

gekennzeichnet. Um beide Seiten, die Rolle des Staatsmanns und des Individuums zusammen zu bringen, bedarf es laut Gottfried Boehm zeitlicher Momente. Darstellungsziel des Porträts ist kein „statischer Zustand“, sondern die „zentripetale[n] und zentrifugale[n] Kräfte im Charakter“.³⁰ Analoge Kräfte artikulieren sich in der Unregelmäßigkeit von Physiognomie und Gestik. Sie animieren ein Hin- und Herwandern des Blicks im Gemälde, der diese Unregelmäßigkeiten aufnimmt und auf den Dargestellten bezieht.³¹ Erst allmählich zeigt sich die Person in ihrer widerspruchsvollen Ganzheit. Das Porträt birgt also ein Wechselspiel zwischen Sozialem, das die erwähnte Rolle des Dargestellten figuriert, und Individuellem. Umgekehrt ist es gerade dieser Rezeptionsverlauf, der mit dem Leben des Porträtierten, das heißt mit den Erfahrungen, die sich mit ihm verbinden, korreliert. Es sind diese Asymmetrien, die die „Einheit der individuierten Person“ als Ähnlichkeit mit sich selbst gewährleisten.³²

ROBIN REHM
Regensburg

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Dass das Porträt der Frühen Neuzeit den Betrachtenden „subjektiv und affektiv“ auf der Ebene der „Illusion“ verwickelt, zeigt Marianne Koos. Sie expliziert, dass Malerei „nicht nur das Abwesende unmittelbar gegenwärtig“ macht, sondern „es zu einer ihrer vorrangigen Aufgaben“ zählt, „den Rezipienten auch emotional in das Dargestellte mit einzubeziehen.“ Marianne Koos, „Petrarkistische Theorie oder künstlerische Praxis? Zur Malerei des *Giorgionismo* im Spiegel des lyrischen Männerporträts“, in: *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Valeska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, München/Berlin 2003, S. 53–84, hier S. 53.



Andreas Stolzenburg und David Klemm (Hrsg.); Das Licht der Campagna. Die Zeichnungen Claude Lorrains aus dem British Museum London (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 13. Oktober 2017 bis 14. Januar 2018); Petersberg: Imhof Verlag 2017; 288 S., 176 farb. u. 5 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7319-0616-2; € 49,95

Der vorliegende Band ist ein *kata-logos* im besten Sinne des Wortes und Konzeptes: solide und interessante Ergebnisse einer auch im Museum betriebenen Kunstwissenschaft (*logos*) begleiten ein herausragendes, aber gerade im deutschsprachigen Bereich noch viel zu wenig beachtetes Œuvre, die Zeichnungen des 1600 (oder 1604/1605) in Lothringen geborenen und 1682 in Rom verstorbenen Künstlers Claude Gellée, genannt Lorrain.¹

1 Im Folgenden verwende ich die Namensbezeichnung 'Lorrain', nicht die in England übliche, und auch in diesem Katalog praktizierte Benennung durch seinen Vornamen 'Claude'.

Das von der Hamburger Kunsthalle herausgegebene Katalogbuch wurde vom Leiter des dortigen Kupferstichkabinetts Andreas Stolzenburg zusammen mit dem international renommierten Zeichnungsexperten David Klemm betreut und durch Beiträge von Judith Rauser sowie Martin Sonnabend ergänzt. Es bietet den interessierten Lesern eine gut dokumentierte und durch intelligente Deutungen angereicherte Grundlage für den ästhetischen Genuss dieses Zeichnungswerks. Der eigentliche Katalogteil im Anhang ist präzise erarbeitet, auf dem Stand der heutigen Forschung. Die Herausgeber Klemm und Stolzenburg merken an, dass die Datierungen (und Landschaftsbenennungen) von Marcel Roethlisberger, der ab 1968 das bis heute gültige Werkverzeichnis erstellte, einer gründlichen wissenschaftlichen Überprüfung und Korrektur bedürfen – eine titanische Aufgabe, die allerdings im Rahmen einer Ausstellung nicht geleistet werden kann (260). Ansonsten ist für die fachkundige kunsthistorische Leserschaft alles Wissenswerte angeführt, Inschriften, Technik, Provenienz, Verwahrungsorte sowie die jeweils entsprechende Literatur (261–285). Ein biografisches Kapitel (48f.) sowie Karten von Latium und Rom (50f.), den Hauptwirkungsorten des Landschaftsmalers und -zeichners Lorrain, runden den Band ab.

