst. Wien 1978, unter Nr. 24, Anm. 5; Kat. Ausst. Dresden 1978, S. 40, unter Nr. 23, m. Abb.<sup>1</sup>; Field 1987, S. 35, Anm. 13; Kat. Slg. Wien 1992-1997, Bd. II, S. 803-804, Inv. 1506, m. Abb.; Kat. Ausst. Wien 1998, S. 64, unter Nr. 29, Anm. 1.

Tietze und Tietze-Conrat (1944) führten die Zeichnung unter Domenico Campagnola an und kommentieren sie knapp mit „late shop“. Die traditionelle Zuschreibung an den Künstler begann durch Wickhoff (1891) und Stix-Fröhlich-Bum (1926) und setzte sich im jüngsten Sammlungskatalog von Birke fort.

Der Landschaftstypus lässt sich in Campagnolas Werkgruppe des vierten Jahrzehnts einordnen oder setzt diese zumindest als Entwicklungsstufe voraus. Die Figurenauffassung des Bärtigen könnte aber auch auf eine etwas spätere Wiederverwendung des Kompositionsschemas hinweisen. Eine genauere Beurteilung ist letztlich nicht möglich, weil die zeichnerische Umsetzung an der Eigenhändigkeit zweifeln lässt. Neben den Differenzierungen für das linke Waldstück werden vor allem die mechanischen und teilweise seltsam kleinteiligen Schraffuren in den vorderen Terrainformen Campagnolas Duktus nicht gerecht – auch wenn dieser selbst von qualitativen Schwankungen in der reifen und späten Zeit gekennzeichnet ist.

Angesichts bereits bekannter Abhängigkeiten zwischen Original und Kopie im Kontext der Campagnola-Zeichnungen (zum Beispiel: Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique von Brüssel; Inv. Nr. S.II 113135 (Kat. Nr. 71); Weimar, Graphische Sammlungen, Inv. Nr. KK 8868 (Kat. Nr. 71a u. X-172); Wien, Albertina, Inv. Nr. 1480, Kat. Nr. 71b u. X-174) ist die vorliegende Landschaft als Replik einer verlorenen Campagnola-Zeichnung einzustufen. Die Entstehung im Kreis des Künstlers ist aufgrund der stilistischen Nähe durchaus vorstellbar und zeitlich vielleicht durch die technisch unterschiedlichen Bezeichnungen „28 marzo“ und „1558“ am unteren Rand des Blattes einzugrenzen. Die Jahreszahl „1558“ könnte für die Datierung der Kopie als *terminus ante quem* gesehen werden. Vielleicht geht die Bezeichnung auch auf einen ehemaligen Besitzer zurück, der den Erwerb seines neuen Sammlungsstückes festhalten wollte.

---

<sup>1</sup> Die Katalognummer galt dem Albertina Blatt Inv. Nr. 1505 (**Kat. Nr. 164**), die Abbildung dazu zeigte allerdings die vorliegende Zeichnung Inv. Nr. 1506.

## X-177

### Studie einer Baumgruppe auf ansteigendem Grund

**Wien, Albertina, Inv. Nr. 1507.**

**Technik:** Feder in Braun und Graubraun (nachträglich?), Spuren von roter Kreide auf cremefarbenem Papier, rechts oben kleine Fehlstelle am Rand, alt montiert mit mehreren Einfassungslinien, teilweise aquarelliert.

**Maße:** 191 x 237 mm (vermutlich allseitig geringfügig beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts unten mit Bleistift: „27“.

**Provenienz:** Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1738-1822), Wien (Lugt 174).

**Literatur:** Wickhoff 1891, CCXXI, S.V. 73; Stix – Fröhlich-Bum 1926, S. 34, Nr. 46, m. Abb.; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 331, Nr. A 2009; Chiari 1988, S. 87, X-159; Kat. Slg. Wien 1992-1997, Bd. II, S. 804, Inv. 1507, m. Abb.

Für die Zeichnung gab es eine traditionelle Zuschreibung an Domenico Campagnola, der bereits Wickhoff (1891) widersprach. In der Folgezeit war man selbst über eine Einordnung in den Tizian-Kreis unterschiedlichster Meinung und dachte sogar an einen niederländischen Künstler. Birke fand im letzten Sammlungskatalog schließlich zu der eigenwilligen Einordnung „*Flämisch-Italienisch, 16. Jahrhundert*“, die aktuell noch gültig ist.<sup>1</sup>

Dargestellt sind einige Bäume, die mit einem einfachen Terrainstück im Vordergrund verwurzelt sind und sich mit ihren gewundenen Stämmen und belaubten Ästen vom weiß belassenen Hintergrund als gedachtem Himmel abheben. Ihre einzelnen Formen bestimmen zwar die

Komposition, doch bei ihrer Erscheinung bleibt man etwas im Zweifel darüber, ob sie nun groß oder klein gewachsen sind. In diesem Bereich ist die Ausführung noch am sorgfältigsten und besitzt nahezu Studiencharakter; die unteren Geländepartien wirken dagegen lose und hastig gezeichnet; hier zeigt sich ein begrenztes künstlerisches Interesse an einer detaillierten Darstellung einer Baumgruppe in einer Landschaft.

Die motivische Umsetzung verhält sich ähnlich zu Muzianos früher Auffassung wie sie für die „Landschaft mit Hütten und großem Baum“ aus Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 495 P, Kat. Nr. X-53 u. Abb. 234)<sup>2</sup> oder auch für die Darmstädter Skizze (Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. AE 1386, Abb. 238)<sup>3</sup> typisch ist.<sup>4</sup> Vor allem der linke dicht bewachsene Terrainkamm lässt sich in Detailausschnitten stilistisch mit der Albertina-Zeichnung verbinden, die ein eng verwandtes ornamentales Strichbild besitzt und den linearen Ausdruckswerten eines Holzschnitts gleicht. Diese Merkmale liefern gute Anhaltspunkte für Muzianos Handschrift, die ungefähr zwischen 1544 und 1549 deutlich Campagnolas regelmäßigem Lineament verpflichtet war und erst in seiner römischen Zeit atmosphärisch-naturalistische Qualitäten entwickelte.

Eine ausführlichere Darstellung verschiedener Bäume in einer Landschaft, die der Wirklichkeit näher kommt, hat sich von Muziano – vermutlich aus den mittleren oder späten 1550er Jahren – erhalten (London, Sotheby's, 05.07.2016, Nr. 9; ehemals Slg. Paul Oppé)<sup>5</sup>; auch in diesem Fall fühlt man sich noch an campagnoleskes Vokabular erinnert.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank der Albertina zugänglich:

[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[1507\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[1507]&showtype=record)

<sup>2</sup> Marciari 2000, S. 29-30, 498, D14, Abb. 10. – Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 19, Abb. 14.

<sup>3</sup> Märker-Bergsträsser 1998, S. 144, Nr. 62, m. Farbabb. – Marciari 2000, S. 69-70, 497, D10, Abb. 47. – Hochmann 2004, S. 253. – Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 20 (dort ohne Inv. Nr.).

<sup>4</sup> Zu Girolamo Muziano und seiner Entwicklung als Landschaftsspezialist siehe das Kapitel *Girolamo Muziano – ein Schüler Campagnolas?*

<sup>5</sup> Für eine Entstehung der Zeichnung (Feder in Dunkelbraun auf Papier, 291 x 274 mm) vor dem Uffizien-Konvolut spricht vor allem, dass die Laubpartien noch nicht atmosphärisch „aufgelöst“ wird. – Auktionskatalog Sotheby's London, *Old Master & British Works on Paper. Including drawings from the Oppé collection*, 05.-06.07.2016, S. 19, Nr. 9, m. Farbabb.

<sup>6</sup> Sieht man von Campagnolas Baumstudien bis circa 1530 ab, lassen seine Darstellungen auf bläulichem Papier aus der Collection Frits Lugt (Fondation Custodia, Inv. Nr. 7218, **Kat. Nr. 152**) oder eine Nachahmung eines unbekanntes Künstlers aus Toulouse (Musée Paul-Dupuy, Inv. Nr. 005-10-6, **Kat. Nr. X-167**) vermuten, dass ihn die Kompositionen mit mehreren Bäumen in einer angedeuteten Landschaft öfters beschäftigt haben.

## X-178

### Landschaft mit Häusergruppe zwischen großen Laubbäumen und Staffagefiguren auf einem Weg

Wien, Albertina, Inv. Nr. 23160.

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, rötlicher Fleck rechts oben, ehemalige Spuren von Falten (?).

**Maße:** 136 x 211 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Provenienz:** Legat Oswald Kutschera von Woborsky (1887-1922).

**Literatur:** Fröhlich-Bume 1923, S. 33, Tafel II, C; Stix – Fröhlich-Bum 1926, S. 43, Nr. 70, m. Abb.; Tietze und Tietze-Conrat 1944, S. 254, Nr. A 1464; Richardson 1972, S. 308, D217; Richardson 1980, S. 141, D232; Brugerolles 1984, S. 109, unter Nr. 141; Kat. Slg. Wien 1992-1997, Bd. IV, S. 2204-2205, Inv. 23160, m. Abb.

Die Veröffentlichung der Zeichnung durch Fröhlich-Bum begründete die traditionelle Zuschreibung an Andrea Schiavone, die in der älteren und neuen Forschung abgelehnt wurde (Tietze und Tietze-Conrat 1944, Richardson 1972)<sup>1</sup>; auch die von Morassi vorgeschlagene Autorschaft Campagnolas überzeugte nicht. In neuerer Zeit vermutete man interessanterweise Girolamo Muziano wobei Birke darauf verwies, dass „eine genauere Untersuchung der anonymen Landschaftszeichnungen des Tizian-Kreises noch aussteht“ (Kat. Slg. Wien 1992-1997).<sup>2</sup> Aktuell wechselte die Zuschreibung zu „Anonym, Italien“, was etwas indifferent erscheint.<sup>3</sup>

Das eher kleine Blatt zeigt eine Gruppe von Häusern zwischen Laubbäumen, in deren Nähe Figuren auf einem Weg vorüberziehen. Dabei ist der Vordergrund nur angedeutet, die abschließenden bewaldeten Bergformen sind teilweise unvollendet und ebenfalls auffallend skizzenhaft. Die Darstellung vereint die landschaftlich-motivische Auffassung der beiden großen Ansichten aus Paris (Louvre, Inv. Nr. 5590, Kat. Nr. X-146 u. Abb. 235)<sup>4</sup> und Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 495 P, Kat. Nr. X-53 u. Abb. 234), die dem jungen Muziano ungefähr zwischen 1544 und 1549 zugeordnet werden können.<sup>5</sup>

Darüber hinaus lassen sich die bestimmenden Landschaftselemente des Albertina-Blattes auch mit der pastoralen Figurenszene bei einer verfallenen Hütte in Dijon (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. CA 820, Abb. 237)<sup>6</sup> verbinden oder mit der Ansicht einer Hütte hinter einem Hügel mit Baum, die als eigenhändiges Werk anerkannt ist (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. AE 1386, Abb. 238).<sup>7</sup>

Motivische Parallelen lassen sich noch in etwas späteren Werken Muzianos beobachten wie beispielsweise in der verlorenen „Landschaft mit Mühle und Gebäuden“, die wesentlich größer und sorgfältiger war; sie ist nur in Form einer Lithographie aus dem 19. Jahrhundert bekannt (Abb. 241)<sup>8</sup> und wurde von Pieter Bruegel in einer mit 1554 datierten Zeichnung kopiert und mit eigenen Details ergänzt (Abb. 242)<sup>9</sup>. Selbst in dem jüngst aufgetauchten Freskofragment aus Rocca Sinibalda (um 1552/1553) ist Muzianos Auffassung noch immer deutlich seinen paduanisch-venezianischen Wurzeln verpflichtet (Abb. 232).

Vor diesem Hintergrund illustriert das Albertina-Blatt dessen besonderen Ruf als Landschaftskünstler in einer wichtigen Facette. Denn die Komposition ist auch aufgrund der freien Ausführung herausragend, spricht für eine Ideenskizze und ist – wie das Querformat – bei Muziano eher selten. Aufgrund dieses Erscheinungsbildes lässt sich die Zeichnung mit dem „Viola-Spieler“ aus Windsor Castle (Royal Library, Inv. Nr. RL 5722, Kat. Nr. X-191 u. Abb. 236)<sup>10</sup> und die bereits erwähnte Darmstädter Skizze zu einem Trio vereinen, mit dessen Hilfe sich das künstlerische Profil Muzianos in seinen Anfängen erheblich schärfen lässt.<sup>11</sup>

<sup>1</sup> Richardson merkte in seinem späteren Verzeichnis von 1980 knapp an: „*No connection with Schiavone.*“ – Richardson 1980, S. 141, D232.

<sup>2</sup> Außerdem hielt Birke fest: „*Der Landschaftscharakter des Veneto lässt in dieser Zeichnung an eine Beeinflussung durch Domenico Campagnola und den Umkreis Tizians denken.*“ – Sie verglich das Blatt mit der Zeichnung aus Darmstadt (Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. AE 1386), das als eigenhändiges Werk Muzianos gilt. Darüber hinaus verknüpfte Birke die zeichnerische Handschrift mit der „Baumstudie“ aus Madrid (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. Nr. 2314, **Kat. Nr. X-98**). – Kat. Slg. Wien 1992-1997, Bd. IV, S. 2205, Inv. 23160.

