

Dido zeigt Aeneas das neue Karthago – Landschaft und Figuren bei Claude Lorrain

Ursula Rombach

vendeva il paese e le figure le donava
(Filippo Baldinucci)¹

Auf einer Anhöhe, die in von Terrassen rhythmisierten flachen Stufen mit spärlichem Bewuchs zu einem natürlichen Hafen abfällt, stehen wie auf einer Aussichtsplattform vier in antikisierende Gewänder gehüllte Personen. Die Dame im Vordergrund der Gruppe kehrt dem Betrachter, der so den Faltenwurf ihres von goldener Schließe gehaltenen Obergewandes und ihre kunstvoll aufgesteckte Frisur bewundern kann, den Rücken zu und weist mit dem linken ausgestreckten Arm auf den Hafen und die Stadt auf der anderen Seite der Bucht, der auf einem Hügel ein imposanter Rundtempel vorgelagert ist, der zusammen mit dichtem Baumbewuchs den linken Bildrand begrenzt. Unverwandt blickt sie den ihr gegenüberstehenden Mann an, der durch Helmbusch und roten Feldherrnmantel aus der Hierarchie der übrigen männlichen Figuren herausgehoben wird. Er wiederum schaut nicht sie an, sondern in die von ihr gewiesene Richtung. Neben ihm steht ein Kind, einen kleinen Hund auf dem Arm haltend, schräg hinter ihm ein Soldat, wie er selbst mit Schwert und Speer, aber in einfacherer Gewandung, die beide ebenfalls in die gleiche Richtung blicken. Der Gruppe nähern sich von rechts zwei weitere weibliche Figuren, von denen die rechte zwei Hunde mit sich führt, die noch auf den drei Stufen stehen, die zu der den rechten Bildrand begrenzenden mit großen Steinplatten belegten Fläche führen. Dort stehen unter gewaltigen Säulen einer Porticus-Anlage vier Soldaten in römisch-antikisierender Rüstung, wobei der rückwärts aus dem Bild gewandte Blick zweier von ihnen suggeriert, dass ihnen weitere folgen. Der gesamte rechte Bildrand wird von imaginierten, antikisierender Architektur bestimmt: den überproportionalen, mit pseudo-ionischen Kapitellen bekrönten Säulen, dem linken Teil eines Triumphbogens und einem eher mittelalterlich anmutenden mit Zinnen bekrönten Turm, wobei sich das gesamte Architekturensemble, anders als Rundtempel und Stadt in der linken Bildhälfte, in teilweise ruinösem und von der Natur zurückerobertem Zustand befindet. Hafen, Meer, Tempel und Stadt zur Linken sind in goldenes (vormittägliches?) Licht getaucht, während eine dunkle Wolke die Ruinenarchitektur der rechten Bildhälfte und die Figuren außerhalb der zentralen Vierergruppe überschattet (Abb. 1).

Was stellt das Gemälde dar? Wer sind die Figuren und wo befinden sie sich? Sind sie Staffage in einer imaginierten Landschaft oder namentlich bekannte Protagonisten einer literarisch überlieferten Historie? Schon Theodulf von Orléans fragte im 8. Jahrhundert provokant, wie man Figuren



Abb. 1: Claude Lorrain, d.i. Claude Gellée, *Dido zeigt Aeneas das neue Karthago* 1675/76, Hamburger Kunsthalle (Öl auf Leinwand 120 × 149,2 cm, Inv. 783, dort benannt: *Abschied von Aeneas und Dido in Karthago*)

ohne signifikante Attribute zweifelsfrei identifizieren könne oder bei Figurentypen wie ‚Mutter mit Kind‘ unterscheiden solle, ob es sich um Sarah mit Isaak oder Elisabeth mit Johannes, um Venus mit Aeneas oder Andromache mit Astyanax handele oder um irgendeine Frau, die ihr Kind halte, ohne dass der Maler diese durch Beischrift eindeutig bezeichnet hätte.²

In der Tat erhält diese Hafenszene, die Claude Gellée (1600–1682), genannt Le Lorrain oder kurz Claude Lorrain, als letzte und nach 25 Jahren erste 1675/76 schuf,³ ihre semantische Aufladung durch die Aufschriften, mit denen der Künstler die Rezeption des Werkes im Sinne seines Auftraggebers lenkt.⁴ Durch die Inschrift, die in die den Weg hinab zum Hafen begrenzende Balustrade eingelassen ist, wird die Szenerie in *CARTHAGO* verortet. Und als wollte der Maler sicher gehen, die gewünschten Konnotationen der Betrachtenden abzurufen, trägt ein Steinquader im Bildvordergrund die Namen der Protagonisten: *AENEAS ET DIDO*. Indem er auf das vierte Buch der *Aeneis* rekurriert, weist Lorrain seine Hafenansicht mit Ruinen als Antikentransformation aus, die Vergils epische Dichtung in das Medium der Malerei überführt, und regt damit bis heute alle textbasierten Deutungen und politischen Interpretationen an, die dem Gemälde zu Teil werden.⁵ Es befindet sich seit 1964 in der Hamburger Kunsthalle.⁶ Viele sind der impliziten Aufforderung Lorrains gefolgt, die dargestellte Szene in der Handlung der Liebesgeschichte von Dido und Aeneas aufzufinden.⁷

Dennoch bemerkte Martin Sonnabend 2012, dass bis auf die vom Maler selbst bezeichnete Königin von Karthago und den trojanischen Helden die Personen auf dem Gemälde nicht identifiziert seien.⁸ Daher geht auch die vorliegende Betrachtung für die Frage nach dem Sinngehalt des Bildes von Vergil aus, um in einem zweiten Schritt am Beispiel dieses von Sonnabend als *Ansicht von Karthago mit Dido und Aeneas* bezeichneten Gemäldes die Relation von Landschaft und Figuren, Szenerie und *personae* im Œuvre Lorrains genauer zu beleuchten.

I.