Zusammen mit seinem Kollegen des British Museum, dem Hauptleihgeber (der weltweit besten und umfangreichsten Sammlung, mit 600 Blättern), steckt der Direktor der Hamburger Kunsthalle das Themenfeld im Vorwort ab, vor allem den Migrationshintergrund des lothringischen Malers, der 65 Jahre seines Lebens in Rom verbrachte: „Seine künstlerische Genialität liegt in der phantasievollen Gestaltung einer Landschaft, die nicht seine Heimat war.“ (6) Hartwig Fischer (BM) und Christoph Vogtherr (Kunsthalle) skizzieren auch kurz die Sammlungsgeschichte dieses etwa 1.200 Zeichnungen umfassenden Fundus, dessen Großteil in London aufbewahrt wird (7). In England war die Lorrain-Begeisterung unter den begüterten Aristokraten besonders ausgeprägt und hat die Gartengestaltung von Landsitzen im 18. und 19. Jahrhundert angeregt. Wie solche idealisierten und translozierten römischen Landschaften künstliche Gegenwelten zu den (von Friedrich Engels eindringlich beschriebenen)² umweltverschmutzten und sozial unverträglich gestalteten Lebensbedingungen in den Städten der englischen Frühindustrialisierung schufen, erwähnen die beiden Direktoren in ihrer Einleitung nicht. Zu stark und überblendend ist wohl auch für sie die unbestritten sehr hohe ästhetische Qualität dieser Zeichnungen Lorrains.

Eine genauere Verortung des Zeichnungsbestandes nimmt dann David Klemm im Hauptbeitrag zum Katalog (8–27) vor. Der geschätzte atmosphärische Landschaftsmaler wird erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch als herausragender Zeichner durch Ausstellungen, in England, den USA und Frankreich, gewürdigt – kaum aber in Deutschland. So kann die Hamburger Ausstellung mit neunzig repräsentativen Lorrain-Zeichnungen (9) als erste große Retrospektive dieses kanonischen Landschaftskünstlers in Deutschland angesehen werden. Symptomatisches

2 Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen*, Leipzig 1845.

Detail für das bisher noch reduzierte deutsche Interesse an diesem Künstler ist, dass die Hamburger Kunsthalle, der Ausstellungsort, nur ein einziges Blatt von Lorrain besitzt.³ Und dass, obwohl der deutschsprachige Diskursgroßmeister Goethe sein Werk seinerzeit besprochen und dessen Kenntnis gefördert hatte.

Dank der umfangreichen Leihgabe des British Museum kann dieses Defizit nun durch eine Ausstellung und ihren Katalog kompensiert werden. Klemms Beitrag zu diesem Katalog analysiert in klarer Sprache und instruktiver Gliederung die Prinzipien des zeichnerischen Schaffens von Lorrain. Detailliert legt er im ersten thematischen Abschnitt seines Textes dar, welche Techniken Lorrain einsetzte, und auch welche implizite Materialikonografie sich daraus ergab; wie der Künstler Hell-dunkelwerte mit „metallenem Schimmer“ erzeugte, Korrekturen mit Weißhöhnungen vornahm oder mit der Feder lavierte, um Wolkenformationen, Meeresschaum und wogende Baumwipfel darzustellen (11f.). Wichtig ist auch der Hinweis des Autors auf die chemische Geschichte der Blätter: vor allem die mit Eisengallustinte⁴ gezeichneten Motive gingen schon bald nach der Entstehungszeit – durch den Tageslichteinfall bei Ausstellungen – von Schwarz- in Brauntöne über (11). Oxidation veränderte auch die Bleiweißtöne in Grau (12). Medien- und materialgeschichtlich interessant ist hierbei die fast paradoxe Situation, dass die frühen Schwarz-Weiß-Reproduktionen von Lorrains Zeichnungen deren Charakter besser wiedergeben als die heutigen perfektionierten digitalen Fotografien des Werks (11).

Ein weiterer Abschnitt des Aufsatzes behandelt die Funktion der Zeichnungen. Lorrains von etwa 1636 bis 1676 geführtes *liber veritatis*, ein 195 Zeichnungen umfassendes Register kann als „bildnerisches Tagebuch“ verstanden werden, als „visuelles Erinnerungsmedium“, „Motivspeicher“ und zugleich als Dokumentation, die zeitgenössische Fälschungen entlarven sollte (13f.).