<sup>3</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank der Albertina vorhanden:

[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=inventarnummer=\[23160\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=inventarnummer=[23160]&showtype=record)

<sup>4</sup> Das unpublizierte und erstmals neu zugeschriebene Werk befindet sich in der Online Datenbank des Louvre:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7955-Paysage-avec-un-pont-en-bois>

<sup>5</sup> Augenfällig sind beispielsweise die Analogien zwischen der rechten Gebäudegruppe im Albertina-Blatt und dem ähnlich klein gehaltenen Architekturdetail (vor Bäumen) im linken Mittelgrund der Louvre-Landschaft (Inv. Nr. 5590, **Kat. Nr. X-146 u. Abb. 235**).

<sup>6</sup> Die Zeichnung wurde erstmals 1971 von John Gere mit Girolamo Muziano in Verbindung gebracht. In jüngerer Zeit katalogisierte man sie als Werk aus dem Kreis des Künstlers. Marciari (2000) wollte mangels Kenntnis des Blattes keine sichere Aussage treffen, vermutete aber ein Werk Muzianos. Tosini (2008) sprach sich für die Eigenhändigkeit (ohne Datierungsvorschlag) aus und bezeichnete es – zusammen mit der skizzenhaften Landschaft aus Darmstadt – als „*nettamente campagnoleschi*“, wengleich bei ihr allgemein keine systematische Besprechung der Zeichnung stattfand. – Marciari 2000, S. 530, MD3. – Kat. Ausst. Dijon 2004, S. 143, Nr. 250, m. Abb. – Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 20.

Mein Dank gilt Anne Camuset (Responsable de la Photothèque, Pôle Recherche et gestion des collections, Musées et du patrimoine Ville de Dijon) für die zu Verfügung gestellte digitale Neuaufnahme der Zeichnung (September 2016).

<sup>7</sup> Märker-Bergsträsser 1998, S. 144, Nr. 62, m. Farbabb. – Marciari 2000, S. 69-70, 497, D10, Abb. 47. – Hochmann 2004, S. 253. – Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 20 (dort ohne Inv. Nr.).

<sup>8</sup> Die Lithographie (Darstellung 455 x 302 mm) gehörte zu den Illustrationen der Sammlung von Dominique-Vivant Denon (1747-1825), die im 19. Jahrhundert veröffentlicht wurde. Die heute verlorene Vorlage schrieb man Domenico Campagnola zu: Denon – Duval 1829, Bd. 2. *Ecoles de peinture, depuis la renaissance des arts (ecoles italiques)*, Seite/Tafel 128. – Siehe dazu auch das Kapitel zu Girolamo Muziano in der vorliegenden Dissertation.

<sup>9</sup> Lugt 1927, S. 116-118. – Kat. Ausst. Berlin 1975 (2), S. 42-43, Nr. 40, Abb. 71. – Kat. Ausst. Rotterdam 2001, S. 104-106, Nr. 13, m. Farbabb. – Kat. Ausst. Chemnitz 2014, S. 54-56, Abb. 4. – Siehe dazu auch das Kapitel zu Girolamo Muziano in der vorliegenden Dissertation.

<sup>10</sup> Die bisher Campagnola zugeschriebene Zeichnung ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/905722/a-landscape-with-a-man-playing-a-viol-da-gamba>

<sup>11</sup> Das Albertina-Blatt wurde von Marciari und Tosini nicht berücksichtigt.

## X-179

### Landschaft mit Bäumen und kleiner Stadt

Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4596.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, rechts teilweise ausgeschnitten bzw. stark ergänzt, aufgezogen.

**Maße:** 125 x 197 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit Feder in Braun: „9.“.

**Provenienz:** Abbé Franz de Paula Neumann (1744-1816); Schenkung um ca. 1850 an die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien (Lugt 1628).

**Literatur:** unpubliziert.

Das Blatt stammt aus dem Besitz von Abbé Neumann und wurde in jüngerer Zeit erstmals ausgestellt. Veronika Birke ordnete es dem Kreis Tizians zu. Sie zählte die Darstellung treffend zu einer großen Zahl von Landschaftszeichnungen, deren Künstler bis heute unbekannt blieben. Ein häufiges Merkmal dieser Gruppe sei „etwas Ausschnitthaftes, Berge im Hintergrund, ein Gehöft, Gebäude, manchmal Türme im Mittelgrund und leere, breite Geländestreifen, die von Bächen und Gewässern durchfurcht sind“ – nur vereinzelt sieht man Menschen oder vorüber ziehende Vögel in ihnen (Begleitblatt von Birke zur Ausstellung 2001).<sup>1</sup>

Grundsätzlich erinnert die Komposition der gedrängten Dorffarchitektur im sanft gewellten Gelände mit nahen Busch- oder Baumgruppen an die venezianische Landschaftsauffassung zur Zeit Giorgiones und des jungen Tizian. Die Dorfkulisse, die in den Gemälden meist untergeordnet und entfernt gezeigt wurde, wird im Wiener Blatt als Hauptsujet im Vordergrund dargestellt. Auch aus Campagnolas früher Schaffenszeit stammen einige beeindruckende Exemplare dieser Art, in denen er sogar mit dem Hochformat experimentierte.<sup>2</sup> Die vorliegende Zeichnung lässt sich kompositorisch und motivisch gut ins zweite oder dritte Jahrzehnt einfügen und stilistisch dem Kreis um Tizian annähern. Im Kupferstichkabinett der Akademie findet sich noch eine zweite vergleichbare Landschaft (Inv. Nr. 4613, Kat. Nr. X-188), die ebenfalls zum Typus der nahen Dorf- oder Stadtschilderung zählt und sich zeichnerisch eher am frühen Stil Campagnolas orientiert.

<sup>1</sup> Die Ausstellung des Kupferstichkabinetts der Wiener Akademie von 2001 (ohne Katalog) hatte den Titel „Italienische Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts“.

<sup>2</sup> Vgl. folgende Darstellungen: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 475 P. 476 P, 1324 E (Kat. Nr. 40, 16, 12); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 434 (Kat. Nr. 25); London, Sotheby's, 01.07.1971, Nr. 8 (Kat. Nr. 28).

## X-180

### Hügelige Landschaft mit steinernem Tor und Ausblick auf eine weite Meeresbucht

Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4601.

**Technik:** Feder in Braun und Spuren von Graphit (?) auf weißem Papier, am linken und vor allem am unteren Rand wasserfleckig, beide Seiten des Blattes beschnitten.

**Maße:** 179 x 284 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit Feder in Braun: „21“.

**Provenienz:** Abbé Franz de Paula Neumann (1744-1816); Schenkung um ca. 1850 an die Bibliothek der Akademie

der bildenden Künste, Wien (Lugt 1628).

**Literatur:** unpubliziert.

Das Blatt gehört zu einer überwiegend unbekanntem Reihe von Zeichnungen, die aus der Sammlung des Abbé Neumann stammen und ein unterschiedliches Spektrum von Landschaften von Campagnola und seiner Nachfolge zeigen.

Betrachtet man den Aufbau der figurenlosen Landschaft, so wird der Mittelgrund zu Gunsten eines starken Kontrastes zwischen Nah und Fern vernachlässigt; das angedeutete Meeresmotiv dürften grundsätzlich auf Campagnolas Fluss- oder Küstendarstellungen des fünften oder sechsten Jahrzehnts zurückgreifen. Allerdings wird ein spezielles künstlerisches Interesse an abwechslungsreichen Hügelformen deutlich, deren Strichbild weniger der plastischen Wirkung dient sondern eher aus sich verjüngenden Reihen unterschiedlich langer, geschwungener Parallellagen besteht, die sich ornamental verselbständigen. Diese zeichnerische Eigenart ermöglicht die Annäherung an zwei Landschaften aus Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 750 (265), Kat. Nr. X-30) und London (Courtauld Gallery, Inv. Nr. D.1952.RW.3273, Kat. Nr. X-73), die vermutlich im Umkreis Campagnolas und des jungen Muziano entstanden. In der Gesamtbetrachtung ist das Blatt der Wiener Akademie aber nicht als präzise Kopie nach Campagnola einzustufen. Es handelt sich wohl um eine freie Nachahmung oder die Kopie einer heute nicht mehr bekannten Darstellung, die aus der oben erwähnten erweiterten Gruppe stammt, die mit jenen Landschaftszeichnungen stilistisch verbunden ist, die früher Giuseppe Porta zugeschrieben worden war (siehe Kat. Nr. X-127, X-128).

## X-181

### Landschaft mit Kirche und Gebäuden am Fuße eines Berges

**Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4603.**

**Technik:** Feder in Hellbraun auf weißem Papier.

**Maße:** 180 x 156 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit Feder in Braun: „4.“.

**Provenienz:** Abbé Franz de Paula Neumann (1744-1816); Schenkung um ca. 1850 an die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien (Lugt 1628).

**Literatur:** unpubliziert.

Die Darstellung ist als Kopie nach einer Domenico Campagnola zugeschriebenen Landschaft aus dem Fitzwilliam Museum in Cambridge (Inv. Nr. 3153, Kat. Nr. X-22) einzustufen; allerdings wurde sie mit einem Baum links im Vordergrund erweitert. Um die tiefenräumliche Geländestaffelung besser zur Wirkung zu bringen, ergänzte der Zeichner eigenständig den Vordergrund.

Die Zeichnung besitzt nicht die Dichte der Vorlage aus Cambridge. Hinsichtlich Ausführung und Qualität ist Campagnolas Autorschaft für beide Blätter abzulehnen. Das Werk in Cambridge überzeugt stilistisch im Umkreis Tizians, das Wiener Exemplar ist vielleicht erst in der Nachfolge entstanden.

## X-182

### Flusslandschaft mit Figuren bei einer Brücke und entfernter Stadt

Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4604.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, fleckig, größerer Fleck mittig am unteren Rand, beide Seiten des Blattes beschnitten.

**Maße:** 177 x 284 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit Feder in Braun: „16“.

**Provenienz:** Abbé Franz de Paula Neumann (1744-1816); Schenkung um ca. 1850 an die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien (Lugt 1628).

**Literatur:** unpubliziert.

Vom früheren Besitzer der vorliegenden Zeichnung, Abbé Neumann (1744-1816) haben sich noch einige andere Landschaften von Campagnola und seiner Nachfolge erhalten, die qualitativ unterschiedlich sind und in der Wiener Akademie größtenteils unbeachtet blieben.

Die Komposition und ihre Motive verweisen grundsätzlich auf Campagnolas Flusslandschaften, die ab den späten 1530er Jahren entstanden. Das Detail der etwas verfallenen Holzhütte wird in auffälligerer Form in Darstellungen aus dem Auktionshandel (London, Christie's, 26.11.1974, Nr. 1, Kat. Nr. X-82), Wellesley (Davis Museum, Inv. Nr. 1968.66, Kat. Nr. X-171) oder aus Cambridge (Harvard Art Museums / Fogg Museum, Inv. Nr. 1953.89, Kat. Nr. X-25) verwendet und lässt möglicherweise auf einen Nachahmer des jungen Muziano (vor 1550) schließen. Von der gleichen Hand stammt höchstwahrscheinlich eine weitere, nahezu gleich große Zeichnung aus der Wiener Akademie (Inv. Nr. 4605, Kat. Nr. X-183), die ein im Wald versteckt liegendes Haus mit rauchendem Schornstein zeigt und damit ein mit Muziano noch enger verwandtes Sujet wiedergibt.

## X-183

### Waldige Landschaft mit Figuren bei einem Haus

Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4605.

**Technik:** Feder in Braun (zwei Farbtöne?), Spuren von Kreide auf Papier, fleckig, Alters- und Gebrauchsspuren, an allen vier Seiten des Blattes beschnitten.

**Maße:** 182 x 282 mm.

**Provenienz:** Abbé Franz de Paula Neumann (1744-1816); Schenkung um ca. 1850 an die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien (Lugt 1628).

**Literatur:** unpubliziert.

Das Blatt aus der Schenkung des Abbé Neumann gehörte zu einer Gruppe qualitativ unterschiedlicher Landschaften, die Campagnola und seinem Kreis zugeordnet werden; die meisten von ihnen blieben bislang unpubliziert.

Die Komposition der fast figurenlosen Landschaft besteht aus näher zum Betrachter liegenden bewaldeten Terrainformen, die sich nur wenig zum Hintergrund öffnen. Sie erinnert daher an Campagnolas frühe und späte Darstellungen gleichermaßen.<sup>1</sup> Speziell das „Knusperhäuschen“, aus dessen Schornstein eine dekorative Rauchsäule emporsteigt, wurde als Motiv nur vereinzelt in seine Landschaften integriert. Girolamo Muziano hat es hingegen früh entwickelt und insgesamt häufiger verwendet; als Variante gibt es noch eine manchmal etwas verfallene Hütte, die im Gelände steht und von dichter Vegetation und Terrainstücken umgeben ist. Im Rahmen der Rekonstruktion von Muzianos frühen Zeichnungen illustrieren verschiedene Exemplare diese motivischen Vorlieben.<sup>2</sup> Auch das Strichbild, das sich in einigen Partien ornamental verselbstständigt, könnte vom begabten Zeitgenossen Campagnolas beeinflusst sein.