Das Hamburger Gemälde wurde als Darstellung unterschiedlicher Episoden der *Aeneis* betitelt und in seinen Details entsprechend interpretiert. Die Szene wie Marcel Röthlisberger als *Aufbruch zur Jagd* anzusprechen, ist angesichts des Auftragskontextes und der gravierenden Differenzen zu Vergils Ekphrasis der Jagd problematisch.⁹ Das Gemälde, das Dido und Aeneas nebst Gefolge in Karthago zeigt, wurde von Lorenzo Onofrio I. Colonna, dem Herzog von Paliano, als erster Teil eines Bildpaares mit Themen aus Vergils *Aeneis* in Auftrag gegeben.¹⁰ Dieses Bildpaar zeigt das von Beginn an Typische im Schaffen Lorrains: Hafen- oder Küstenansichten im Morgen- oder Abendlicht, imaginierte antikisierende Architektur und arkadische Landschaften.¹¹ Das zweite der beiden Gemälde, das Lorrain 1682 kurz vor seinem Tod vollendete, zeigt in der Tat ein Jagdthema in arkadischer Landschaft: *Ascanius schießt die Hirschkuh der Silvia*. Bei der bildkünstlerischen Umsetzung dieser Episode aus dem 7. Buch der *Aeneis* folgte Lorrain, wie Kitson zeigen konnte, der italienischen *Aeneis*-Übersetzung des Annibale Caro und hielt sich in seiner Darstellung eng an den Text.¹² Warum hätte er in dem Hamburger Gemälde den Aufbruch zur Jagd dem Vergil-Text völlig entfremden sollen? Die Szenerie hat keine Ähnlichkeit mit dem Schauplatz der Vergil'schen Ekphrasis und bis auf die Frisur der Dido und ihre goldene Gewandfibul findet sich keine Übereinstimmung mit der Beschreibung der Jagdgesellschaft im Text:

It portis iubare exorto delecta iuventus,
retia rara, plagae, lato venabula ferro,
Massylique ruunt equites et odora canum vis.
reginam thalamo cunctantem ad limina primi
Poenorum exspectant, ostroque insignis et auro
stat sonipes ac frena ferox spumantia mandit.
tandem progreditur magna stipante caterva
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo;
cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
aurea purpuream subnectit fibula vestem.
nec non et Phrygii comites et laetus lulus
incedunt. ipse ante alios pulcherrimus omnis
infert se socium Aeneas atque agmina iungit.¹³

In dem Glanze entströmt den Toren die Blüte der Jugend; maschige Netze und Schlingen und breite blinkende Spieße sieht man, massylische Reiter im Zuge mit spürenden Hunden. Noch im Gemach verweilt die Königin, draußen erwarten sie die punischen Fürsten, und prangend in Purpur stampft ihr Ross und kaut wild die schäumenden Zügel. Endlich tritt sie hervor, umdrängt von großem Gefolge, in ein Sidoniergewand, ein buntbesticktes, gekleidet. Golden ist ihr Köcher, mit Gold die Locken durchflochten und ihr purpurnes Kleid geschürzt mit goldener Spange. (...) Er selber jedoch, der Schönste von allen, Aeneas, stößt als Waidgenosse mit seinem Gefolge zu ihrem.¹⁴

Martina Sitt führt in ihrem Beitrag im Katalog der Hamburger Kunsthalle das Gemälde unter dem Titel *Abschied von Dido und Aeneas*.¹⁵ Von einem galanten Abschied, wie ihn Vergils literarisches Vorbild Homer zwischen Calypso und Odysseus inszeniert, kann bei Dido und Aeneas nicht die Rede sein. Als die Königin von Karthago bemerkt, dass Aeneas heimlich Vorbereitungen zur Abreise trifft, stellt sie ihn zur Rede: „Mene fugis? Fliehst Du vor mir?“¹⁶ Der Agon der beiden, in dem sie sich von heftigen Vorwürfen über flehendes Bitten zu rasend wütenden Beschimpfungen und Verwünschungen steigert, findet bei Vergil unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt. Die Dramatik der Szene müsste sich im Pathos der dargestellten Personen widerspiegeln, was sich im Gemälde nicht belegen lässt.¹⁷ Es zeigt exemplarisch die für Lorrain typische Arbeitsweise. Die Protagonisten berühmter historischer, mythischer oder biblischer Stoffe (Königin von Saba, Kleopatra, Heilige Ursula) werden nicht in den affektgeladenen Schlüsselszenen dargestellt, die ihre zweifelsfreie Identifikation oder narrative Zuordnung gestatten würden. Nie werden dramatische oder gewalttätige Szenen gewählt, die ein besonderes Pathos in Gestik und Mimik der Figuren erfordern. Die von Lorrain präferierten und häufig wiederholten *Einschiffungen* (Königin von Saba, Heilige Paula, Heilige Ursula etc.), *Landungen* (Kleopatra, Odysseus, Aeneas) oder *bukolischen Szenen* verlangten nach Lorrains Markenzeichen: der Darstellung imaginer Häfen oder Landschaften in magischem Licht, dagegen kaum nach emotionalem Ausdruck der Personen. Dies wird im Sinne Lorenzo Colonnas gewesen sein, der, nachdem ihn zwei Jahre zuvor seine freiheitsliebende Gattin, Maria Mancini Colonna, eine Nichte des Kardinals Mazarin, verlassen hatte, wohl keine dramatische Trennung zweier Liebender als Wanddekoration in Auftrag gegeben hätte.¹⁸

In Anlehnung an Alfred Hentzen vertrat Diane Russell die Auffassung, dass es sich eher um eine „allgemeine Anspielung“ auf die Beziehung zwischen Dido und Aeneas handele als um die Darstellung einer bestimmten Szene aus dem vierten Buch der *Aeneis*.¹⁹

Sonnabend und Whiteley zogen sich im Katalog der Ausstellung *Claude Lorrain. Verzauberte Landschaft* von 2011/12 auf den Titel *Ansicht von Karthago mit Dido und Aeneas* zurück, der durch die Bildaufschriften gesichert ist.²⁰ Zugleich verweisen sie auf Humphrey Wine, nach dessen These in einer Kombination aus Röthlisberger und Russell, das Gemälde zwar mit dem Aufbruch zur Jagd eine konkrete Situation des Epos zeige, dieser Ruhepunkt vor der Peripetie jedoch zugleich Vergangenheit und Zukunft ihrer Beziehung umreißt: von ihrer ersten Begegnung im Juno-Tempel bis zu seiner Abreise zu Schiff nach Latium.²¹

Eine bisher wenig berücksichtigte Variante zog schon 1787 Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr in Erwägung, als er der Arbeit den Titel *Dido zeigt Aeneas das neu erbaute Karthago* gab.²² Diese Annahme lässt sich nicht nur durch ein Vergleichsgemälde aus dem Œuvre Lorrains untermauern, sondern auch mit den Zeitachsen Wines und der Russel'schen Idee der „allusion globale“ verbinden, um Genese und Verweiskraft dieser bildkünstlerischen Transformation genauer zu erschließen.