Zeichnungen waren für Claude ein Medium des künstlerischen Experiments. Selbst in den Wiederholungen seiner Ölgemäldemotive entstanden eigene Bildwelten (15). Dazu kommen die oftmals spontan auf Exkursionen entstandenen, zum Teil nachträglich im Atelier überarbeiteten Naturstudien, deren autonomer Charakter sich von den definitiven Bildfindungen der Gemälde deutlich unterscheidet. Solche zur ästhetischen, strukturellen Klärung von Naturprinzipien angefertigten Skizzen wiesen oft eine chaotische Linienführung auf, die dann schrittweise hin zur Konfiguration von Motiven konkretisiert wurde (17).

Eine solche charakteristische zeichnerische Handschrift manifestierte sich bei Lorrain ab 1630 und verfestigte sich etwa fünfzehn Jahre später zu einem stilistischen Erkennungsmerkmal. Allerdings, so der Autor, fehlt noch manche stilistische Grundlagenforschung zu Lorrain (18). Ausstellung und Katalog geben hierfür gute Anregungen.

3 Anzumerken ist, dass die Hamburger Kunsthalle zumindest ein bedeutendes Gemälde Lorrains besitzt sowie einen Großteil seiner Radierungen. Zeichnungen waren schon seit 1850 im Kunsthandel schwer zu bekommen.

4 Dass es sich in vielen Fällen tatsächlich um Eisengallustinte handelte, ist erst seit etwa zehn Jahren bekannt; vorher vermutete man, es sei Bister.

Ermittelbar sind aber die Einflüsse der lothringischen, französischen, deutschen und vor allem der niederländischen Kunst, wie etwa die weite Raumauffassung, die Licht-Schatten-Darstellung, die Motivik und der Einsatz von Kulissen (18). Konkret übernahm Lorrain von Poussin die frei gezeichneten Naturstudien und von Elsheimer die „Lichtbehandlung“ und Walddarstellung (18f.). Auch italienische Einflüsse sind prägend in Lorrains zeichnerischem Werk, und selbst ostasiatische Inspirationen, vermittelt durch den Kunsthandel mit chinesischen Tuschzeichnungen, sind vorstellbar (19). Klemm stellt diese stilistische Komplexität, die ja auch die ästhetische Faszination der Zeichnungen begründet, in klaren Worten dar, öffnet Perspektiven für zukünftige Forschungen – eben das, was man von einem soliden Katalog erwarten kann.

Ein weiterer Aspekt ist Lorrains Zeichenmethode, die bildhaften Gefüge und der Einsatz von baukastenartig wiederholbaren, variablen Motiven, welche seine Effizienz des Entwurfsprozesses bezeugen (16, 20).

Der Hauptteil des Aufsatzes besteht in der analytischen Revision der Bildwelten des Künstlers: Licht und Schatten (angeregt vor allem durch die Niederländer; 24), Menschen und Tiere (in schwankender Qualität; 22f.), Schiffe und Häfen (in zumeist harmonischer Darstellung; 24) sowie religiöse und mythologische Themen (24), die aber im Funktionsrahmen der Landschaftsästhetik relativiert werden.

Landschaft ist das Hauptthema im gesamten künstlerischen Schaffen Lorrains – und dies war seinerzeit in Alteuropa noch eine Ausnahme. Seine Fähigkeit, Landschaftselemente „als lebendige Charaktere“ darzustellen, eine lebendige Vielfalt der Erscheinungsformen, Atmosphären und Stimmungen herzustellen, ist im zeitgenössischen Kontext herausragend (21f.). Lorrains zeichnerische „Fantasielandschaften“ (23) sind zudem mit klassisch-antiken (aber nicht zeitgenössisch-barocken) Architekturen möbliert. Der Künstler fokussiert in vielen seiner Zeichnungen die Archäologie Roms und Topografie Latiums, Thema des folgenden Aufsatzes von Andreas Stolzenburg.

Der Leiter des Hamburger Druckgrafischen Kabinetts erweist sich als versierter Kenner der römischen Stadtlandschaft; sein Einleitungstext (29–47) sowie die Katalogbearbeitungen *I Rom und Umgebung* (55–95) und *II Der Blick in die Landschaft* (97–113) rekonstruieren minutiös, welche Sichtachsen der Zeichner eingenommen hatte und auf welche Weise er antike Monumente virtuell rekonstruierte und in verschiedene Landschaftskontexte einbettete. Dabei ignorierte Lorrain das zeitgenössische Rom, mit Ausnahme der Kuppel von St. Peter (33f.). Stolzenburgs topografischer Rundgang durch die Stadt Rom, die umgebende Campagna, auch Tivoli, die Albaner Berge, Ostia, bis nach Civitavecchia, eröffnet ein beeindruckendes visuelles Panorama der Zeichenkunst Lorrains. Der Autor erklärt die Motive, identifiziert topografische Situationen (wobei ihm wichtige Neubestimmungen gelingen), beschreibt die Kompositionsprinzipien und erläutert ihre Wirkungsästhetik; aber im engen Rahmen von Aufsatz und Katalogeintrag kommt die Interpretation oft zu kurz. Dafür einige Beispiele:

Kat.-Nr. 2 zeigt St. Peter mit einem hohen Heuhaufen und einer Kuh im Vordergrund (Abb. 1). Der monumentale, repräsentative Kirchenbau ist in einen „unstrukturierten“ landwirtschaftlichen Zusammenhang gestellt und erscheint von seinem urbanen Kontext visuell isoliert (58). Die Juxtaposition von baulichem Monu-

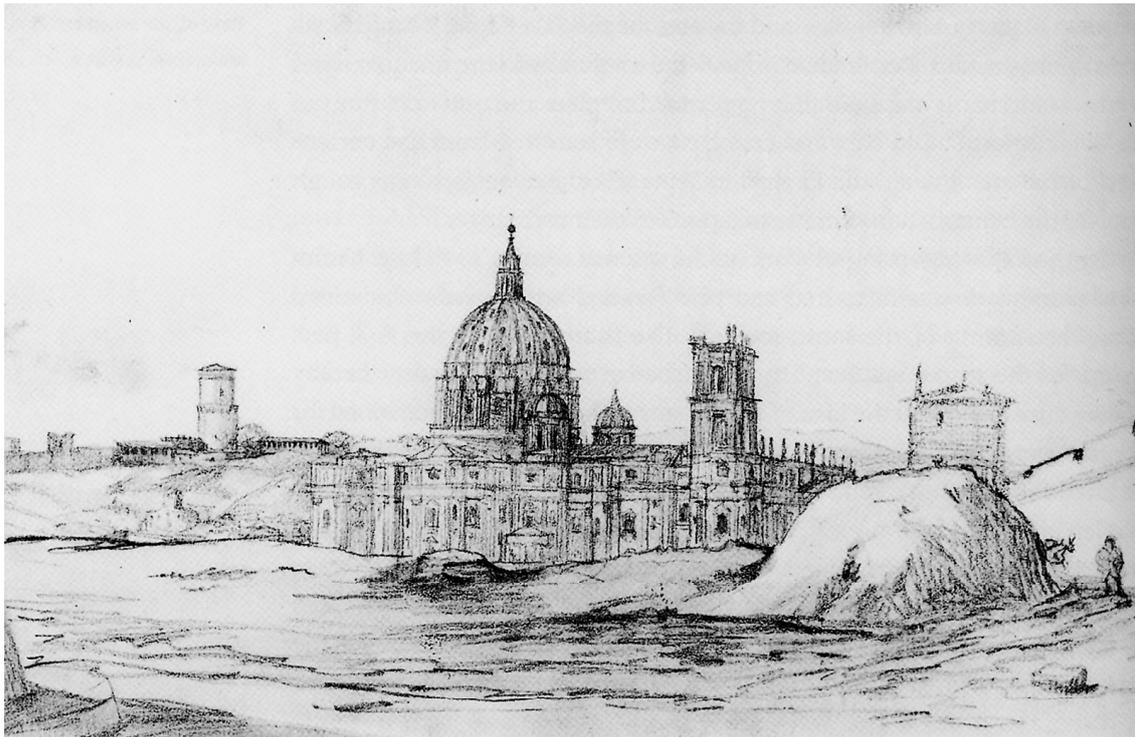


Abb. 1: Claude Lorraine, *Blick auf St. Peter*, um 1640–1641 (Kat.-Nr. 2, 59)