Zeichnerische Analogien kennzeichnen eine weitere, nahezu gleich große Landschaft aus dem Wiener Kupferstichkabinett (Inv. Nr. 4604, Kat. Nr. X-182), deren Typus wahrscheinlich ab den 1540er Jahren entstand.<sup>3</sup> Aufgrund dieser Aspekte ist das Paar einem anonymen Nachahmer im Kreis um Muziano und Campagnola vermutlich vor 1550 zuzuordnen.

<sup>1</sup> Vgl. beispielsweise folgende Landschaften: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 476 P (Kat. Nr. 16); London, Sotheby's, 01.07.1971, Nr. 8 (Kat. Nr. 28); Oxford, Christ Church, Inv. Nr. 0312, 0317 (Kat. Nr. 149, 182), New York, Christie's, 09.06.1981, Nr. 6 (Kat. Nr. 187); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16062 (Kat. Nr. 191); Breslau, Ossolineum, Inv. Nr. 3777 (Kat. Nr. 202); Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, Inv. Nr. I-330 (Kat. Nr. 209); New York, Roberta J.M. Olson und Alexander B.V. Johnson (Kat. Nr. 219).

<sup>2</sup> Siehe dazu folgende Blätter, die Muziano zugeschrieben werden können: Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. AE 1386 (Abb. 238); Prag, Museum des nationalen Schriftentums, Galerie Karásek, Inv. Nr. IK 5255 (Abb. 240); Wien, Albertina, Inv. Nr. 23160 (Kat. Nr. X-178); Paris, Louvre, Inv. Nr. 5590 (Kat. Nr. X-146); Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 495 P, Kat. Nr. X-53).

<sup>3</sup> Vgl. zudem die beiden Zeichnungen in: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. Nr. 750 (265), (Kat. Nr. X-30); 761 (239), (Kat. Nr. X-32).

## X-184

### Landschaft mit Figuren bei einer Häusergruppe, umgeben von Bäumen

Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4606.

**Technik:** Feder in Braun auf weißem Papier, am linken (unteren) Rand wasserfleckig, seitlich und oben beschnitten.

**Maße:** 245 x 189 mm (linker und rechter Rand beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit Feder in Braun: „18“.

**Provenienz:** Abbé Franz de Paula Neumann (1744-1816); Schenkung um ca. 1850 an die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien (Lugt 1628).

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung aus der Sammlung Neumann, die seit dem 19. Jahrhundert zur Wiener Akademie gehört, wird gemeinsam mit 19 weiteren Exemplaren Domenico Campagnola zugeordnet; bis auf zwei Ausnahmen blieben die Blätter von der Forschung unbeachtet.

Die Darstellung wurde offensichtlich in der Breite deutlich beschnitten und könnte ursprünglich sogar einem Querformat entsprochen haben. Kompositionell und motivisch erinnert das geschlossene Gebäudeensemble, das sich ins Gelände schmiegt oder auf einer Hügelkuppe liegt, an Campagnolas frühen giorgionesken Landschaftstypus. Die übrigen Elemente und die zeichnerische Umsetzung deuten allerdings auf eine Kopie oder Nachahmung einer seiner späteren Darstellungen hin:

Die Kombination aus teilweise verschatteten Felsen und nahe fließendem Gewässer findet sich in ähnlicher Form in zwei Blättern aus Chicago (Art Institute of Chicago, Inv. Nr. 1922.3092, Kat. Nr. 99) oder Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 5660 Horne, Kat. Nr. 198); für die Kaskade gibt es ebenso Vorbilder unter Campagnolas späteren Landschaften (Holzschnitt mit wandernder Familie (Abb. 168); New York, Sotheby's, 27.01.2016, Nr. 18, Kat. Nr. 183); die buschartige Bodenbedeckung vor der rechten Seite des Gehöfts dürfte von Darstellungen wie in Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 16058, Kat. Nr. 184), Chatsworth (Devonshire Collection, Inv. Nr. 753 (263), Kat. Nr. 199) oder Los Angeles (Hammer Museum, Inv. Nr. 1986.1.3, Kat. Nr. 212) entlehnt sein. Die Modellierung der Häuser und des Felsens oder auch der etwas sorglos skizzierte Vordergrund ist Campagnolas Auffassung durchaus ähnlich; im Einzelnen wie auch in der Gesamterscheinung fehlt jedoch die überzeugende Übereinstimmung mit seinem Personalstil – obwohl auch dieser von qualitativen Schwankungen gekennzeichnet ist. Somit handelt es sich wahrscheinlich um ein Werk eines Künstlers aus dem engeren Umkreis Campagnolas, das ab dem fünften Jahrzehnt entstanden sein könnte.

## X-185

### Landschaft mit großer Ruine, Schleuse und Wasserrädern bei Sonnenaufgang

Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4609.

**Technik:** Feder in Braun, Spuren von Kreide auf Papier, teilweise fleckig.

**Maße:** 159 x 227 mm (linker und rechter Rand beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit Feder in Braun: „13“.

**Provenienz:** Abbé Franz de Paula Neumann (1744-1816); Schenkung um ca. 1850 an die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien (Lugt 1628).

**Literatur:** unpubliziert.

Das Blatt aus dem Kupferstichkabinett der Wiener Akademie zeigt eine Flusslandschaft mit Turm, Gebäuden, Schleuse und einer großen Ruine vor der Kulisse eines Sonnenaufgangs. Das Ensemble ist im Mittelgrund angeordnet und füllt das Blatt zur Gänze aus. Zeichnerisch ist es recht offen ausgeführt und zeigt vor allem im Vordergrund und bei der strahlenden Sonne eine zügige Linienführung. Verblüffenderweise ist die Komposition einer Hintergrundkulisse sehr ähnlich, die in einer großen Zeichnung aus dem Louvre zu finden ist (Inv. Nr. 4764, Kat. Nr. 144). Dort sind die Ruine, der Turm und das Gebäude, bei dem sich das Schleusentor und das Wasserrad befinden, nahezu analog angeordnet. Im weiteren Verlauf nach links weichen die beiden Darstellungen jedoch von einander ab: Die Pariser Zeichnung zeigt ein weiteres, etwas höheres Gebäude mit Wasserrad, schräg dahinter ist ein Brückenbogen angedeutet; im Wiener Blatt zieht sich die Schleusenkonstruktion hingegen über die gesamte Breite des Flusses und wird von einer dreibogigen Steinbrücke hinterlegt. Kompositorisch stellt sich somit die Frage, ob hier das Pariser Exemplar tatsächlich als Vorlage diente oder vielleicht eine verlorene Landschaft das Ensemble mit der Ruine wie im Wiener Blatt zeigte. Ebenso wäre es möglich, dass die Pariser Hintergrundszenerie frei nachgeahmt und eigenständig abgewandelt wurde. Aus stilistischen Gründen ist Campagnolas Autorschaft auszuschließen; ein Künstler aus seinem Umkreis oder der Nachfolge kommt als Ausführender aber durchaus in Frage.

## X-186

### Landschaft mit Baumstümpfen auf einem Vordergrundhügel, dahinter Ziege und Pferd vor einem Dorf

Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4610.

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, Einfassungslinie teilweise vorhanden, fleckig, unterer Rand wasserfleckig und eingerissen sowie größere Fehlstellen, aufgezo-

**Maße:** 109 x 194 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit Feder in Braun: „7“.

**Provenienz:** Abbé Franz de Paula Neumann (1744-1816); Schenkung um ca. 1850 an die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien (Lugt 1628).

**Literatur:** Kat. Ausst. Wien 1952, S. 13, Nr. 58.

Das beschädigte Blatt aus der Wiener Akademie wurde 1952 unter „*Domenico Campagnola, Werkstatt*“ ausgestellt und publiziert. Diese Zuordnung ist jedoch nicht sehr treffend, da es sich um eine Kopie nach der „Landschaft mit Ziege“ (97 x 153 mm) handelt, die Tizian zugeschrieben wird und die im Besitz des Metropolitan Museums of Art in New York (Inv. Nr. 1991.462) ist.<sup>1</sup> Dabei fehlt im vorliegenden Fall das Fragment eines männlichen Kopfes, der in der Tizian-Zeichnung links oben zu sehen ist. Zudem wird die Komposition der Akademie am rechten Rand

mit einem Pferd ergänzt, das nicht von der Vorlage stammt. Ebenso hinterlegt der Zeichner die Dorfkulisse mit Bäumen und verzichtet stattdessen auf das Gebäude mit dem hohen Giebel, das in der Vorlage in zweiter Reihe steht. Die verhaltene Ausführung ist typisch für einen Kopisten und Nachahmer, der im Umkreis oder in der Nachfolge Tizians zu vermuten ist. Zeichnerisch findet sich keine Verbindung zu Domenico Campagnola.

<sup>1</sup> Das Werk ist in der Online Datenbank des Museums zugänglich:

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/340884>

## X-187

### Landschaft mit drei Türmen und anderen Gebäuden

Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4612.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf Papier, etwas fleckig, linke untere Ecke schräg beschnitten, sowie seitlich beschnitten, aufgezoogen.

**Maße:** 111 x 214 mm.

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit Feder in Braun: „5“.

**Provenienz:** Abbé Franz de Paula Neumann (1744-1816); Schenkung um ca. 1850 an die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien (Lugt 1628).

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung gehört zu einer interessanten Landschaftsreihe mit Blättern von Campagnola und seinem Kreis, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts im Besitz des Kupferstichkabinetts der Wiener Akademie ist.

Die kleine figurenlose Komposition ist aufgrund ihrer Motivik und Ausführung im erweiterten Kreis um Campagnola anzusiedeln. Zeichnerisch ist an manchen Stellen ein skizzenhafter Einsatz der Feder zu beobachten; auffällig ist die Modellierung der Hügelformen aus kürzeren Parallellagen, die an eine weitere Zeichnung aus der Akademie (Inv. Nr. 4601, Kat. Nr. X-180) erinnern. Vermutlich stammt das Blatt von einem Nachahmer aus der Zeit um 1550 oder entstand etwas später.

## X-188

### Landschaft mit Dorf umgeben von Bäumen auf einem Hügel

Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4613.

**Technik:** Feder in Braun auf leicht gebräuntem Papier, etwas fleckig.

**Maße:** 113 x 217 mm (oben und unten teilweise beschnitten).

**Bezeichnung:** auf dem Recto rechts oben mit Feder in Braun: „6“.

**Provenienz:** Abbé Franz de Paula Neumann (1744-1816); Schenkung um ca. 1850 an die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien (Lugt 1628).

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung wird heute im Kupferstichkabinett der Wiener Akademie mit 19 weiteren Blättern Domenico Campagnola zugeschrieben. Bis auf wenige Ausnahmen blieben diese Exemplare von der Forschung unbeachtet.

Grundsätzlich erinnert die teilweise beschnittene Komposition der gedrängten Dorfarchitektur im welligen Gelände mit nahen Büschen oder Bäumen an die venezianische Landschaftsauffassung zur Zeit Giorgiones und des jungen Tizian. Die Häuserkulisse, die man in den Gemälden meist ungeordnet und entfernt sieht, wird im vorliegenden Werk als Hauptsubjekt dargestellt. Auch aus Campagnolas früher Schaffenszeit stammen beeindruckende Exemplare

dieser Art, bei denen er sogar mit dem Hochformat experimentierte (vgl. Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 475 P, 476 P, 1324 E (Kat. Nr. 40, 16, 12); Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 434; London, Sotheby's, 01.07.1971, Nr. 8, Kat. Nr. 28). Die Wiener Zeichnung lässt sich kompositorisch und motivisch gut ins zweite oder dritte Jahrzehnt einfügen. Nachdem Campagnolas frühes Strichbild vereinfacht nachgeahmt wird, sollte sie dessen Kreis angenähert werden. Im Kupferstichkabinett der Akademie findet sich noch ein zweites Blatt (Inv. Nr. 4596, Kat. Nr. X-179), das den gleichen Typus zeigt, aber zeichnerisch eher im Kreis um Tizian anzusiedeln ist.

## Windsor

### X-189

#### Landschaft mit Gebäudegruppe auf einer Anhöhe neben Ruinen

**Windsor Castle, The Royal Library, Print Room, Inv. Nr. RL 4768.**

**Technik:** Feder in Braun auf ehemals weißem Papier, etwas fleckig und stockfleckig, obere Ecken schräg beschnitten, montiert.

**Maße:** 113 x 212 mm.

**Provenienz:** wahrscheinlich erworben von King George III.

**Literatur:** Popham und Wilde 1949, S. 201, Nr. 152; Brouard 2010, S. 446, unter Anm. 1671.

Popham und Wilde verzeichneten das Blatt als Werk Domenico Campagnolas<sup>1</sup>; es ist Teil einer Gruppe von 32 Blättern, die heute in der Royal Library von Windsor Castle aufbewahrt wird. Sie umfasst neben den zahlreichen Szenen der Apokalypse (nach den Paduaner Fresken von Giusto di Menabuoi) auch einige unbeachtete Landschaftszeichnungen.