II.

Vergil erzählt, dass Dido und Aeneas, bevor sie auch die Nächte teilen, Tage und Abende gemeinsam verbringen. Durch eine List der Venus wird Dido, vom in Aeneas Sohn Ascanius verwandelten Cupido, in Liebe zu Aeneas entflammt.²³ Am Abend lässt sie ihren Helden auf prunkvollen Banketten seine Abenteuer berichten und tagsüber führt sie ihn durch ihre Stadt, Karthago, die sie, einst eine Flüchtige wie er, neu hat errichten lassen.²⁴

Nunc media Aenean secum per moenia ducit
Sidoniasque ostentat opes urbemque paratam,
incipit effari mediaque in voce restitit.²⁵

Nun mit Aeneas durchschritt sie rings die Bauten
und zeigte ihm die sidonische Pracht und wie die
Stadt sie gegründet. Und sie begann zu reden und
stockt dann mitten im Worte.²⁶

Bereits kurz nach ihrer Landung hatten Aeneas und seine Gefährten auf einem Streifzug die gewaltigen Bauten, technischen Errungenschaften und das emsige Treiben Karthagos bestaunt.²⁷

lamque ascendebant collem, qui plurimus urbi
iminet adversasque aspectat desuper arces.
miratur molem Aeneas, magalia quondam, miratur
portas strepitumque et strata viarum.²⁸

Schon ersteigen sie auch den Hügel, der zuhächst
ragt über der Feste und schaut herab auf die Burg
gegenüber. Staunend erblickt Aeneas den
Riesenbau, ärmliche Hütten einst, er bewundert
Tore, den Lärm und gepflasterte Straßen.²⁹

Der Anblick der mit einem Bienenvolk verglichenen Stadt macht Aeneas die eigene Heimatlosigkeit und seine Aufgabe nur schmerzlicher bewusst und er ruft aus:

O fortunati, quorum iam moenia surgunt!³⁰

O ihr Glücklichen, deren Mauern sich schon
erheben.³¹

Der Rundgang mit der Königin im vierten Buch ist so bereits im ersten angelegt und beide klammern als Blick in die Zukunft die Retrospektive der Kampferzählungen um Troja. Die Imagination dieser bedeutungsvollen Sightseeingtour Didos und ihres Gastes gibt Lorrain die Möglichkeit, die anderen für das vierte Buch konstitutiven Personen im Gefolge der Hauptprotagonisten in die Szene einzufügen und die Betrachtenden zur Identifikation anzuregen.

Den Soldaten unmittelbar neben Aeneas kann man als Achates ansprechen, mit dem Aeneas in Karthago landete und der seiner ersten Begegnung mit Dido im Tempel der Juno, der Schutzgöttin der Ehe, beiwohnte. Die Dame rechts im Gefolge der Dido trägt dieselben Gewandfarben wie die Königin selbst: dies könnte das Verwandtschaftsverhältnis zwischen Dido und ihrer Schwester Anna markieren. Anna überwand die im Treueschwur gegenüber dem toten Gatten begründeten Skrupel der Dido und beförderte die Beziehung zu Aeneas. Ist die Frauengestalt neben ihr eine der Dienerinnen, die im vierten Buch erwähnt werden? Das Kind mit dem Hündchen auf dem Arm schließlich ist Ascanius, vielleicht auch Cupido, der auf Geheiß der Venus dessen Gestalt annahm, um Dido in Liebe zu Aeneas entflammen zu lassen. Die Königin selbst schließlich blickt verliebt auf Aeneas, während dieser auf die Stadt Karthago schaut, das Reich, das sie neu begründet hat. Auf

metaphorischer Ebene deutet Dido in die Zukunft: sie verweist auf die Aufgabe, für die Aeneas bestimmt ist und die das dramatische Ende ihrer Liebesbeziehung bedeuten wird, die Gründung eines neuen Reiches auf italischem Boden. Versteht man die Szenerie entsprechend dieses Ansatzes, liegt ihrer beider Vergangenheit, symbolisiert durch die zum Teil überwachsenen Ruinen, im Schatten dunkler Wolken, die Zukunft des Aeneas aber im Licht. Zu dieser ruhmreichen Zukunft, die Aeneas in Italien begründen wird, gehört in der Wahrnehmung des Auftraggebers auch die Familie der Colonna. Sie versteht sich als Teil des Sendungsauftrags, den Jupiter selbst mit seinem „imperium sine fine dedi“ gegeben hat. Daher zeigt die Flagge eines der Schiffe im Hafen von Karthago eine Säule, das Wappen der Colonna.³² Die Verweiskraft des Bildes entsteht durch die aktivierten Wissensbestände der Betrachtenden, die sich die Rollen der dargestellten Personen im Epos ebenso vergegenwärtigen, wie den machtvollen Aufstieg Roms im Antagonismus zu Karthago und die Rolle der Colonna im aktuellen Machtgefüge Roms und Italiens. Die Colonna, erstmals im 11. Jahrhundert belegt, waren wie viele andere Familien der Führungseliten innerhalb und außerhalb Italiens vor und nach ihnen bemüht, sich *de familiis troianis* durch einen imaginär in der Antike verorteten Machtanspruch zu legitimieren und ihren Adel durch Anciennität zu erhöhen. Das von Lorenzo Onofrio I. Colonna beauftragte Pendant-Gemälde zeigt nicht zufällig *Ascanius schießt die Hirschkuh der Sylvia*. Denn dieser auf Geheiß der Juno durch die Furie Allecto evozierte Fehltritt des Ascanius (Iulus) wird zum Auslöser des Krieges zwischen Latinern und Trojanern, die durch ihren Sieg ihren Machtanspruch in Italien begründen.³³

Aber nicht nur der Geschichtstransformation können die Betrachtenden folgen, sondern auch dem in einem Augenblick verdichteten Mythos: was der Dichter Vergil linear in Verse gießt, kann der Maler Lorrain gleichzeitig alludieren: den Juno-Tempel als Ort der ersten Begegnung, den Hafen, durch den Aeneas Dido verlassen und über dem ihr Scheiterhaufen lodern wird, die Hunde und die Speere der Soldaten als implizite Anspielung auf die gemeinsame Jagd? Ein verlockendes Angebot für den intellektuell Betrachtenden. Lorrains Bühne jedoch lohnt den Blick hinter die Kulissen.