ment und landwirtschaftlichem Ambiente ist auch Thema weiterer Blätter, wie etwa Kat.-Nr. 6 mit dem von weidenden Schafen umgebenen Konstantinsbogen (66f.). Stolzenburg sieht hierin eine imaginierte Vergänglichkeit, aber gerade im Fall von St. Peter könnte hier auch noch ein weiteres Motiv infrage kommen, nämlich eine mögliche Relativierung der baulichen Opulenz der römisch-katholischen Kirche, deren Macht nicht nur von der Produktion von ‚Glaubwürdigkeitsfassaden‘ abhing, sondern auch von Lebensmittelsubventionen, konkret von der lokalen Getreideversorgung für die ärmeren Schichten. Nur sieben Jahre nach der Produktion dieser Zeichnung machten sich die mittelfristigen Folgen einer inhumanen Ausgabenpolitik des Vatikans bemerkbar. Da der Heilige Stuhl sein Kapital vor allem in die repräsentativen Bauprojekte investierte (Piazza Navona, Sant’Agnese, Vier-Ströme-Brunnen), reduzierte sich die Subvention des Getreides, es stiegen die Brotpreise, infolge kam es zu einer Wirtschaftskrise und zu Hungersnöten in den ausgreifenden Slums der Ewigen Stadt. Es bleibt sicher spekulativ, ob Lorraine in seiner Zeichnung die Kritik an dieser Manifestation des päpstlichen Nepotismus vorwegnahm und schwelende Konflikte im Bild antizipierte, aber diese historischen Hintergründe – präzise aufgearbeitet in den Publikationen des Schweizer Historikers Volker Reinhard⁵ – verleihen dem Blatt eine nicht abzustreitende politisch-ikonografische Komplexität.

⁵ Volker Reinhard, *Im Schatten von Sankt Peter. Die Geschichte des barocken Rom*, Darmstadt 2011, S. 150–153.

Ein zweites Beispiel ist die 1635–40 datierte Feder- und Pinselzeichnung *Steilufer am Tiber mit Blick auf St. Peter und die Engelsburg* (38, Abb. 14). Hier weist der Autor auf den umwelthistorischen Kontext hin: die vermehrten Überschwemmungen des Tiber in den 1640er Jahren, die zu Veränderungen des Flusslaufes führen. Er versäumt es jedoch, diese Darstellung menschengemachter, nicht-nachhaltiger Stadt- und Landschaftsinterventionen im Licht der neueren öko-ästhetischen Forschungen zu interpretieren. Jenseits des spezialisierten kunsthistorischen Fachdiskurses über Motividentifizierungen und Stillagen, eröffnet sich hier ein transdisziplinäres Dialogangebot zu Themenbereichen, die gegenwärtig relevant sind.

Dies gilt auch für das dritte Beispiel, die um 1640/41 gezeichnete Ansicht von Tivoli (84f., Kat.-Nr. 15). Ein nicht offensichtliches, aber interessantes, vom Autor jedoch unbeachtetes Detail ist die abstrakte Pinsellavierung, mit der am rechten oberen Bildrand Wolken angedeutet werden. Diese 'atmosphärische Lichtstimmung', die aus naturwissenschaftlicher Sicht auf die Methangasemissionen landwirtschaftlicher Nutzungen (also durch Naturdung) zu erklären ist, konstituiert sich visuell durch eine amorphe dunkle Fläche der Himmelszone – ein *Sfumato*-Effekt, dessen Abstraktionsgrad schon auf die Wolkenkompositionen eines William Turner verweist. Aus umwelthistorischer und -ästhetischer Sicht ist zudem von Bedeutung, dass Lorrain in den Sommermonaten oft nach Tivoli reiste, „um der schlechten, malarieverseuchten römischen Luft zu entfliehen“ (42). Die Darstellungsmodi von Luft und ihrer Kontamination ist inzwischen zum Thema bildwissenschaftlicher Forschung geworden, mit deren Fragestellungen man die Interpretation der Zeichnungen Lorrains noch vertiefen könnte. Aber dies ist kein wirkliches Defizit, denn jedes Katalogbuch, wie überhaupt jede Publikation, ist ja ein Angebot zur anregenden, kritischen und komplementären Lektüre.

Und zudem verweist Stolzenburg selbst – schon im Titel seines Aufsatzes – auf die inhärenten Widersprüche eines auf topografische Verortung reduzierten Interpretationsansatzes. Lorrain verfertigte ja keine Veduten, sondern kombinierte „das real Gesehene mit fiktiven, seinem Konzept einer idealen Landschaft entsprechenden kompositorischen Bausteinen“ (35). Eben dies brachte Goethe auf den Punkt mit dem gegenüber Eckermann artikulierten Satz, den Stolzenburg als Motto seiner Ausführungen zu Lorrain verwendet: „Die Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit.“⁶

Die Schaffung neuer Bildwelten, in denen die Zeichnungen als „bildliche Konzentrate der Welt“ fungieren, hat nachfolgende Künstlergenerationen, eben bis Turner (44), aber im Prinzip auch bis hin zu den Bildschemata der gegenwärtigen Schwarz-Weiß-Landschaftsfotografie⁷ angeregt. Dies wird deutlich in zwei zentralen, überwiegend von David Klemm bearbeiteten Kategorien des Katalogs, *III Bäume und Waldlandschaften* (115–157) sowie *IV Licht und Schatten* (159–173).