Das vorliegende Blatt ist auffallend klein und zeigt eine Landschaft mit Dorf und Ruinen auf einer Anhöhe, deren Gelände nach links mit Bäumen bewachsen ist und spektakulär überhängt. Das tiefer liegende Terrain fällt noch weiter ab und lässt auf einen fernen Gebirgshorizont blicken.

Während die Bildanlage keinem besonderen Typus entspricht, verweisen die Kombination der Ruinenelemente mit einer dörflichen Kulisse und die phantastisch überhängende Anhöhe auf Campagnolas typisches Motivvokabular ab den 1540er Jahren (London, British Museum, Inv. Nr. SL,5214.85 (Kat. Nr. 136); Paris, Louvre, Inv. Nr. 4757, 4761 (Kat. Nr. 138, 145); London, Sotheby's, 28.03.1968, Nr. 65, Kat. Nr. 196).

Bei der Umsetzung der Landschaftselemente orientiert sich der Zeichner ebenfalls an Domenicos Linienführung und kommt seiner Auffassung in der Architekturkulisse relativ nahe. Das schattierte Gelände am linken Rand, der Ausblick in die Ferne und der Himmelsbereich weisen jedoch gestalterische Schwächen auf und zeigen eine ungewöhnlich fahriges Federführung, die für einen Kopisten oder Nachahmer aus dem Umkreis Campagnolas sprechen dürfte. Ob das Blatt ein Original des Meisters wiedergibt, lässt sich aufgrund der kleinen und schlichten Bildanlage nur schwer beantworten. Die Entstehungszeit könnte aber aufgrund der Ruinenelemente in die 1540er oder 1550er Jahre fallen.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust vorhanden:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/904768/a-landscape-with-houses-and-ruins>

## X-190

### Landschaft mit kleinem Baum rechts im Vordergrund und Blick auf entferntes Gebäude vor Bergen

Windsor Castle, The Royal Library, Print Room, Inv. Nr. RL 4769.

**Technik:** Feder in Braun auf cremefarbenem Papier, kaum fleckig, Spuren von Graphit für Einteilung des Blattes in Viertel, eigene Notizen, zwei ovale Einfassungslinien, montiert.

**Maße:** 103 x 129 mm.

**Provenienz:** wahrscheinlich erworben von King George III.

**Literatur:** Popham und Wilde 1949, S. 201, Nr. 153.

Popham und Wilde (1949) katalogisierten das Blatt aus der Royal Library gemeinsam mit 31 weiteren Exemplaren unter Domenico Campagnola und merkten dazu an: „*A good drawing of its type. If by Domenico Campagnola, certainly late.*“; seitdem geriet es in der Forschung in Vergessenheit.<sup>1</sup>

Der Grund für die Einordnung dürfte im Strichbild liegen, das ein wenig unvollendet wirkt, sich aber am regelmäßig-dekorativen Duktus Campagnolas orientiert. Neben der schlichten Komposition ist vor allem die rahmende ovale (doppelte) Einfassungslinie sehr ungewöhnlich und spricht nicht unbedingt für den Meister. Denn aus heutiger Sicht haben sich nur zwei Campagnola zuzuschreibende Blätter erhalten, die ebenfalls im Oval angelegt sind: Neben einer „Landschaft mit zwei Eremiten“ aus einer Privatsammlung (Kat. Nr. 230), die knapp neben der wohl eigenhändigen Einfassungslinie zum Oval geschnitten wurde, lässt sich noch die „Flusslandschaft mit einem Wehr“, die ebenfalls in der Royal Library aufbewahrt wird (Kat. Nr. 167), für einen Vergleich heranziehen. Im Nebeneinander der Blätter könnte man sich auch das vorliegende kleine Blatt als Werk Campagnolas vorstellen. Nachdem aber das Strichbild spärlich ausfällt und keinen griffigen Anhaltspunkt liefert, sollte das Werk besser dessen Umkreis zugeordnet werden.

---

<sup>1</sup> Die Zeichnung befindet sich in der Online Datenbank des Royal Collection Trust:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/904769/a-landscape-in-an-oval-frame>

## X-191

### Landschaft mit Viola-Spieler vor einem Dorf

Windsor Castle, The Royal Library, Print Room, Inv. Nr. RL 5722.

**Technik:** Feder in Dunkelbraun auf Papier, teilweise vergilbt, größerer Fleck (Wasserfleck?) in der unteren Hälfte bis zum unteren Rand, Wurmfraß, Fehlstellen der Tinte (Verlust mit Papieroberfläche) im Bereich der Figur.

**Maße:** 180 x 277 mm.

**Provenienz:** wahrscheinlich erworben von King George III.

**Literatur:** Popham und Wilde 1949, S. 202, Nr. 159.

Popham und Wilde verzeichneten das Blatt zwar unter Domenico Campagnola, meinten aber: „*This may well be a Bolognese copy.*“ Vermutlich orientierten sie sich primär an der Motivik und Ausführung, die durchaus Anlass zur traditionellen Zuschreibung geben könnte.<sup>1</sup>

Die querformatige Landschaft zeigt eine entfernte kleine Stadt mit Turm, die sich hinter einem skizzenhaften, mit einem Baumpaars betonten Vordergrund erstreckt; in dessen Mitte sitzt ein Mann auf einer Geländestufe und spielt auf seiner Viola. Er ist fast als Rückenfigur gegeben und lädt damit als Repoussoirfigur den Betrachter ein, den Bildraum zu ergründen. Gleichzeitig

verleiht er der Szenerie mit seiner in sich versunkenen Erscheinung einen idyllischen Charakter. Angesichts der motivischen Zusammenstellung aus Architekturkulisse, seitlichem Baummotiv und größerer zentraler Vordergrundfigur liegt es nahe, an Campagnolas Kompositionsprinzipien ab den 1530er Jahren zu denken, die im Holzschnitt mit dem „Drehleier-Spieler“ (Abb. 167)<sup>2</sup> exemplarisch illustriert werden. Aber selbst in den Zeichnungen des nächsten Jahrzehnts finden sich ähnliche Bildlösungen (Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15962, Kat. Nr. 95)<sup>3</sup>. Stilistisch verbindet sich die Landschaft jedoch mit einer kleinen Werkreihe, die sich erstmals Girolamo Muziano als Zeichner vor 1550 zuordnen lässt. Das Strichbild ist durchwegs regelmäßig, deutlich auf die Fläche bezogen und erscheint wie ein linearer durchlichteter Holzschnitt, nicht zuletzt wegen der nicht immer vollständigen Ausführung. Diese flächig-dekorativen Ausdruckswerte liefern griffige Erkennungsmerkmale für Muziano während seiner frühen Orientierung an Campagnola, wie man sie auch in den beiden sorgfältigen Landschaften aus Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 495 P, Kat. Nr. X-53 u. Abb. 234)<sup>4</sup> und Paris (Louvre, Inv. Nr. 5590, Kat. Nr. X-146 u. Abb. 235)<sup>5</sup> beobachten kann. Darüber hinaus zeigt sich diese Auffassung auch in den hochformatigen Darstellungen aus Dijon (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. CA 820, Abb. 237)<sup>6</sup> und Darmstadt (Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. AE 1386, Abb. 238)<sup>7</sup> sowie in der erstmals Muziano neu zugeschriebenen kleinen „Landschaft mit Häusern und Figurenstaffage“ aus Wien (Albertina, Inv. Nr. 23160, Kat. Nr. X-178 u. Abb. 239). Selbst der Viola-Spieler vermittelt eine nahezu analoge Figurenbildung im Vergleich zu seiner Variante in der großen Überschaubandschaft aus Florenz (Biblioteca Marucelliana, Inv. Nr. Dis. Vol. A.183, Kat. Nr. X- 40 u. Abb. 233)<sup>8</sup>.

In Kenntnis dieser stilistischen Merkmale und Verbindungen ist das Windsor-Blatt mit einiger Sicherheit Girolamo Muziano zuzuschreiben und in dessen Zeit im Veneto zwischen 1544 und 1549 zu datieren.<sup>9</sup> Es ist ein außergewöhnliches Beispiel für den jungen Zeichner in seiner Auseinandersetzung mit den künstlerischen Vorbildern Campagnola und Sustris. Während Muziano sich bei letzterem wohl überwiegend für die Landschaftskomposition in der Freskotechnik interessierte, zeigte er mit der Feder eine verblüffende Begabung, Campagnolas Landschafts-Zeichenstil zu imitieren, um ihn zu verinnerlichen und schließlich etwas später individuell weiterzuentwickeln. Der vorliegende Fall ist daher exemplarisch für den „versteckten“ Muziano im Schatten der zahlreichen Campagnola-Landschaften und illustriert die wenig bekannte „skizzenhafte Seite“ des „*Giovane dei Paesi*“.

<sup>1</sup> Die Zeichnung ist in der Online Datenbank des Royal Collection Trust zugänglich:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/905722/a-landscape-with-a-man-playing-a-viol-da-gamba>

<sup>2</sup> Rosand–Muraro 1976, S. 164, Nr. 29, m. Abb.

<sup>3</sup> Kat. Slg. Turin 1958, S. 21, Nr. 76, m. Abb. – Chiari 1982, S. 130-131, Nr. 133 und unter Nr. 135, m. Abb. – Kat. Ausst. New York 1994, S. 123-124, unter Nr. 109, Anm. 1. – Kat. Ausst. Valenciennes 2015, S. 78, Anm. 89.

<sup>4</sup> Die große Zeichnung wurde bereits Muzianos Frühwerk zugeordnet. – Marciari 2000, S. 29-30, 498, D14, Abb. 10 – Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 19, Abb. 14.

<sup>5</sup> Das bisher unpublizierte „Pendant“ aus dem Louvre wird im vorliegenden Verzeichnis erstmals Girolamo Muziano zugeschrieben. Das Werk ist in der Online Datenbank des Louvre zugänglich:

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/7955-Paysage-avec-un-pont-en-bois>

<sup>6</sup> Die Zeichnung wurde erstmals 1971 von John Gere mit Girolamo Muziano in Verbindung gebracht. Aktuell wird sie als Werk aus dem Kreis des Künstlers geführt. Marciari (2000) wollte mangels Kenntnis des Blattes keine sichere Aussage treffen, vermutete aber ein Werk Muzianos. Tosini (2008) sprach sich für die Eigenhändigkeit (ohne Datierungsvorschlag) aus und bezeichnete es – zusammen mit der skizzenhaften Landschaft aus Darmstadt (Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. AE 1386) – als „*nettamente campagnoleschi*“, wengleich bei ihr allgemein keine systematische Besprechung der Zeichnung stattfand. – Marciari 2000, S. 530, MD3. – Kat. Ausst. Dijon 2004, S. 143, Nr. 250, m. Abb. – Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 20.

Mein Dank gilt Anne Camuset (Responsable de la Photothèque, Pôle Recherche et gestion des collections, Musées et du patrimoine Ville de Dijon) für die zu Verfügung gestellte digitale Neuaufnahme der Zeichnung (September 2016).

<sup>7</sup> Das skizzenhafte Blatt ist bereits als Werk Muzianos anerkannt. – Märker–Bergsträsser 1998, S. 144, Nr. 62, m. Farbabb. – Marciari 2000, S. 69-70, 514, D140. – Tosini 2008, S. 21, unter Anm. 20.

<sup>8</sup> Kat. Slg. Florenz 1990, S. 67, Nr. 332, m. Abb. – Tosini 2014, S. 181, Abb. 1 (in Farbe), Anm. 3.

<sup>9</sup> Marciari und Tosini hatten keine Kenntnis von dieser zweiten Zeichnung mit einem Viola-Spieler.

## Zürich

### X-192

## Landschaft mit Bäumen auf Felsen und Ausblick auf eine Stadt

**Ehemals Zürich, Sammlung/Galerie Kurt Meissner.**

**Technik:** Feder in Braun auf Papier, Fleck am linken unteren Rand.

**Maße:** 260 x 235 mm (vermutlich allseitig beschnitten).

**Provenienz:** keine Angaben bekannt.

**Literatur:** unpubliziert.

Die Zeichnung stammt aus der Sammlung des Schweizer Kunsthändlers Kurt Meissner (1909-2004), in der sie Domenico Campagnola zugeschrieben wurde.<sup>1</sup> Die Sammlung wurde zwar in den vergangenen Jahrzehnten in Teilen ausgestellt, das vorliegende Blatt blieb dabei aber unberücksichtigt.

Die Komposition zeigt jenseits eines nahen Terrains mit einem Baum als große Vertikale eine Gruppe kleinerer Bäume leicht nach links versetzt im Mittelgrund; dieser bricht als schroffer Felsen ab und lenkt den Blick nach rechts auf eine Stadt in der Ferne. Das Gelände und der Hintergrund sind überwiegend mechanisch und grob strukturiert und erscheinen sehr aufgehellt. Plastisch und etwas atmosphärisch wirkt lediglich die schattierte Flanke der steilen felsähnlichen Formen, die das Zentrum der Darstellung bilden. Dadurch kommen tiefenräumliche Distanzen zwischen den Landschaftselementen wirkungsvoll zum Ausdruck.