In seinen zehn letzten Lebensjahren malte Lorrain sechs Episoden aus der Geschichte des Aeneas:³⁴ Die erste, die Röthlisberger *Coast View of Delos with Aeneas* nennt (Abb. 2),³⁵ entstand 1672, drei Jahre vor der Szene aus der Didogeschichte. Lorrain synthetisiert in diesem Gemälde die Erzählung in den *Metamorphosen* des Ovid mit der im dritten Buch der *Aeneis*.³⁶ Erneut erlaubt es die Beschriftung der *personae* die Szene genauer zu bestimmen und die Textvorlagen bei Vergil und Ovid zu eruieren. Auf einem von einer halbhohen Mauer begrenzten Plateau stehen drei Erwachsene und ein Knabe, während sich unter den gewaltigen Säulen, die den rechten Bildrand begrenzen, zwei Soldaten befinden, von denen einer einen Speer trägt. Durch die Inschriften auf der Brüstung weiß der Betrachtende, dass es sich um den lorbeerbekränzten,³⁷ in sein weißes Priesterwand gehüllten Priesterkönig Anius von Delos handelt, der mit der linken Hand auf zwei Bäume jenseits eines kleinen Flüsschens deutet und so Anchises, dem Vater des Aeneas, Aeneas und Ascanius den Geburtsort der Artemis und des Apollon zeigt. Dabei ähneln nicht nur die räumliche Anordnung der Personen, Zeigegestus und Blickrichtung des Anius auf Anchises (vgl. Dido und Aeneas), Gewandfarben von Großvater, Vater und Enkel (vgl. Dido und Anna), sondern



Abb. 2: Claude Lorrain d.i. Claude Gellée, *Landscape with Aeneas at Delos* 1672, Oil on Canvas, 99,6 × 134,3 cm, National Gallery London, NG 1018

auch Architekturelemente wie die beschriftete Brüstung, die Kolonaden mit den darunter stehenden Soldaten samt ihrer Rüstung, der hier auf der rechten Seite befindliche Rundtempel mit regem Opfertreiben oder der Blick über den Hafen dem Hamburger Gemälde. Auch inhaltlich stehen die Bilder, die für unterschiedliche Auftraggeber geschaffen wurden, durch vielfache Bezüge in engem Zusammenhang. Anius zeigt, wie Ovid beschreibt, den durch drei Generationen vertretenen Trojanern die Stadt Delos.

Hunc Anius, quo rege homines, antistite Phoebus
rite colebatur, temploque domoque recepit
urbemque ostendit delubraque nota duasque
Latona quondam stirpes pariente retentas;³⁸

Anius, der als König den Menschen, als Priester dem Phoebus treulich diente, empfängt sie dort im Tempel und Hause und zeigt die Stadt, die berühmten geweihten Stätten, die beiden Bäume an die sich einst Latona in Wehen geklammert.³⁹

Anchises, der „alte Freund“ des Anius, steht für die Vergangenheit wie auch die phrygische Mütze des Aeneas auf die trojanische Herkunft verweist. Indem Anius den trojanischen Flüchtlingen die beiden Bäume zeigt, unter denen Leto, auch eine Flüchtige, Artemis und Apollon zur Welt brachte, verweist er auf die Vergangenheit, in der diese Götter an der Seite der Trojaner kämpften,⁴⁰ und

auf die Zukunft, die das Orakel des Apollon ihnen weissagen wird, nachdem Aeneas zum Gott gefleht haben wird:

Da propriam, Thymbraee, domum; da moenia
fessis / et genus et mansuram urbem. (...) Quem
sequimur? Quove ire iubes? Ubi ponere sedes? /
da, pater, augurium atque animis inlabere
nostris.⁴¹

Gib uns eigenes Heim, Thymbraeer, und Mauern
dem müden Volk und bleibende Stadt. (...) Wer soll
uns führen? Wo weist du den Weg? Wo gründen wir
Sitze? Gib' uns, Vater, ein Zeichen und senke dich
uns in die Seelen.⁴²

Analog dazu zeigt Dido dem inzwischen einen imaginär-römischen Helm tragenden Aeneas die Zukunft: Wie man sich als Flüchtling nicht nur die Sehnsucht nach dem eigenen Heim erfüllt, sondern auch ein neues Reich gründet, demonstriert sie durch die Schau ihrer neu erbauten Stadt Karthago. Die von Vergil und Ovid verwendeten Verben *ostentare* und *ostendere* belegen die Analogie der Situation. Diese visualisiert Lorrain durch die Wiederholung des Bildaufbaus in Szenerie und Platzierung der Personen.