6 Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Wiesbaden 1949, S. 282 (Johann Wolfgang von Goethe über die Werke Claude Lorrains).

7 Kat.-Nr. 33: *Bewaldete Landschaft mit Lichtung*, um 1640 (124); s. dazu auch Peter Krieger, *Transparencias / Transiciones / Tapias – La fotografía de Fernando Cordero*, Mexiko-Stadt 2018 (im Druck).

Klemms einfühlsam und atmosphärisch formulierte Bildbeschreibungen bieten einen guten Einstieg in das Verständnis des proto-modernen malenden Zeichners' (118) Lorrain.

Auf der Grundlage jahrzehntelanger Beschäftigung mit den komplexen und metamorphen Erscheinungsformen von Bäumen schuf Lorrain eine maximale, gerade im Medium der Zeichnung sich manifestierende Wirkungsästhetik der Naturformen. Bäume sind auch Protagonisten in den Gemälden, aber gerade die eigenständigen Baumzeichnungen, ihre vor allem von den Carracci inspirierte Darstellung in „allen technischen Varianten und Stillagen“ gehören zu den herausragenden, epochemachenden Kunstwerken des 17. Jahrhunderts in Europa (116). Hinzu kommt das schon vorher existierende, aber von Lorrain praxisnah ausgearbeitete Motiv der Darstellung des in freier Natur zeichnenden Künstlers (128) – also ein selbstreflexives Moment, das noch einmal den künstlichen, konstruktiven Charakter dieser Naturbilder verstärkt.

Baumbilder dienten dem Künstler auch dazu, das barocke Vanitas-Motiv neu zu formulieren. So wird zum Beispiel ein verfallenes altrömisches Grabmal von Bäumen quasi überwuchert, also von der Natur eingenommen; die evolutionäre Dynamik der Natur ist stärker als das bewahrte Produkt menschlicher Kultur (138f., Kat.-Nr. 40). In diesem 1660 gezeichneten Motiv *Baumgruppe mit der Ruine eines römischen Grabmals* erscheint das sich im Wind bewegende Blattwerk fast in proto-impressionistischer Manier.

Auch die Gegenüberstellung und Verschränkung „zweier nah beieinanderstehender und partiell abgestorbener Bäume“ als „Naturschauspiel“ ist für die erste Hälfte des 17. Jahrhundert eine ungewöhnliche, innovative Interpretation des Vanitas-Motivs (142f., Kat.-Nr. 42: *Zwei beieinanderstehende, teilweise abgestorbene Bäume*, um 1640).

Und die kompositorisch und koloristisch komplexe *Waldlandschaft mit Lichtung und abgestorbenem Baum* (148f., Kat.-Nr. 45), die einen vibrierenden Eindruck der Masse und der Details der Bäume erzeugt, präsentiert eine unerwartete Vanitas-Situation, inmitten üppig blühender Vegetation.

Die Licht- und Schattenwirkungen im zeichnerischen Werk von Lorrain (Kat. IV, 159–173) verdienen besondere Aufmerksamkeit. Dieser ausschließlich von David Klemm bearbeitete Katalogteil kann wohl als das Kernstück von Ausstellung und Katalogbuch angesehen werden, denn hier tritt die Meisterschaft visueller Konstruktionen durch Feder- und Pinselstriche am augenscheinlichsten hervor; eine Modernität der zeichnerischen Effekte der braunen Tuschzeichnungen, die sich schon dem Aquarell annähert (162) und moderne Muster der Naturdarstellung vorwegnimmt.

Das – aus meiner Sicht – herausragende Blatt dieser Sektion und sogar der gesamten Katalogauswahl ist ein um 1640 mit dem Pinsel in Dunkelbraun gezeichnetes, nur scheinbar topografisch identifizierbares *Blick über den Tiber von einem Hügel bei Acqua Acetosa* (164f., Abb. 2). In der Forschung ist diese Ansicht einer weiten, baum- und strauchbestandenen, von Wasserflächen aufgelockerten Ebene mit Fern-



Abb. 2: Claude Lorraine, Blick über den Tiber von einem Hügel bei Acqua Acetosa, um 1640 (Kat.-Nr. 52, 165)

blick auf eine charakteristische Hügelkette vulkanischen Ursprungs, durchsetzt mit Andeutungen mittelalterlicher Wehrtürme, als 'monochromes Aquarell' bezeichnet worden. Für Klemm ist diese fast abstrakte zeichnerische Präsentation von Landschaftscharakteristika mit ihren Licht- und Schatteneffekten im zeitgenössischen europäischen Kontext der „Höhepunkt der Pinsellavierung überhaupt“ (164).