Die Verwendung des Vordergrundmotivs und der vereinfachte Geländeverlauf lassen sich mit Campagnolas Darstellungen grundsätzlich verbinden. Die Modellierung der Vegetation ähnelt lediglich im großen Baum noch Campagnolas Handschrift, die hingegen in den kleineren Laubbäumen nur noch entfernt anklingt. Im Zusammenhang mit den etwas uninspirierten Strichlagen für die nahen Terrainformen und den Hintergrund mehrten sich schließlich die Merkmale eines Kopisten oder Nachahmers. Die Komposition und die motivische Auffassung erinnern noch am stärksten an die Zeichnungsgruppe, die einem Künstler aus dem Umkreis Campagnolas und Muzianos zuzuschreiben ist.<sup>2</sup> Besonders in der linken Hälfte einer der Landschaften aus dem Louvre (Inv. Nr. 4775, Kat. Nr. X-131) sieht man eine verwandte Bildanlage, bei der sich die Bäume kleinteilig gegen den Himmel abheben, während der Bodenverlauf zwischen Erd- und Felsformen variiert und kontrastreich modelliert ist. Möglicherweise geht daher das Blatt auf eine Vorlage des Zeichners der oben erwähnten Werkreihe zurück und entstand erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

<sup>1</sup> Die Campagnola-Zuschreibung findet sich in der Fotokartei aus dem Nachlass Fritz Heinemanns im Kunsthistorischen Institut von Florenz.

<sup>2</sup> Vgl. dazu die Blätter in: Paris, Louvre, Inv. Nr. 4775, 4776, 5138 (Kat. Nr. X-131, X-132, X-137); Melbourne, National Gallery of Victoria, Inv. Nr. 694-5 (Kat. Nr. X-109).



## **Auswahl verlorener Landschaften Domenico Campagnolas in Druckgraphiken und Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts**

Aufgrund der bekannten kompositionellen, motivischen und graphischen Merkmale der Landschaften Campagnolas ist davon auszugehen, dass die Werke des nachfolgenden Verzeichnisses auf Vorlagen des Künstlers zurückgehen, die heute verloren sind.

Im ersten Teil werden druckgraphische Reproduktionen und Rötelzeichnungen aufgelistet, die bereits im Rezeptions-Kapitel Erwähnung fanden.

Im zweiten Teil werden aus dem Bereich der abgeschrieben Zeichnungen jene ausgewählt, die Campagnolas Landschaftstypen weitestgehend entsprechen und ebenfalls auf eine verlorene Vorlage schließen lassen. Die Auflistung der Werke basiert in diesem Abschnitt auf den vergebenen X-Nummern des Katalogs, unter denen die Informationen zum jeweiligen Blatt zu finden sind.

## Teil I

### 1.

#### **Anonymer Stecher (16. Jh.)**

„Landschaft mit Bach und einer Stadt in der Ferne“  
Kupferstich, 1520-1540?, 284 x 214 mm, (Abb. 252).

Exemplar in Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet :  
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.507201>

### 2.

#### **Anonymer Stecher (16. Jh.),**

„Landschaft mit großem Baum und Stadt an einem Fluss“  
Radierung, 210 x 310 mm, verlegt von Giovanni Francesco Camocio (tätig circa 1552-1574),  
(Abb. 253).

Exemplar (ohne Verlegeradresse) in Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet:  
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.485686>

### 3.

#### **Anonymer Stecher (16. Jh.),**

„Landschaft mit Hirten bei einem Dorf mit Ruinen“  
Radierung, 193 x 293 mm, verlegt von Giovanni Francesco Camocio (tätig circa 1552-1574),  
(Abb. 254).

Exemplar auf bläulichem Papier in London, British Museum:  
[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3192032&partId=1&searchText=1951.0407.105&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3192032&partId=1&searchText=1951.0407.105&page=1)

### 4.

#### **Anonymer Stecher (16. Jh. )**

„Landschaft mit der Flucht nach Ägypten“  
Radierung, 338 x 417 mm, Unikat ?  
Wien, Albertina, Inv. Nr. HB 27.1, fol. 20, Nr. 23, (Abb. 255).

### 5.

#### **Luca Bertelli (tätig circa 1560 - 1589)**

„Der Tod des Reichen“  
Radierung u. Kupferstich, 250 x 387 mm, (Abb. 259).

Exemplar in London, British Museum:  
[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249629&partId=1&searchText=Luca+Bertelli&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249629&partId=1&searchText=Luca+Bertelli&page=1)

Santagiustina Poniz 1979, S. 317, Nr. 28.

### 6.

#### **Luca Bertelli (tätig circa 1560 -1589)**

„Der Reiche in der Hölle“  
Radierung u. Kupferstich, 260 x 384 mm, (Abb. 260).

Santagiustina Poniz 1979, S. 317, Nr. 28.

**7.**

**Luca Bertelli (tätig circa 1560 - 1589)**

„Die Anbetung der Hirten“

Radierung, 133 x 290 mm, (Abb. 261).

Exemplar in Zürich, ETH, Graphische Sammlung:

[http://egs.ethz.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection\\_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox\\_2x3&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0](http://egs.ethz.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_2x3&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0)

Tanner – Matile 2005, S. 129, Abb. 6.24.

**8.**

**Anonymer Stecher (16. Jh.),**

„Ruhe auf der Flucht vor einer Landschaft mit Ruinen“

Radierung, 230 x 355 mm, verlegt von Luca Bertelli (tätig circa 1560-1589), (Abb. 262).

Exemplar in London, British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3190552&partId=1&searchText=Luca+Bertelli+Titian&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3190552&partId=1&searchText=Luca+Bertelli+Titian&page=1)

**9.**

**Étienne Dupérac (um 1535 ?-1604)**

„Der büßende hl. Hieronymus vor einer Landschaft“

Radierung, 330 x 464 mm, (Abb. 266).

Exemplar in London, British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1452799&partId=1&searchText=Duperac+Titian&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1452799&partId=1&searchText=Duperac+Titian&page=1)

**10.**

**Mario Cartaro (um 1540-1620)**

„Landschaft mit Schlafendem in der Morgendämmerung“

Radierung, 216 x 322 mm, (Abb. 270).

Kat. Ausst. Rom 1976, S. 35, Nr. 15, Abb. 15.

**11.**

**Girolamo Porro (um 1520-1604?)**

„Ruinenlandschaft mit Wandernden in der Nähe eines Flusses“

Radierung, 242 x 385 mm, (Abb. 272).

Exemplar in London, British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249635&partId=1&searchText=Girolamo+Porro&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249635&partId=1&searchText=Girolamo+Porro&page=1)

Châtelet 1956, S. 258. – Santagiustina Poniz 1979, S. 317, Nr. 26. – Chatelet 1984, S. 336, Abb. 14.

**12.**

**Anonymer Stecher (16./17. Jh.)**

„Landschaft mit Wandernden und Stadt in der Ferne am Meer“

Radierung, 212 x 325 mm, Unikat?

Wien, Albertina, Inv. Nr. Sektion Italien II/42, fol. 86, (Abb. 274).

**13.**

**Anonymer Holzschneider (Niccolò Boldrini?, 16. Jh.)**

„Landschaft mit Figuren auf einem Weg und Ruinen im Hintergrund“  
Chiaroscuro-Holzschnitt mit zwei Platten, 286 x 570 mm, (Abb. 328).

Rosand – Muraro 1976, S. 156, Abb. III-6, III-7. – Kat. Slg. Paris 1999, S. 399, Nr. 736, m. Abb. – Graf-Mildenberger 2010, S. 92, Nr. 25, m. Farbabb.

**14.**

**Flämischer Stecher (17. Jh.)**

„Landschaft mit einem Philosophen, auf einer Spolie im Vordergrund sitzend“  
Radierung, circa 1630/1642, 235 x 380 mm, Tafel 2, verlegt von Herman de Neyt (1588-1642),  
(Abb. 282).

Exemplar in London, British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249843&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249843&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

**15.**

**Flämischer Stecher (17. Jh.)**

„Landschaft mit Fluss bei einer Stadt“  
Radierung, circa 1630/1642, 260 x 384 mm, Tafel 4, verlegt von Herman de Neyt (1588-1642),  
(Abb. 284).

Exemplar in London, British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249827&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249827&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=1)

Chiari 1982, S. 130, Nr. 131, m. Abb.

**16.**

**Flämischer Stecher (17. Jh.)**

„Landschaft mit Wandernden und Hirten bei einem Fluss, nahe einer Stadt“  
Radierung, circa 1630/1642, 251 x 378 mm, Tafel 6, verlegt von Herman de Neyt (1588-1642),  
(Abb. 286, 306).

Exemplar in London, British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249823&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249823&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

**17.**

**Flämischer Stecher (17. Jh.)**

„Landschaft mit liegendem Paar bei einer Herde“  
Radierung, circa 1630/1642, 249 x 371 mm, Tafel 10, verlegt von Herman de Neyt (1588-1642),  
(Abb. 290 u. Kat. Nr. X-18a).

Exemplar in London, British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249807&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249807&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

**18.**

**Flämischer Stecher (17. Jh.)**

„Landschaft mit schroffen Felsen und Ausblick auf ein Dorf an einer Küste“

Radierung, circa 1630/1642, 258 x 387 mm, Tafel 13, verlegt von Herman de Neyt (1588-1642),  
(Abb. 293).

Exemplar in London, British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249801&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249801&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=1)

Kopie derselben Landschaft, gegenseitig zum Stich in einer Rötzelzeichnung (300 x 397 mm) von Jean-Antoine Watteau (Privatsammlung); siehe dazu: Rosenberg – Prat 1996, Bd. 2, S. 720, Nr. 434, m. Abb.

**19.**

**Flämischer Stecher (17. Jh.)**

„Landschaft mit zwei Landsknechten, die einen Reisenden überfallen“

Radierung, circa 1630/1642, 258 x 379 mm, Tafel 17, verlegt von Herman de Neyt (1588-1642),  
(Abb. 297).

Exemplar in London, British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249791&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249791&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=1)

**20.**

**Flämischer Stecher (17. Jh.)**

„Landschaft mit Stadt und großem Turm an einem Fluss“

Radierung, circa 1630/1642, 233 x 324 mm, Tafel 22, verlegt von Herman de Neyt (1588-1642),  
(Abb. 302).

Exemplar in London, British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249697&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249697&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=2)

**21.**

**Flämischer Stecher (17. Jh.)**

„Landschaft mit einer Frau und Hirten mit Rindern bei einem Fluss, in der Ferne ein Dorf“

Radierung, circa 1630/1642, 230 x 320 mm, Tafel 23, verlegt von Herman de Neyt (1588-1642),  
(Abb. 303).

Exemplar in London, British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3249688&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3249688&partId=1&searchText=Domenico+Campagnola&page=1)

**22.**

**Lucas van Uden (1595-1672/73)**

„Landschaft mit dem barmherzigen Samariter, der den Reisenden in eine Herberge bringt“

Radierung u. Kupferstich, 242 x 367 mm, vor 1650?, verlegt von Frans van den Wyngaerde  
(1614-1670), (Abb. 313).

Exemplar in London, British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3106216&partId=1&searchText=Lucas+van+Uden&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3106216&partId=1&searchText=Lucas+van+Uden&page=2)

**23.**

**Lucas van Uden (1595-1672/73)**

„Überschaulandschaft mit Reiterzug und Häusern bei einem Fluss“

Radierung, ca. 1630/1650, aus der Serie der kleinen Landschaften, verlegt von Frans van den Wyngaerde (1614-1670), (Abb. 317).

Exemplar in London, British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3106125&partId=1&searchText=Lucas+van+Uden&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3106125&partId=1&searchText=Lucas+van+Uden&page=2)

Dieselbe Landschaft reproduzierte Jean-Antoine Watteau (?) in einer Rötzelzeichnung aus dem Musée des Beaux-Arts von Dijon (303 x 205 mm, Inv. Nr. Alb. TH A 27 f° 74), die bisher unentdeckt blieb (Abb. 318, 350).

**24.**

**Claude Massé (1631-1670)**

„Landschaft mit Weiler zwischen Bäumen auf einem Hügel“

Radierung, vor 1670, 270 x 385 mm, Tafel 32 C, Recueil Jabach 1754, (Abb. 371).

Exemplar des „Recueil Jabach“ in Los Angeles, J. Paul Getty Museum (Prints collection, Getty Research Institute):

<http://hdl.handle.net/10020/2001pr32>

Chiari 1982, S. 127, Nr. 125, m. Abb. – Raimbault 2010, S. 280.

**25.**

**Claude Massé (1631-1670)**

„Landschaft mit Baum im Vordergrund und Rauchsäule über einem Dorf“

Radierung, vor 1670, 270 x 385 mm, Tafel 14 D, Recueil Jabach 1754, (Abb. 372).

Exemplar des „Recueil Jabach“ in Los Angeles, J. Paul Getty Museum (Prints collection, Getty Research Institute):

<http://hdl.handle.net/10020/2001pr32>

Chiari 1982, S. 127, Nr. 124, m. Abb. – Raimbault 2010, S. 274.