Die frappanten Übereinstimmungen in der Bildkomposition und die engen inhaltlichen Zusammenhänge legen nahe, dass das Hamburger Gemälde nach dem Vorbild *Coast View of Delos with Aeneas* konzipiert und durchgeführt wurde. Dass Lorrain mit einem modularen Baukastensystem von Versatzstücken arbeitete, ist seit langem bekannt. Sein *Liber Veritatis*, ein Zeichnungsbuch nach rund 200 fertigen Gemälden, das er seit 1635 führte, sollte nach Baldinucci⁴³ vor allem als Beweismittel gegen Fälschungen der beliebten und hoch bezahlten Arbeiten schützen.⁴⁴ Zugleich diente es aber auch als Gedächtnisstütze und Motivrepertoire für den Maler selbst: Architekturen wie Tempel, Türme, Porticus, Mauern, Burgen, Bergstädte oder Brücken, Landschaftselemente wie Baum- oder Tiergruppen, Schiffe oder Hafenanlagen, aber auch die Disposition von Figurengruppen finden in vielfachen Variationen in den großformatigen Ölgemälden Verwendung. Ob Lorrain im vorliegenden Fall aus dem Gedächtnis arbeitete oder die gespiegelte Zeichnung des Delos-Gemäldes im *Liber* konsultierte, lässt sich nicht mehr bestimmen.⁴⁵ Die großen Übereinstimmungen zwischen den beiden Ölgemälden jedoch stützen die Bild-Text Analyse, so dass ich das Hamburger Gemälde als *Dido zeigt Aeneas das neue Karthago* ansprechen möchte.

III.

Das Spannungsfeld zwischen „Objektreferentialität und Imagination“ im Œuvre Lorrains hat bereits Goethe in seiner vielzitierten Einschätzung in den Gesprächen mit Eckermann ausgelotet:

Die Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit. Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig, und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken. Und das ist eben die wahre Idealität, die sich realer Mittel zu bedienen weiß. Dass das erscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt, als sei es wirklich.⁴⁶

Lorrains Arbeitsweise der frühen Jahre beschrieb sein römischer Nachbar Joachim von Sandrart, der mit ihm häufig im Freien zeichnete und malte.⁴⁷ Nicht nur die Landschaften Lorrains, der ein Leben lang zwischen Piazza di Spagna und der heutigen Piazza del Popolo wohnte,⁴⁸ sind dabei arkadische oder maritime Imaginationen ohne genaue geographische Festlegung;⁴⁹ auch seine Architekturen, vasa oder Figuren verorten das Geschehen nicht mit antiquarischer Genauigkeit in Raum und Zeit, sondern in einem imaginären „Spielraum“.⁵⁰

Auch wenn Sandrart und Baldinucci Lorrain eine Schwäche im Zeichnen von Figuren attestieren, gibt es bei ihm wenig Landschaft ohne Figuren.⁵¹ In seiner frühen Schaffensphase dienen sie häufig der Staffage. Sie bleiben anonym, verstärken das atmosphärische Kolorit, dienen der Belebung der Szenerie, der Generierung von Proportionen oder der Illusion von Raumtiefe und werden wie Architektur- oder Landschaftselemente mehrfach verwendet.⁵² Aber Lorrain wusste, was viele seiner berühmten Auftraggeber erwarteten, zu denen auch Papst Urban VIII. oder König Philipp IV. von Spanien zählten, und betrieb im Wissen um sein Defizit in der Personendarstellung intensive Raffael-Studien.⁵³ Im späteren Œuvre mehren sich namentlich bekannte Figuren, die auf ein biblisches, mythologisches oder historisches Narrativ verweisen. Sie sind nicht nur selbst Sinnträger, sondern laden als Sinnstifter auch die sie umgebende Szenerie, den Schauplatz mit einem Mehrwert an Bedeutung auf. Die Erschließung des Sinngehalts erfolgt über die Identifikation der Personen und ihres narrativen Kontextes. Auf vielen der Werke Lorrains jedoch sind weder die Personen noch ihr mythologischer, historischer oder religiöser Kontext zweifelsfrei erkennbar und wurden daher inschriftlich identifiziert.⁵⁴ *Dido zeigt Aeneas das neue Karthago* weist alle drei Figurentypen auf: Staffagefiguren, die Lasten schleppend das rege Treiben am Hafen repräsentieren oder in der Ferne die Opfertätigkeit im Tempel andeuten, Figuren, die durch den literarischen Kontext des vierten Buches der *Aeneis* erschlossen werden können wie Ascanius, Anna oder Achates und die durch Aufschrift namentlich verbürgten Hauptprotagonisten Dido und Aeneas. Ohne die beiden letzteren und die Inschrift CARTHAGO auf der Brüstung wäre der Bildinhalt nicht zu bestimmen. Aus den von den Auftraggebern gewünschten Stoffen wurden anscheinend die Episoden ausgewählt, die sich an den Schauplätzen verorten ließen, für die Lorrain berühmt war und die das Bild als echten *Lorrain* auswiesen: Landschaften und Architekturen in magischem Licht.⁵⁵ Dies waren jedoch selten die Schlüsselszenen der Narrative, die bei einer angemessenen Visualisierung der Figuren und ihrer Emotionen den Betrachtenden eine zweifelsfreie Identifizierung der *personae* und ihrer Geschichte ermöglicht hätten.⁵⁶

Schon Dostojewski lässt Stawrogin in den *Dämonen* bemerken, dass Acis und Galathea auf dem nach ihnen benannten Gemälde Lorrains für ihn nicht die Hauptrolle spielten:

In der Dresdner Galerie hängt ein Bild von Claude Lorrains, das im Katalog als *Acis und Galathea* angegeben ist – ich habe es immer das *Goldene Zeitalter* genannt. Es war eine kleine Bucht im griechischen Archipel: blaue, schmeichelnde Wellen, Inseln und Felsen, blühende Ufer, zauberische Fernsicht, liebliche, untergehende Sonne – mit Worten lässt sich das nicht beschreiben. Hier dachte sich der Europäer seine Wiege, hier spielten die ersten Szenen der Mythologie, hier war sein irdisches Paradies.⁵⁷

Für Dostojewski liegt die Hauptaussage des Gemäldes im arkadischen Idyll, das die im Eifersuchtmord kulminierende Dreiecksgeschichte zwischen Acis, Galathea und Polyphem so weit in den Hintergrund treten lässt, dass er in dem Bild das „irdische Paradies“ im „Goldenen Zeitalter“ zu erkennen vermochte. Anders als z.B. in Giulio Romanos Illustration derselben Geschichte im Palazzo del Té, der die emotionalen Intentionen in Protagonisten inszeniert, ist bei Lorrain die Landschaft der Star, beleuchtet vom Scheinwerfer seines „verzaubernden“ Lichts. Die Auswahl der Bildinhalte im Œuvre Lorrains scheint einer Regel zu folgen: nicht die Historie bestimmt den Bildinhalt, sondern die Szenerie. In Theater oder Oper würde man sagen: nicht das Stück bestimmt das Bühnenbild, sondern das Bühnenbild, der Schauplatz bestimmt, was gespielt wird.