Einen hohen Abstraktionsgrad erreichte Lorraine in seiner ebenfalls um 1640 angefertigten Pinselzeichnung *Waldlandschaft* (166f., Kat.-Nr. 53). Hier ist die Grundform einer gelichteten, unregelmäßigen Waldszenerie durch Grafit angelegt, aber dann mit vehementen Pinselstrichen in Braun- und Dunkelbrauntönen überformt worden. Die Naturformen der Bäume konfigurieren sich als „Fantasiewelten“; es entsteht „eine Art Traumlandschaft, deren atmosphärischer Reichtum und kalligraphische Ausdruckskraft an ostasiatische Pinselzeichnungen erinnern“ und auch noch nach 350 Jahren andauernde Faszination entfalten (166).

Einen Schritt weiter in Richtung Abstraktion und Aleatorik ging der Künstler in einer ebenfalls um 1640 gezeichneten und lavierten *Waldlandschaft* (168f., Kat.-Nr. 54). Auf diesem Blatt eröffnet sich die Sicht auf dichtes Unterholz. Die Komposition lässt eine spiralförmige Dynamik erkennen, die durch eine „fast chaotische Zeichenweise“ kräftiger Pinselzüge (168) stellenweise fast wie ein Action Painting ausgeführt wurde. In den Worten Klemms war diese Zeichnung ein „furioser Schaf-

fensakt“ (168), ein zukunftsweisendes ästhetisches Experiment, das nur im Medium der Zeichnung möglich war.

Im selben Zeitabschnitt, in dem die beiden genannten *Waldlandschaften* entstanden, schuf Lorrain auch das Bild einer *Baumgruppe* (170f., Kat.-Nr. 55), ebenfalls mit vehementen Linienzügen. Baumstämme und Blattwerk sind als unruhiges Liniengefüge konstruiert, die einen pulsierenden Eindruck hinterlassen. Diese „unvollendete“ Komposition aus Lorrains experimentierfreudiger Phase ist grafisch hoch attraktiv (170).

Die (aufgrund ihrer Bedeutung hier ausführlich behandelte) Katalogsektion *Licht und Schatten* wird abgeschlossen durch den um 1638–40 gezeichneten *Blick durch die Bäume auf eine Tiberlandschaft mit mittelalterlichem Wehrturm* (172f., Kat.-Nr. 56). Hier ist die Klarheit der hügeligen Landschaft durch eine nachträglich im Atelier mit breiten Pinselstrichen eingefügte abstrakte Baumdarstellung eingerahmt. Auch dieses Blatt zeigt Lorrains versierte und zugleich experimentelle Ausarbeitung von Licht- und Schattenwirkungen. (172)

Für das lokale Hamburger Museumspublikum war sicherlich die Abteilung *V Häfen und Schiffe* (175–195), ebenfalls komplett von Klemm bearbeitet, von großem Interesse. Die Motive sind zumeist ruhig, manchmal melancholisch und fast immer baukastenartig, „summarisch“ zusammengesetzt (etwa Kat.-Nr. 57: *Der Hafen von Ripa Grande in Rom*, um 1638, 176, oder Kat.-Nr. 61: *Seehafen bei Sonnenuntergang*, um 1637), waren also gut verkaufbar, aber Lorrain wagte auch die Darstellung von lebensbedrohlichen Situationen an der Küste bei heftigem Sturm und hohem Wellenschlag, der Schiffe an Felsen zerschellen ließ (Kat.-Nr. 64: *Schiffe an einer Küste im Sturm*, 1638–1639). In solchen zeichnerischen Motiven entfernte sich Lorrain von seiner harmonischen Zwangsjacke und zog „alle Register dramatischer Inszenierungskunst“, um die Hilflosigkeit der Menschen gegenüber den Naturgewalten darzustellen (190). Tatsächlich verkaufte Lorrain diese Zeichnungen nie. Diese revolutionäre Ästhetik und existenzielle Motivik verblieb bis zu seinem Tod im Privatarchiv, was die Wirkungsgeschichte dieser Blätter beeinträchtigte.