**26.**

**Claude Massé (1631-1670)**

„Landschaft mit Dorf zwischen Bäumen“

Radierung, vor 1670, 255 x 380 mm, Tafel 13 E, Recueil Jabach 1754, (Abb. 373).

Exemplar des „Recueil Jabach“ in Los Angeles, J. Paul Getty Museum (Prints collection, Getty Research Institute):

<http://hdl.handle.net/10020/2001pr32>

Chiari 1982, S. 125, Nr. 121, m. Abb. – Raimbault 2010, S. 274.

**27.**

**Jean-Antoine Watteau (1684-1721)**

„Landschaft mit Ruinen“

*Contre-épreuve* in Rötzel, um 1714, 317 x 423 mm,

Stockholm, Konstakademien, The Royal Academy of Fine Arts, Inv. Nr. P.8.20, (Abb. 374).

Rosenberg – Prat 1996, Bd. 1, S. 406, Nr. 256, m. Abb.

**28.**

**Jean-Antoine Watteau (1684-1721)**

„Landschaft mit kleiner Stadt“

Rötel auf Papier, um 1714/1717, 205 x 247 mm,

Dublin, National Gallery of Ireland, Inv. Nr. NGL.3823, (Abb. 375).

Zeichnung in der Online Datenbank des Museums:

<http://onlinecollection.nationalgallery.ie/view/objects/asitem/search@/8/sortNumber-asc?t:state:flow=b25a3438-fdb3-49c0-a303-bf86557517f2>

Rosenberg – Prat 1996, Bd. 1, S. 410, Nr. 259, m. Abb. – Kat. Ausst. Brüssel 2013, S. 74, Nr. 14, m. Farbabb.

**29.**

**Jean-Antoine Watteau (1684-1721)**

„Landschaft mit musizierendem jungen Mann und einer Frau an seiner Seite“

Rötel auf Papier, um 1715/1716, 223 x 304 mm,

San Francisco, de Young / Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco, Achenbach Foundation of Graphic Arts, Inv. Nr. 1975.2.14, (Abb. 354).

Zeichnung in der Online Datenbank des Museums:

<https://art.famsf.org/jean-antoine-watteau/concert-champêtre-venetian-landscape-1975214>

Kat. Ausst. Brüssel 2013, S. 75, Nr. 15, m. Abb. – Pullins 2016, S. 64, Abb. 2.

**30.**

**Jean-Antoine Watteau (1684-1721)**

„Landschaft mit zwei Hirschen bei einem Baumpaar vor bergigem Hintergrund“

Rötel auf Papier, um 1715/1717, 224 x 180 mm,

Paris, Musée des Arts Décoratifs, Inv. Nr. CD 4128, (Abb. 349).

Pullins 2016, S. 63-66, (Abb.: Titelseite der Zeitschrift).

## Teil II

**X-1**

**Weite Flusslandschaft mit Pilgern im Vordergrund**

Ehemals Berlin, Galerie Gerda Bassenge, 30.11.2012, Nr. 6284.

**X-14**

**Landschaft am Fluss mit Schafherde und Schäfer**

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 2806.

**X-15**

**Flusslandschaft mit vier Reitern**

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 1634.

**X-47**

**Landschaft mit kleiner Stadt und Mühle an einem Fluss, im linken Vordergrund ein Wandernder**

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 488 P.

**X-49**

**Landschaft mit dem hl. Hieronymus und dem Löwen in der Einöde**

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 491 P.

**X-85**

**Rastendes Paar vor einer Landschaft mit Bäumen und einer kleinen Stadt im Hintergrund**

Ehemals London, Christie's, 18.07.1986, Nr. 24.

**X-88**

**Landschaft mit befestigter Stadt an einem Fluss**

Ehemals London, Sotheby's, 09.12.1953, Nr. 33 (2).

**X-105**

**Landschaft mit liegender Nymphe, im Hintergrund Figuren bei Gebäuden und eine entfernte Stadt**

Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inv. Nr. Cod. F 262 inf. n. 30.

**X-108**

**Landschaft mit einem Bauernhof**

Ehemals Mailand, Rossella Gilli, 1995.

**X-122**

**Hügelige Landschaft mit Hirten und Schafherde vor einem Dorf, am Fuße einer Bergkette**

Ehemals New York, Christie's, 25.01.2005, Nr. 34.

**X-129**

**Bergige Landschaft mit weidender Herde bei einem Wäldchen**

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 4758.

**X-139**

**Landschaft mit großem Felsen im Vordergrund und Dorf vor Bergen**

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5529.

**X-140**

**Berglandschaft mit einer Stadt und Reitern, die eine Brücke überqueren, im Vordergrund ein Paar mit Obstkorb**

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5544.

**X-149**

**Landschaft mit zwei Hirten**

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 8132.

**X-153**

**Landschaft mit Reiterschar im Vordergrund, verstreute Gebäude an einem Fluss in der Ferne**

Ehemals Paris, Galerie Georges Petit, 10.-11.05.1926, Nr. 94.

**X-154**

**Landschaft mit Rastendem an einem Bach, im Hintergrund eine kleine Stadt**

Ehemals Paris, Nouveau Drouot, Boisgirard – de Heeckeren, 08.12.1980, Nr. 4.

**X-162**

**Weite Landschaft mit Kamelkaravane und Schiffen an einer großen Flussschleife vor einer entfernten Stadt mit großem Turm**

Sammlung Gadola Schweiz.

**X-165**

**Küstenlandschaft mit Schiffen vor Anker bei einer Stadt vor Bergen**

Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C 90/3697 (S 355).

**X-168**

**Landschaft mit rastendem Figurenpaar und Ziegen vor einer kleinen Stadt in den Bergen**

Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 15917.

**X-176**

**Gebirgige baumbestandene Landschaft mit einem sitzenden Pilger im Vordergrund, in  
der Ferne ein größeres Dorf**

Wien, Albertina, Inv. Nr. 1506.



## Konkordanz zum Werkverzeichnis

Sammlung	Inv. Nr. oder Jahr	Kat. Nr.	Tietze u. Tietze-Conrat 1944
<b>Amsterdam</b>	Privatsammlung		
	ohne Inv. Nr.	<b>175</b>	
<b>Amsterdam</b>	Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet		
	RP-T-1958-132	<b>18</b>	
<b>Bayonne</b>	Musée Bonnat		
	1759	<b>132</b>	417
	1760	<b>8</b>	418
<b>Berlin</b>	Galerie Gerda Bassenge		
	30.11.2012, Nr. 6284	<b>X-1</b>	
<b>Berlin</b>	Hollstein & Puppel		
	08.11.1927, Nr. 1113	<b>159</b>	
<b>Berlin</b>	SMPK, Kupferstichkabinett		
	KdZ 431	<b>X-2</b>	A 419
	KdZ 436	<b>X-4</b>	
	KdZ 435	<b>X-3</b>	
	KdZ 437	<b>30</b>	422
	KdZ 16056	<b>131</b>	
	KdZ 16057	<b>194</b>	
	KdZ 16058	<b>184</b>	
	KdZ 16059	<b>146</b>	
	KdZ 16060	<b>192</b>	
	KdZ 16062	<b>191</b>	
	KdZ 16063	<b>106</b>	
	KdZ 16065	<b>X-5</b>	
	KdZ 28836	<b>X-6</b>	
<b>Bern</b>	Triple Gallery		
	1998	<b>X-7</b>	
<b>Besançon</b>	Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie		
	D. 1394	<b>X-8</b>	
	D. 2269	<b>46</b>	

	D. 3001	<b>X-9</b>	
	D. 3149	<b>X-10</b>	
	D. 3159	<b>X-11</b>	
<b>Bloomington</b>	Indiana University Art Museum		
	57.2	<b>195</b>	
<b>Bologna</b>	Galleria d'Arte del Caminetto		
	1967	<b>X-12</b>	
	13.12.1969-12.01.1970, Nr. 2	<b>X-13</b>	
<b>Boston</b>	Museum of Fine Arts		
	61.1176	<b>241</b>	
<b>Braunschweig</b>	Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett		
	Z 1631	<b>211</b>	
	Z 1633	<b>114</b>	
	Z 1634	<b>X-15</b>	
	Z 1637	<b>213</b>	
	Z 1669	<b>236</b>	
	Z 2806	<b>X-14</b>	
<b>Breslau</b>	Ossolinski-Nationalbibliothek, Polnische Akademie der Wissenschaft		
	3777	<b>202</b>	784
	3778	<b>120</b>	
<b>Brüssel</b>	Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes		
	S.II 113135	<b>71</b>	
	S.II 113136	<b>X-16</b>	
	S.V 29402	<b>X-17</b>	
<b>Brüssel</b>	Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique		
	4060/1789	<b>X-18</b>	
	4060/3700	<b>X-19</b>	
<b>Budapest</b>	Szépművészeti Múzeum		
	1579	<b>X-20</b>	
	1805	<b>140</b>	
	1972	<b>9</b>	1979
	2093	<b>119</b>	
<b>Cambridge</b>	The Fitzwilliam Museum		
	PD.11-1956	<b>X-24</b>	

	PD.118-1961	<b>49</b>	
	2258	<b>X-21</b>	
	2902	<b>97</b>	427
	3153	<b>X-22</b>	
	3154	<b>X-23</b>	
<b>Cambridge</b>	Harvard Art Museums / Fogg Museum		
	1932.310	<b>239</b>	A 428
	1953.89	<b>X-25</b>	
	15.1986	<b>X-26</b>	
	1998.56	<b>68</b>	
	2008.263	<b>84</b>	
<b>Cape Town</b>	Iziko Museums of South Africa		
	322	<b>105</b>	
<b>Chantilly</b>	Musée Condé		
	129 (116)	<b>X-27</b>	
<b>Chatsworth</b>	The Devonshire Collection		
	746 (260)	<b>127</b>	436
	747 (748)	<b>X-28</b>	
	748 (913)	<b>180</b>	
	749 (266)	<b>X-29</b>	unter 1872
	750 (265)	<b>X-30</b>	
	751 (262)	<b>178</b>	437
	752 (268)	<b>72</b>	440
	753 (263)	<b>199</b>	438
	754 (264)	<b>150</b>	439
	755 (912)	<b>251</b>	
	756 (915)	<b>238</b>	
	757 (267)	<b>179</b>	
	758 (269)	<b>154</b>	
	759 (911)	<b>155</b>	
	760 (229)	<b>X-31</b>	
	761 (239)	<b>X-32</b>	
	762 (261)	<b>112</b>	
	767 (246)	<b>X-33</b>	
<b>Chicago</b>	The Art Institute of Chicago		
	1922.3092	<b>99</b>	
<b>Chur</b>	Sammlung Dr. Robert Landolt		
	61	<b>58</b>	

<b>Cincinnati</b>	Cincinnati Art Museum		
	1953.107	<b>X-34</b>	
<b>Cleveland</b>	The Cleveland Museum of Art		
	1929.557	<b>70</b>	452
<b>Detroit</b>	The Detroit Institute of Arts		
	38.74-d1	<b>88</b>	455
	09.1SDR43-d1	<b>157</b>	454
<b>Deutschland</b>	Westfälische Privatsammlung		
	ohne Inv. Nr.	<b>X-35</b>	
<b>Dresden</b>	Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett		
	C 284	<b>243</b>	458
	C 286	<b>X-36</b>	A 457
	C 1937-384	<b>222</b>	780
<b>Dublin</b>	National Gallery of Ireland		
	NGI.2038	<b>X-37</b>	459
<b>Düsseldorf</b>	C. G. Boerner		
	November 1966	<b>X-38</b>	
<b>Düsseldorf</b>	Galerie Sabrina Förster		
	1988	<b>X-39</b>	
<b>Düsseldorf</b>	Museum Kunstpalast		
	KA (FP) 3713	<b>7</b>	
<b>Edinburgh</b>	National Gallery of Scotland		
	D 873	<b>197</b>	460
	D 4911	<b>87</b>	
<b>Florenz</b>	Biblioteca Marucelliana		
	Dis. Vol. A.183	<b>X-40</b>	
<b>Florenz</b>	Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi		
	468 P	<b>X-41</b>	unter 458
	469 P	<b>X-42</b>	