Seine Kunden beauftragten Lorrain, weil er berühmt war für seine imaginierten Landschaften und Architekturen im Licht, wünschten aber die Integration einer Historie, um ihren eigenen intellektuellen Anspruch auch in der Auswahl ihrer Kunst zu manifestieren. Die nach Baldinucci von Lorrain selbst als Zugabe apostrophierten „verschenkten Figuren“ hoben, sofern es sich um identifizierbare historische, biblische oder mythologische Gestalten handelte, die Arbeiten nicht nur in eine höhere künstlerische Kategorie, sondern auch ihren Preis, denn Historienbilder standen höher im Kurs als Landschaftsgemälde. Auch wenn der Erfolg in Lorrains Landschaftsmalerei begründet liegt, generieren die Figuren einen rezeptionsästhetischen Mehrwert. Die Landschaft wurde „zur Projektionsfläche aller nur denkbaren Bedeutungen.“⁵⁸ Aufgrund der zuvor erläuterten Auswahlkriterien der Bildinhalte war es jedoch häufig notwendig, den Deutungsprozess durch die Beschriftung mit dem Ort, der Quelle oder den Personen zu lenken. In allelopoietischer Verschränkung bestimmt die Szenerie die Auswahl der Historie und erhält durch deren *personae* Deutungspotential und den Reiz einer intellektuellen Entschlüsselung religiöser, historischer oder mythologischer Bezüge und ihrer potentiell metaphorischen Dimensionen. Schon Ramdohr bemerkte hierzu:

Das Interesse an den im Bilde dargestellten Personen dehnt sich durch die Erinnerung auf alle die verwandten Künste aus, die sich mit der Darstellung ihrer Begebenheiten beschäftigt haben. Ich sehe nicht den Aeneas vor der Dido fliehen, ohne an das vierte Buch der Aeneide, nicht den sterbenden Germanicus ohne an die Rede desselben bei Tacitus zu denken. Diese Verstärkung des Vergnügens durch die Vermählung der Ideen scheint es dem Künstler zum Gesetz gemacht zu haben, beinahe immer bestimmten Personen aus Fabel und Geschichte einen verständlichen Ausdruck allgemein bekannter Empfindungen beizulegen.⁵⁹

Haben die Betrachtenden die Aufschriften CARTHAGO, AENEAS ET DIDO rezipiert, lädt ihre „Vermählung der Ideen“ die Szenerie mit Bedeutung auf. Die Dynamik des Gemäldes vollzieht sich von rechts nach links. Die Figuren treten aus antikisierenden Ruinen hervor, über denen dunkle Wolken liegen. Eine dunkle Vergangenheit liegt hinter Dido und Aeneas: beide haben vom Tode bedroht ihre Heimat verlassen müssen. Die architektonischen Versatzstücke werden zum Spielraum der Deutungen: Tyros und Troja – gewaltig an Größe, aber für immer verloren – vergangen. Wie im *Ostermorgen* der Tod auf Golgatha durch die dunklen Wolken über den leeren Kreuzen markiert wird, während der Herr und Maria Magdalena im Licht des neuen Lebens stehen,

so liegt die Vergangenheit der beiden Flüchtlinge unter Wolken, die neue Stadt und der Hafen aber, d. h. ihre Gegenwart und seine Zukunft liegen im Licht. Der gewaltige Rundtempel der Juno steht nicht nur für den Ort der ersten Begegnung der Liebenden, sondern auch für die Tragik ihrer Beziehung, die Dido als Ehe begreift und unter dem Schutz der Juno sieht. Auf Geheiß Jupiters aber wird Aeneas Karthago und Dido im Streit verlassen, sie wird sich aus verletztem Stolz und Liebeskummer das Leben nehmen. Eine Metapher für den Aufstieg Roms, bei dem die Zerstörung Karthagos eine entscheidende Zäsur darstellte. Dass eines der Schiffe das Wappen der Colonna trägt, stellt die Familie des Auftraggebers in die Linie dieser heidnisch wie christlich gottgewollten Erfolgsgeschichte. Was würden die Betrachtenden sehen, welche Interpretationen erföhre das Gemälde ohne die durch Inschriften identifizierten Figuren? „Vendeva il paese e le figure le donava“ erscheint in neuem Licht. Denn nur die „verschenkten Figuren“ ermöglichen durch die Wechselwirkung von Wort und Bild die Transformation der antiken Mythologie und Geschichte in die Legitimation eines aktuellen Bildungs- und Machtanspruches, eine ästhetisch-bildkünstlerische Visualisierung, die Wissen und Imagination der Betrachtenden aktiviert, die den Bedeutungshorizont des Kunstwerkes immer neu generieren und ausloten.

Anmerkungen

¹ Baldinucci 1845–1847, Bd. 5; S. 92.

² *Libri Carolini* IV 21, Freeman 1998, S. 540: Cum ergo depictam pulchram quandam feminam puerum in ulnis tenere cernimus, qua industria discernere valemus, utrum Sara sit Isaac tenens aut Rebecca Iacob ferens aut Betsebee Salomonem iactans aut Elisabeth Ioannem baiulans aut quaelibet mulier parvulum suum tenens? Et ut ad gentiles fabulas veniamus (...) unde scire valemus utrum Venus sit Aenean tenens (...) an Andromacha Asthianacta gerens?

³ Der Schaffenszeitraum ist im Gemälde mit der Signatur inschriftlich bezeugt CARTHAGO 1675: AENEAS ET DIDO 1676.