Das internationale Publikum ist freilich mehr auf Lorrains *Ideallandschaften* fixiert (Kat. VI, 197–213). Dieser von mehreren Autoren bearbeitete Abschnitt beweist noch einmal, mit welcher Finesse der Künstler dieses seit der Renaissance eigenständige Genre ausarbeitete (200). Durchblicke in die Tiefen des pastoralen Landschaftsraums (202), gezeichnet in einer „atemberaubenden, lichtvollen“ Feder-technik (198), lassen erkennen, dass das literarische Sujet (Eklogen, Arcadia etc.) im Grunde nur ein Vorwand für die Visualisierung idealer und ästhetisch ansprechender Landschaftskonfigurationen war. Gleichwohl setzte Lorrain in seinen Kompositionen aus Versatzstücken, aufgelockert durch das „Spiel mit Motiven“ (202), auf die (kommerzialisierbare) topografische und architektonische Wiedererkennbarkeit (zum Beispiel Kat.-Nr. 71: *Pastorallandschaft mit architektonischem Motiv aus Tivoli*, um 1644).

Bekannt ist die Wirkung von Lorrains Landschaftszeichnungen auf die Anlage englischer Landschaftsgärten im 18. Jahrhundert, wie es etwa an dem 1667 gezeichneten Blatt Kat.-Nr. 72: *Pastorale Küstenlandschaft* nachzuvollziehen ist (208).

Schließlich beinhaltet der Katalog noch *VII Landschaften mit christlichen Motiven* (215–231, komplett von Judith Rauser bearbeitet) und *VIII Mythologische Landschaften* (233–251, mit Texten von Rauser und Martin Sonnabend) – ein Sujet des Spätwerks, eine von zeitgenössischen Sammlern geschätzte Kombination von Lorrain'scher Landschaftsästhetik mit christlichen Heiligenlegenden oder griechisch-antiken Mythen, in der die ästhetisch sublimierte Darstellung der römischen Campagna-Landschaft zum „Träger der Erzählung“ (226) wird. Für den Ausstellungsort, die Hamburger Kunsthalle, ist in diesem Zusammenhang besonders die Nachzeichnung des dort permanent ausgestellten, prominenten Ölgemäldes *Aeneas und Dido in Karthago* für das *Liber veritatis* von Bedeutung (Kat.-Nr. 84, 1675–1676), mit Unterschieden in den Details und proportionalen „Veränderungen bei den Einzelmotiven“ (236).

Der ebenso instruktive wie faszinierende Hamburger *kata-logos* des Werks von Claude Lorrain wird abgeschlossen durch eine gründliche Analyse des Bildnisses des Künstlers (Kat. IX, Nr. 90, 253–257). David Klemm zeigt das Paradox auf, dass von dem zu Lebzeiten fast bekanntesten europäischen Künstler nur sehr wenig Bildnisse existieren. Das physiognomische Interesse fokussiert sich auf das ovale Porträt, das ein *Anonymer Künstler nach Richard Collin und Joachim von Sandrart* nach 1674 zeichnete. Es handelt sich also, wie Klemm herausfand und fundiert darlegt, nicht, wie bisher vermutet, um ein Selbstbildnis. Dort ist Lorrain ohne Malerattribute (254) porträtiert; der bekannte Name und das herausragende Werk des Künstlers standen für sich, bedurften keiner zugefügten Erklärungen mehr.

Damit schließt der Kommentarteil dieses Bandes, der im deutschsprachigen Bereich – wo die Lorrain-Forschung und -Begeisterung noch nicht so entwickelt ist, wie etwa in England – zu einem Standardwerk avanciert, das (hoffentlich) weitere vertiefende Forschungen anregt. Für diese notwendigen Weiterentwicklungen und Aktualisierungen hat die Hamburger Kunsthalle durch die Ausstellung und den Katalog eine solide Grundlage bereitgestellt. In den krisengeschüttelten Zeiten des 'Brexit' ist es zudem ein Zeichen der erwünschten kulturellen und intellektuellen Grenzüberschreitung, dass einer der größten musealen Schätze des Vereinigten Königreiches nach Hamburg ausgeliehen wurde.

Last but not least: während die Lorrain-Gemälde schon längst zum ästhetischen und historischen Standard Alteuropas gehören, und somit fast zu einem petrifizierten musealen Bestand geworden sind, der zwar kollektives Wohlgefallen, aber nur noch wenig Erkenntnisinteresse auslöst, werden hier mit den herausragenden Zeichnungen neue, weitgehend unbekannte, aber hochwertige, innovative Aspekte der Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts aufgezeigt.

PETER KRIEGER
Mexiko-Stadt