	471 P	<b>X-43</b>	
	472 P	<b>X-44</b>	1986
	474 P	<b>31</b>	
	475 P	<b>40</b>	
	476 P	<b>16</b>	462
	478 P	<b>73</b>	463
	479 P	<b>74</b>	464
	480 P	<b>80</b>	unter 464
	481 P	<b>65</b>	unter 464
	486 P	<b>X-45</b>	
	487 P	<b>X-46</b>	
	488 P	<b>X-47</b>	
	490 P	<b>X-48</b>	
	491 P	<b>X-49</b>	
	492 P	<b>X-50</b>	
	493 P	<b>X-51</b>	
	494 P	<b>X-52</b>	
	495 P	<b>X-53</b>	
	496 P	<b>66</b>	465
	820 P	<b>X-54</b>	
	821 P	<b>X-55</b>	
	1323 E	<b>13</b>	
	1324 E	<b>12</b>	466
	1404 E	<b>48</b>	1987
	1405 E	<b>X-56</b>	1902
	1406 E	<b>47</b>	467
	1407 E	<b>4</b>	1988
	1777 F	<b>X-57</b>	
	1781 F	<b>79</b>	473
	5660 Horne	<b>198</b>	
	7405 S	<b>X-58</b>	
	7446 S	<b>94</b>	
	7447	<b>X-59</b>	
	7451	<b>X-60</b>	
	7452	<b>X-61</b>	
	7453	<b>X-62</b>	
	15101 F	<b>1</b>	
<b>Frankfurt</b>	Städel Museum		
	520	<b>240</b>	
	4017	<b>185</b>	
	13567	<b>3</b>	
<b>Frankreich</b>	Privatsammlung		
	ohne Inv. Nr.	<b>137</b>	
<b>Grenoble</b>	Musée de Grenoble		
	MG D 358	<b>X-63</b>	
	MG D 369	<b>123</b>	

	MG D 370	<b>172</b>	
<b>Haarlem</b>	Teylers Museum		
	K VI 22	<b>X-64</b>	
	K VI 82	<b>151</b>	
	K VI 117	<b>92</b>	unter 480
	K VI 119	<b>166</b>	unter 480
	K VI 123	<b>42</b>	
	K VII 3	<b>67</b>	
	K VII 4	<b>5</b>	
	K VII 7	<b>163</b>	781
	K VII 8	<b>113</b>	
	K VIII 30	<b>X-65</b>	
<b>Hamburg</b>	Kunsthalle, Kupferstichkabinett		
	21109	<b>221</b>	
<b>Italien</b>	Privatsammlung		
	ohne Inv. Nr.	<b>X-66</b>	
<b>Kansas</b>	The Nelson-Atkins Museum of Art		
	50-49	<b>X-67</b>	
	81-30/12	<b>249</b>	
<b>Köln</b>	Lempertz		
	17.05.2014, Nr. 1253	<b>X-68</b>	
<b>Kopenhagen</b>	Statens Museum for Kunst		
	GB 8504	<b>25</b>	
	GB 9589	<b>205</b>	
	GB 9590	<b>204</b>	
<b>Lissabon</b>	Museu Nacional de Arte Antiga		
	676 Des	<b>X-69</b>	
	677 Des	<b>X-70</b>	
	678 Des	<b>X-71</b>	
	679 Des	<b>X-72</b>	
<b>London</b>	Alfred Brod Gallery		
	28.01.-20.02.1965, Nr. 18	<b>X-93</b>	
	28.01.-20.02.1965, Nr. 19	<b>X-94</b>	

<b>London</b>	<b>Bonhams</b>		
	12.12.1990, Nr. 347	<b>X-77</b>	
<b>London</b>	<b>The British Museum, Department of Prints and Drawings</b>		
	1848,1125.10	<b>6</b>	483
	1868,0612.1867	<b>91</b>	
	1895,0915.836	<b>21</b>	487
	1896,0602.1	<b>2</b>	490
	1910,0212.17	<b>244</b>	
	1925,0214.2	<b>246</b>	
	1946,0713.112	<b>93</b>	448
	1946,0713.113	<b>43</b>	449
	1946,0713.301	<b>X-74</b>	450
	Cracherode Ff,1.65	<b>19</b>	1932
	Cracherode Ff,1.69	<b>X-75</b>	484
	SL,5214.85	<b>136</b>	
	SL,5236.81	<b>X-76</b>	
<b>London</b>	<b>Christie's</b>		
	20.11.1958, Nr. 53	<b>173</b>	
	20.11.1958, Nr. 54 (C)	<b>X-78</b>	A 500
	21.07.1964, Nr. 138	<b>X-79</b>	
	29.03.1966, Nr. 181	<b>X-80</b>	
	18.04.1967, Nr. 105	<b>X-81</b>	
	23.11.1971, Nr. 13	<b>208</b>	
	26.11.1974, Nr. 1	<b>X-82</b>	
	10.07.1979, Nr. 2	<b>X-83</b>	
	09.02.1982, Nr. 148	<b>142</b>	
	12.11.1983, Nr. 29	<b>X-84</b>	
	04.07.1984, Nr. 2	<b>247</b>	
	18.07.1986, Nr. 24	<b>X-85</b>	
	02.07.1991, Nr. 75	<b>11</b>	
	05.07.1994, Nr. 8	<b>X-86</b>	
	09.07.2001, Nr. 14	<b>X-87</b>	
	03.07.2007, Nr. 19	<b>218</b>	
<b>London</b>	<b>The Courtauld Gallery</b>		
	D.1952.RW.2099	<b>170</b>	
	D.1952.RW.3273	<b>X-73</b>	
<b>London</b>	<b>Sammlung Sir Robert Mond</b>		
	ohne Inv. Nr.	<b>126</b>	A 1993
<b>London</b>	<b>Sotheby's</b>		
	09.12.1953, Nr. 33 (2)	<b>X-88</b>	
	01.07.1965, Nr. 94	<b>X-89</b>	

	28.03.1968, Nr. 65	<b>196</b>	
	01.07.1971, Nr. 8	<b>28</b>	
	01.07.1971, Nr. 10	<b>100</b>	
	01.07.1971, Nr. 41	<b>44</b>	
	07.12.1976, Nr. 6	<b>147</b>	
	05.12.1977, Nr. 43	<b>X-90</b>	
	28.06.1979, Nr. 99	<b>38</b>	
	15.06.1983, Nr. 24	<b>41</b>	
	April 1992?, ohne Auktion	<b>X-91</b>	
	05.07.2000, Nr. 35	<b>X-92</b>	
<b>London</b>	Victoria and Albert Museum		
	Dyce 567	<b>45</b>	
<b>London</b>	William Darby's Gallery, Kate de Rothschild		
	28.06.-09.07.1976, Nr. 4	<b>X-95</b>	
<b>Los Angeles</b>	Hammer Museum, Grunwald Center for the Graphic Arts		
	1986.1.3	<b>212</b>	
<b>Luzern</b>	Fischer Kunst- und Antiquitätenauktionen		
	12.11.2008, Nr. 1021	<b>X-96</b>	
<b>Luzern</b>	Galerie Gabor Kékkö		
	1975	<b>X-97</b>	
<b>Lyon</b>	Musée des Beaux-Arts		
	1962-371	<b>57</b>	
	1962-387	<b>216</b>	
<b>Madrid</b>	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando		
	2314	<b>X-98</b>	
<b>Mailand</b>	Biblioteca Ambrosiana		
	Cod. F 262 inf. n. 30	<b>X-105</b>	
<b>Mailand</b>	Finarte		
	14.12.1964, Nr. 88	<b>X-99</b>	
	14.12.1964, Nr. 89	<b>X-100</b>	
	21.04.1975, Nr. 6	<b>X-101</b>	
	19.12.1977, Nr. 24	<b>X-102</b>	
	19.12.1977, Nr. 25	<b>X-103</b>	
	19.12.1977, Nr. 26	<b>X-104</b>	

	04.12.1986, Nr. 36	<b>102</b>	
	22.11.2000, Nr. 24	<b>177</b>	
<b>Mailand</b>	Galleria Grassi Bernardi		
	16.09.-12.12.1981, ohne Nr.	<b>X-107</b>	
<b>Mailand</b>	Rossella Gilli		
	1995	<b>X-108</b>	
<b>Mailand</b>	Sammlung Rasini		
	ohne Inv. Nr.	<b>X-106</b>	A 1994
<b>Melbourne</b>	National Gallery of Victoria		
	694-5	<b>X-109</b>	
	3391-4	<b>220</b>	
<b>Montpellier</b>	Musée Faber		
	864.2.302	<b>217</b>	
<b>Moskau</b>	Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin		
	R-6485	<b>188</b>	
<b>München</b>	Staatliche Graphische Sammlung		
	3138	<b>X-110</b>	504
	41131	<b>X-111</b>	
	1979:44	<b>X-112</b>	
<b>New Haven</b>	Yale University Art Gallery		
	1984.78	<b>X-113</b>	
<b>New York</b>	Christie's		
	09.06.1981, Nr. 6	<b>187</b>	
	11.01.1994, Nr. 160	<b>X-120</b>	
	23.05.2000, Nr. 21	<b>X-121</b>	
	25.01.2005, Nr. 34	<b>X-122</b>	
<b>New York</b>	H. Shickman Gallery		
	1968, Nr. 11	<b>29</b>	
<b>New York</b>	Mia N. Weiner		
	Herbst 1988, Nr. 5	<b>103</b>	

<b>New York</b>	The Metropolitan Museum of Art		
	07.283.15	<b>237</b>	505
	1972.118.243	<b>X-114</b>	
	1975.1.290	<b>15</b>	499
	1975.1.291	<b>X-116</b>	
	1975.1.542	<b>X-115</b>	A 1946
<b>New York</b>	The Pierpont Morgan Library		
	I, 59	<b>59</b>	506
	I, 63	<b>62</b>	508
	I, 64	<b>171</b>	519
	I, 67	<b>X-117</b>	512
	I, 68	<b>235</b>	513
	IV, 65	<b>234</b>	520
	IV, 66	<b>215</b>	521
	1982.34	<b>110</b>	
	1982.67	<b>78</b>	
	1993.73	<b>189</b>	785
	2009.80	<b>54</b>	
	2009.81	<b>228</b>	
<b>New York</b>	Sammlung Roberta J. M. Olson und Alexander B. V. Johnson		
	ohne Inv. Nr.	<b>219</b>	
<b>New York</b>	Sotheby's		
	28.01.1998, Nr. 74	<b>X-123</b>	
	27.01.2016, Nr. 18	<b>183</b>	
<b>New York</b>	Swann Auction Galleries		
	03.02.2000, Nr. 11	<b>160</b>	
	29.01.2007, Nr. 8	<b>186</b>	
<b>New York</b>	William H. Schab Gallery		
	1970?	<b>X-118</b>	
	1970?	<b>X-119</b>	
<b>Nîmes</b>	Musée des Beaux-Arts		
	IP-896 et D.214	<b>X-124</b>	
<b>Northampton</b>	Smith College Museum of Art		
	1946:13-3	<b>174</b>	

<b>Oslo</b>	Nasjonalmuseet		
	NG.K&H.B.15203	<b>117</b>	
<b>Oxford</b>	Christ Church		
	0312	<b>149</b>	525
	0313	<b>148</b>	526
	0314	<b>176</b>	
	0315	<b>181</b>	
	0316	<b>210</b>	
	0317	<b>182</b>	
	0318	<b>214</b>	527
	0319	<b>X-125</b>	
	0324	<b>X-126</b>	2024
<b>Paris</b>	Bibliothèque de L'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts		
	E.B.A. n. 59	<b>17</b>	548
	E.B.A. n. 366	<b>33</b>	
<b>Paris</b>	Boquet & Marty de Cambiaire Fine Art		
	2013	<b>90</b>	
<b>Paris</b>	Christie's		
	25.03.2015, Nr. 20	<b>51</b>	A 414
<b>Paris</b>	Fondation Custodia, Collection Frits Lugt		
	1052	<b>245</b>	783
	1503	<b>10</b>	1990
	7218	<b>152</b>	
<b>Paris</b>	Galerie Artesepia		
	2013	<b>X-158</b>	
<b>Paris</b>	Galerie Georges Petit		
	10.-11.05.1926, Nr. 94.	<b>X-153</b>	
<b>Paris</b>	Hôtel Drouot, Ader-Tajan		
	27.11.1992, Nr. 37	<b>82</b>	
<b>Paris</b>	Hôtel Drouot, Arcole		
	27.02.1989, Nr. 11	<b>X-155</b>	

<b>Paris</b>	<b>MME Piasa</b>		
	27.03.2008, Nr. 3	<b>X-156</b>	
<b>Paris</b>	<b>Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques</b>		
	1488	<b>X-127</b>	
	1489	<b>X-128</b>	
	4725	<b>89</b>	
	4753	<b>143</b>	unter 536
	4754	<b>226</b>	
	4756	<b>135</b>	
	4757	<b>138</b>	unter 536
	4758	<b>X-129</b>	unter 536
	4759	<b>156</b>	unter 536
	4760	<b>200</b>	unter 536
	4761	<b>145</b>	unter 536
	4762	<b>225</b>	
	4763	<b>227</b>	
	4764	<b>144</b>	
	4765	<b>224</b>	unter 536
	4766	<b>111</b>	
	4767	<b>X-130</b>	
	4768	<b>201</b>	unter 536
	4769	<b>69</b>	
	4770	<b>141</b>	unter 536
	4772	<b>161</b>	
	4775	<b>X-131</b>	
	4776	<b>X-132</b>	
	4777	<b>X-133</b>	
	4778	<b>193</b>	
	4779	<b>125</b>	
	4780	<b>98</b>	
	4781	<b>158</b>	
	4782	<b>165</b>	
	4783	<b>168</b>	unter 536
	4787	<b>85</b>	
	4788	<b>86</b>	
	4792	<b>X-134</b>	
	4793	<b>X-135</b>	
	5137	<b>X-136</b>	
	5138	<b>X-137</b>	
	5139	<b>X-138</b>	
	5519	<b>63</b>	537
	5526	<b>232</b>	538
	5527	<b>231</b>	539
	5529	<b>X-139</b>	
	5530	<b>50</b>	
	5531	<b>60</b>	2000
	5532	<b>134</b>	A 540
	5533	<b>26</b>	541
	5535	<b>130</b>	