⁴ Auf zahlreichen seiner mythologischen sowie biblischen Gemälde oder Zeichnungen identifiziert Lorrain die Figuren und damit die dargestellte Historie durch Aufschriften, da sie sonst nicht zuzuordnen wären, wie z.B. *Die Hochzeit von Isaak und Rebekka*, deren zweite unbeschriftete Version als *Landschaft mit tanzenden Figuren* oder *Die Mühle* bezeichnet wird. Auch *die Einschiffung der Heiligen Paula* oder *die Einschiffung der Königin von Saba* wären „ohne Worte“ nicht zu identifizieren. *Ascanius schießt die Hirschkuh der Silvia* wurde in einem Inventar von 1714 trotz genauer Aufschrift und Quellenangabe als *Landschaft mit Hirschjagd* gelistet. Vgl. Wine 1994, S.14; 24–28.

⁵ Auf der Zeichnung des Gemäldes im *Liber Veritatis* (LV 186) war die Quelle noch genauer angegeben: *libro 4 de virgilio [...]* Röthlisberger 1961, S.438 spricht von zwei oder drei weiteren unlesbaren Zeichen. Wine 1994, S. 100 liest dort fol. 108 und identifiziert so mit Kitson Vergil, *Aeneis* IV 130-150, also den Aufbruch zur Jagd als dargestellte Szene.

⁶ Mein herzlicher Dank gilt Dr. Anna Heinze, heute Kuratorin am Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Oldenburg, für ihre Einladung, im Rahmen der Vortragsreihe *Spot on* an der Hamburger Kunsthalle über dieses Gemälde nachzudenken.

⁷ Hamburger Kunsthalle Inv. 783, Öl auf Leinwand 120 × 149,2 cm, Sitt 2007, Nr. 783: *Abschied von Aeneas und Dido in Karthago*, S.224–227 mit weiterer Literatur; Sonnabend/Whiteley 2012, Nr. 16, S.63–65; Provenienz s. ebd. S.64; Wine 1994, pl. 34; S. 51, Cat. No.59, S.100, Rosenberg und Mandrella 2005, S.78, nr. 362; Röthlisberger 1961, S.438–441. Neben der Zeichnung im *Liber Veritatis* (LV186) gibt es

noch zwei weitere Zeichnungen dieses Gemäldes, vgl. Röthlisberger 1961, S. 440–441; Röthlisberger 1968 S. 400–401.

⁸ Sonnabend/Whiteley 2012 S. 50.

⁹ Röthlisberger 1961, S.438–441. In seinem Katalog zu den Zeichnungen Lorrains spricht Röthlisberger das Gemälde als *Abfahrt des Aeneas aus Karthago* an: Röthlisberger 1968 S. 400–401. Die Ekphrasis der Jagd s. Vergil, *Aeneis* IV 129-150.

¹⁰ Die neun (ggf. zehn) von Lorenzo Onofrio I. Colonna bei Lorrain beauftragten Gemälde basieren bis auf die *Flucht nach Ägypten* (LV158) und eine *Pastorale Landschaft* (LV 190) auf den Werken antiker Autoren: Apuleius: *Psyche und der Palast des Amor* (LV 162), *Psyche vor dem Ertrinken gerettet* (LV 167), Ovid und Nonnos: *Egeria betrauert Numa* (LV 175); *Bacchus am Palast des toten Staphylus* (LV 178), Vergil: *Dido und Aeneas* (LV 186); *Ascanius schießt die Hirschkuh der Sylvia* (No 222) oder Hesiod und Ovid: *Der Parnass* (LV 193); (ggf.) *Minerva besucht die Musen auf dem Parnass* (LV 195), vgl. Röthlisberger 1961, S. 374.

¹¹ Die früheste bekannte von Lorrains zahlreichen Küsten- oder Hafenszenen stammt aus dem Jahr 1633. Bei 15 der ersten 43 Bilder im *Liber Veritatis* handelt es sich um Hafensichten, die ab 1638 seltener werden und im späteren Œuvre nur aufgewertet durch *Historiae* zu finden sind.

¹² Sonnabend/Whiteley 2012, S. 61.; Röthlisberger 1961, S. 485–488. Auch bei diesem Gemälde werden der Bildinhalt und die Quelle inschriftlich gesichert: „come Ascanio saettà il cervo di Silvia figliuola di Tirro lib.7.Vig.“ s.u. Anm. 53.

¹³ Vergil, *Aeneis* IV 129-142.

¹⁴ von Scheffer 1981, S. 74.

¹⁵ Sitt 2007, S. 224–227; hier 224.

¹⁶ Vergil, *Aeneis* IV 314.

¹⁷ Die Arbeiter beladen nicht eilig Schiffe zur Flucht, sondern bringen Lasten an Land oder sind rastend ins Gespräch vertieft. Sie signalisieren keine heimliche Abreise, sondern gehören bei Lorrain zur Grundausrüstung einer Hafenszene. Vgl. LV 2,6,17,19,29,54,114. Vgl. hierzu Röthlisberger 1961, S. 98.

¹⁸ Zu ihrem bewegten Leben vgl. Rival ²1938.

¹⁹ Hentzen 1965, S. 16–18; Russell 1983, S. 37; S. 204–208, hier: S.206.

²⁰ Sonnabend/Whiteley (2012) S. 64.

²¹ Wine 1994, S. 52.

²² Ramdohr 1787, S. 92. Vgl. Smith (1837) S. 297–298 mit einer leichten Variation des Titels: *Dido zeigt Aeneas den Hafen von Karthago*.

²³ Vergil, *Aeneis* I 658-660: „At Cytherea novas artis, nova pectore versat/ consilia, ut faciem mutatus et ora cupido/ pro dulci Ascanio veniat, donisque furentem / incendat reginam atque ossibus implicet ignem.“ Doch Kytherea erwägt von neuem Listen und neue Pläne im Herzen: Cupido, Gestalt und Antlitz verwandelnd, solle an Stelle des süßen Ascanius kommen, mit Gaben heiß zu entflammen die Königin und Glut in die Adern zu gießen (von Scheffer 1981, S. 25).

²⁴ Dido, die Tochter des Königs von Tyros, war vor ihrem Bruder Pygmalion geflohen und gelangte an den Golf von Tunis. Der Numiderkönig Iarbas versprach ihr so viel Land, wie sie mit einer Kuhhaut umspannen könne. Dido schnitt diese in feine Streifen, umgab damit den Byrsa-Hügel und erbaute *Quart Hadasht*, die neue Stadt, ein neues Tyros: Karthago.