	5536	77	542
	5537	39	543
	5538	75	544
	5540	128	
	5541	133	A 1416
	5542	250	545
	5544	X-140	1446
	5545	116	
	5546	37	2002
	5550	233	unter 429
	5572	139	
	5574	X-141	
	5575	X-142	
	5576	242	
	5578	X-143	
	5579	X-144	
	5580	206	
	5581	X-145	
	5582	203	
	5584	52	
	5585	55	
	5586	53	
	5587	56	
	5590	X-146	
	5592	X-147	
	5593	101	
	7875	X-148	
	8132	X-149	
	8134	X-150	
	11036	X-151	
	11044	X-152	
	RF 55	76	528
	RF 38422	122	
<b>Paris</b>	Nouveau Drouot, Boisgirard - de Heeckeren		
	08.12.1980, Nr. 4	X-154	
<b>Paris</b>	Privatsammlung		
	ohne Inv. Nr.	34	
<b>Princeton</b>	University Art Museum		
	x1946-82	169	569
<b>Privatsammlungen</b>			
	ohne Inv. Nr.	27	
	ohne Inv. Nr.	230	

<b>Rom</b>	Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe		
	F.C. 125510	<b>X-159</b>	
<b>Rotterdam</b>	Museum Boijmans van Beuningen		
	I-330	<b>209</b>	782
	I-339	<b>35</b>	
	I-410	<b>X-160</b>	
<b>San Francisco</b>	de Young / Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, Achenbach Foundation for Graphic Arts		
	1984.2.39	<b>190</b>	
<b>St. Petersburg</b>	Eremitage		
	OR-5807	<b>83</b>	
	OR-14129	<b>X-161</b>	482
<b>Schweiz</b>	Sammlung Gadola		
	ohne Inv. Nr.	<b>X-162</b>	
<b>Standort unbekannt</b>			
	ohne Inv. Nr.	<b>X-153</b>	
<b>Stockholm</b>	Nationalmuseum		
	NMH 1392/1863	<b>X-164</b>	A 555
<b>Stuttgart</b>	Staatsgalerie, Graphische Sammlung		
	C 90/3696	<b>104</b>	
	C 90/3697 (S 355)	<b>X-165</b>	
	Slg. Schloss Fachsenfeld,III/1700	<b>X-166</b>	
<b>Toulouse</b>	Musée Paul-Dupuy		
	005-10-5	<b>96</b>	
	005-10-6	<b>X-167</b>	
<b>Truro</b>	The Royal Institution of Cornwall, Royal Cornwall Museum		
	1928.324	<b>248</b>	
<b>Turin</b>	Biblioteca Reale		
	15917	<b>X-168</b>	
	15962	<b>95</b>	556

<b>Uppsala</b>	Universitätsbibliothek		
	9698	<b>61</b>	557
<b>U.S.A.</b>	Privatsammlung		
	ohne Inv. Nr.	<b>14</b>	
<b>Warschau</b>	Universitätsbibliothek, Zeichnungskabinett		
	Zb.kc.T.175 nr. 168	<b>X-169</b>	
<b>Washington D.C.</b>	National Gallery of Art		
	1950.20.1	<b>22</b>	567
	1954.12.222	<b>223</b>	
	2010.93.11	<b>X-170</b>	
<b>Weimar</b>	Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen		
	KK 8868	<b>X-172</b>	
	KK 9177	<b>23</b>	570
<b>Wellesley</b>	Davis Museum at Wellesley College		
	1968.66	<b>X-171</b>	
<b>Wien</b>	Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett		
	2520	<b>162</b>	
	4596	<b>X-179</b>	
	4597	<b>124</b>	
	4598	<b>153</b>	
	4599	<b>207</b>	
	4601	<b>X-180</b>	
	4602	<b>109</b>	
	4603	<b>X-181</b>	
	4604	<b>X-182</b>	
	4605	<b>X-183</b>	
	4606	<b>X-184</b>	
	4607	<b>121</b>	
	4608	<b>118</b>	566
	4609	<b>X-185</b>	
	4610	<b>X-186</b>	
	4611	<b>108</b>	
	4612	<b>X-187</b>	
	4613	<b>X-188</b>	
<b>Wien</b>	Albertina		
	1480	<b>X-174</b>	560
	1481	<b>X-175</b>	A 2007

	1505	<b>164</b>	563
	1506	<b>X-176</b>	562
	1507	<b>X-177</b>	A 2009
	23160	<b>X-178</b>	A 1464
	24364	<b>20</b>	1970
<b>Wien</b>	Privatsammlung		
	um 1929	<b>X-173</b>	A 565
<b>Windsor</b>	The Royal Library, Print Room		
	RL 4768	<b>X-189</b>	
	RL 4769	<b>X-190</b>	
	RL 4770	<b>107</b>	
	RL 4771	<b>167</b>	
	RL 4772	<b>129</b>	
	RL 4773	<b>115</b>	571
	RL 4774	<b>229</b>	572
	RL 5722	<b>X-191</b>	
	RL 5726	<b>36</b>	
	RL 6657	<b>64</b>	
<b>Zürich</b>	Arturo Cuellar		
	1997	<b>32</b>	
<b>Zürich</b>	Eidgenössische Technische Hochschule (ETH), Graphische Sammlung		
	Z 174	<b>81</b>	
<b>Zürich</b>	Sammmlung/Galerie Kurt Meissner		
	ohne Inv. Nr.	<b>X-192</b>	

## Abstract (dt.)

Im Œuvre des Paduaner Malers Domenico Campagnola (1500-1564) nehmen die ihm zugeschriebenen Zeichnungen einen hohen Stellenwert ein. Weltweit existieren ungefähr 800 Blätter, von denen aktuell 443 Landschaftsdarstellungen zeigen.

Die vorliegende Dissertation widmet sich damit einem Maler, der als erster professioneller italienischer Landschaftszeichner des 16. Jahrhunderts gilt. Seine künstlerische Tätigkeit setzt um 1517 ein und entwickelt sich parallel zur innovativen venezianischen Malerei: Campagnola ist damit Zeitgenosse Giovanni Bellinis, Giorgiones und Tizians. Bezeichnenderweise bereiten diese venezianischen Maler die neue Gattung der Landschaftsdarstellung vor, deren Autonomie allerdings nicht in der Malerei, sondern nahezu ausschließlich in Zeichnung und Druckgraphik erreicht wurde. In diesem Bereich kommen einander Tizian und Campagnola sehr nahe. Obwohl sich nicht beweisen lässt, dass dieser in der Werkstatt des Meisters tätig war, herrschte bereits ab dem späten 16. Jahrhundert große Verwirrung bezüglich der Zuschreibung seiner Werke.

Daher werden im einführenden Kapitel Historiographie und Quellenlage genau nachgezeichnet, um den Beweggründen der meist falschen Zuschreibungstradition auf die Spur zu kommen und Campagnolas Jahrhunderte währende Stellung „im Schatten Tizians“ zu ergründen.

In den nachfolgenden beiden Hauptkapiteln, die sich „Campagnola im Überblick“ widmen, wird zum einen das malerische Œuvre vorgestellt, um mit den wenigen vorhandenen Datierungen zumindest ein ungefähres Orientierungssystem für die Abfolge der Zeichnungen zu schaffen. Zum anderen werden für die Zeichnungen Landschaftstypen definiert, deren Figurenteil mithilfe, die Blätter nach Möglichkeit in das Ordnungssystem der Malerei einzupassen.

Schnell wird dabei klar, dass von den 443 Landschaften, die Campagnola im Laufe der Jahrhunderte zugeschrieben wurden, nur ein Teil aus der Feder des Meisters stammen kann: die junge Kunstgattung war so beliebt, dass Campagnola rasch Nachahmer fand, die sich aber aufgrund der schlechten Quellenlage nur in den seltensten Fällen identifizieren lassen. Erstmals gewinnt in der vorliegenden Arbeit Stefano dall'Arzere als vermeintlicher Campagnola-Schüler Profil, ebenso wird auch Campagnolas Verhältnis zu Girolamo Muziano neu beleuchtet.

Einer der wichtigsten Abschnitte der Arbeit widmet sich im Anschluss daran der Rezeption der Campagnola-Landschaften vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. In diesem Bereich tritt ein facettenreiches Beziehungsgeflecht zu Tage, das ein völlig neues Licht auf die neuzeitliche Landschaftszeichnung im Allgemeinen wirft und von der Forschung bisher unbeachtet blieb. Wichtige Meister der Druckgraphik, Verleger und Sammler werden hier in ihrer Beziehung zu Campagnola untersucht, darunter beispielsweise Luca Bertelli, Constantino Malombra, Lucas van Uden, Herman de Neyt, Valentin Lefèvre, Everhard Jabach, der Comte de Caylus und Antoine Watteau.

Da diese Rezeptionsgeschichte auf das engste mit den größten neuzeitlichen Sammlungen und ihrer Entstehungsgeschichte verbunden ist, endet die Arbeit mit einem Verzeichnis über deren wichtigste Persönlichkeiten. Somit schließt sich der Kreis und vereint die literarische Quelle der Historiographie und die frühe Forschungsgeschichte mit der Sammelpraxis der berühmtesten Connaissance der Neuzeit.

Der zweite Teil der Arbeit enthält den umfangreichen Katalog, der sich wiederum in zwei Bereiche gliedert: 251 Landschaftszeichnungen konnten dem Meister zugeschrieben werden, weitere 192 wurden in ebenfalls ausführlichen Besprechungen seinen Zeitgenossen und Nachfolgern zugeordnet. Das daraus resultierende Material wurde in ein engmaschiges Netzwerk eingebunden, um die zahlreichen Beziehungen der Blätter untereinander aufzuzeigen. Auch Kopien und Nachstiche wurden an entsprechenden Stellen aufgenommen. Damit ist der Forschung erstmals ein Werkzeug zur Klassifizierung dieser bedeutenden Werkgruppe in die Hand gegeben, das durchaus den Anspruch auf (weitgehende) Vollständigkeit erhebt.

## **Abstract (engl.)**

In the oeuvre of the Paduan painter Domenico Campagnola (1500-1564) the drawings attributed to him are of great importance. There are approximately 800 drawings worldwide, of which currently 443 pieces show landscapes.

This dissertation is dedicated to a painter who is the first professional Italian landscape painter of the 16th century. His artistic activity began around 1517 and developed parallel to the innovative Venetian painting: Campagnola is the contemporary of Giovanni Bellini, Giorgione and Titian. Significantly, these Venetian painters are preparing the new genre of landscapes, but their autonomy has not been achieved in painting, but almost exclusively in drawing and printmaking. In this field, Titian and Campagnola come very close together. Although it cannot be proved that he was active in the master's workshop, as of the late 16th century, there was a great confusion about the attribution of his works.

For this reason, in the introductory chapter, historiography and sources are accurately traced in order to track down the reasons for the mostly false attribution tradition and to explore Campagnola's century-long position "in the shadow of Titian".

In the following two main chapters, which are devoted to "Campagnola at a Glance", the painterly oeuvre is presented, in order to create an approximate orientation system for the chronology of the drawings with the few available datings. On the other hand, for the drawings landscape types are defined, whose proportion of figures helps to fit the works as far as possible into the system of ordering of the painting.

It soon becomes clear that of the 443 landscape sheets that have been attributed to Campagnola over the centuries only a part can be by the artist himself: the young genre was so popular that Campagnola quickly found imitators, who can only be identified in the rarest cases because of the poor sources. For the first time, Stefano dall'Arzere is gaining a sharper profile as alleged pupil of Campagnola, also Campagnola's relationship with Girolamo Muziano is closely examined.

One of the most important sections of the dissertation is dedicated to the reception of the Campagnola landscapes from the 16th to the 18th century. In this field, a multifaceted network of relationships manifests, which throws a completely new light on the modern landscape drawing in general and which had largely been neglected by research. Important masters of printmaking, publishers and collectors are examined in their relationship with Campagnola, including Luca Bertelli, Constantino Malombra, Lucas van Uden, Herman de Neyt, Valentin Lefèvre, Everhard Jabach, the Comte de Caylus and Antoine Watteau.

Since this history of reception is closely linked to the greatest modern collections and the history of their origins, the study concludes with a list of their most important personalities. Thus the circle closes and combines the literary source of historiography and the early research history with the collecting practice of the most famous connoisseurs of the modern age.

The second part of the dissertation contains the extensive catalogue, which in turn is divided into two sections: 251 landscape drawings were assigned to the master, while a further 192 sheets were assigned to his contemporaries and successors in also detailed discussions. The resulting material was integrated into a close-knit network to show the numerous relationships of the drawings. Copies and reproductive prints were also recorded at the appropriate locations. Thus, for the first time, research is given a tool for the classification of this important group of works, which certainly raises the claim to extensive completeness.