²⁵ Vergil, *Aeneis* IV 74–76.

²⁶ von Scheffer 1981, S. 73.

²⁷ *Venus erscheint Aeneas und Achates als Jägerin*, Röthlisberger 1968, S. 413, Nr 1125: Zeichnung im British Museum, no. Oo.7-240.

²⁸ Vergil, *Aeneis* I 419–422.

²⁹ von Scheffer 1981, S. 18.

³⁰ Vergil, *Aeneis* I 437.

³¹ von Scheffer 1981, S. 19.

³² Maritimer Bezug und Ost-West-Antagonismus könnten zudem die Rolle des Admirals Marcantonio Colonna beim Sieg von Lepanto alludieren. Historischen Bezügen dienen auch die Flaggen mit Malteser Kreuz in den Küstenszenen LV 2, 6 oder 14.

³³ Als Erben der Grafen von Tusculum in den Albaner Bergen, wo Ascanius Alba Longa gründete, bot sich eine Vertiefung der genealogischen Wurzeln über die Trojaner in Latium an. Die Legende führt die Familie Colonna über die Iulier (Iulus=Ascanius) auf Ascanius zurück. In *Ascanius schießt die Hirschkuh der Silvia*, dem von Colonna beauftragten Pendant-Gemälde zu *Dido zeigt Aeneas das neue Karthago*, stehen die Trojaner kurz vor den Kämpfen um die Vorherrschaft in Latium. Vgl. Vergil, *Aeneis* VII 483-499. Vgl. Sonnabend/Whiteley 2012, S. 61.

³⁴ Mit den Titeln bei Röthlisberger 1961, S.421 sind dies: *Coast view of Delos with Aeneas* (LV 179); *Coast of Libya with Aeneas Hunting* (LV 180) und *Coast View with Aeneas and the Cumaean Sibyl* (LV 183) als Paar für Falconieri; *Landscape with the Landing of Aeneas in Latium* (LV 185), *View of Carthage with Dido, Aeneas and their Suite leaving for the hunt* (LV 186) und *Landscape with Ascanius shooting the Stag of Silvia* (als letztes Gemälde Lorrains ohne Beleg im LV) als Paar für Colonna. Hinzu kommen Zeichnungen der letzten Jahre, die weitere Szenen der *Aeneis* illustrieren: *König Latinus befragt das Orakel*, *Aeneas und Achates treffen Venus in Gestalt einer Jägerin*, *Iris und Turnus* oder *Venus, die Aeneas die Waffen überreicht*, s. Röthlisberger 1961, S. 421. Allen Arbeiten ist der Bezug zur Machtübernahme der Trojaner in Latium gemeinsam.

³⁵ Röthlisberger 1961 S. 420–424. Das Gemälde befindet sich heute in der National Gallery in London.

³⁶ Vergil, *Aeneis* III 69-123; Ovid, *Metamorphosen* XIII 632-704. Bei Vergil liegt die Funktion der Episode in der Frage nach dem Ort des neuen Reiches für die Trojaner und dem Fortgang der Fahrt, bei Ovid ist sie Teil der Metamorphose der Töchter des Anius zu Tauben.

³⁷ Vergil, *Aeneis* III 80- 82: „rex anius, rex idem hominum Phoebique sacerdos, vittis et sacra redimitus tempora lauro/ occurrit; veterem Anchisen agnovit amicum.“ Anius, König der Menschen, zugleich auch Priester des Phoebus, seine Schläfen umwunden mit Binden und heiligem Lorbeer, tritt auf uns zu und erkennt einen alten Freund in Anchises. (von Scheffer 1981, S. 53).

³⁸ Ovid, *Metamorphosen* XIII 632-635.

³⁹ Rösch 2001, S. 340.

⁴⁰ Artemis und Apollon kämpften wie Aphrodite auf Seiten der Trojaner. Artemis z.B. sandte Agamemnon die Flaute, weil er eine ihr geweihte Hirschkuh erlegt hatte. Apollon erbaute mit Poseidon die Mauern um Troja, trug die Pest ins Lager der Griechen, da sie seine Priesterin Briseis geschändet hatten, und lenkte den tödlichen Pfeil auf Achilles.

⁴¹ Vergil, *Aeneis* III 85-89.

⁴² von Scheffer 1981, S. 53.

⁴³ Sonnabend/Whiteley 2012 S. 15 mit weiteren Literaturhinweisen zum *Liber Veritatis*.

⁴⁴ Dies war offenbar notwendig, da auch Lorrain selbst ganze Bilder wiederholte, s. Röthlisberger 1961, S. 102:“There are more than a dozen cases where Claude repeated a picture: nos. 5, 11, 13, 14, 15, 75, 81, 113, 136, 137, 153, 154, 176, 208. In a few of them the question of original or copy remains open.“

⁴⁵ Zu *Liber Veritatis* 179 und den anderen Zeichnungen s. Röthlisberger 1961, S. 422–423.

⁴⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, zit. n. Sonnabend/Whiteley 2012 S. 19. Wem die Imaginationskraft zur Transformation des Realen in das Ideale fehlte, bediente sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bei der Landschaftsmalerei eines sogenannten ‚Claude Lorrain-Glases‘, einer

geschliffenen Linse, die die Landschaft zu einem eigenartigen Panorama verdichtete, s. von Butlar 1989, Landschaftsgarten, S. 74.

⁴⁷ Sandrart 1675, I, Buch 3 (Malerei), S. 71 rechte Spalte: „Endlich aber/ als mein nächster Nachbar und Hausgenoß zu Rom/ der berühmte Claudius Gilli, sonst Lorraines genant, immer mit ins Feld wollte um nach dem Leben zu zeichnen/ aber hierzu von der Natur gar nicht begünstet war/ hingegen zum Nachmahlen eine sonderbare Fähigkeit hatte: als haben wir ursach genommen/ (an statt des Zeichnens oder Tuschens mit schwarzer Kreide und dem Pense) in offnem Feld/ zu Tivoli, Frescada, Subiaca und anderer Orten/ auch al S. Benedetto die Berge/ Grotten/ Thäler (...) und dergleichen/ mit Farben/ auf gegründt Papier und Tücher völlig nach dem Leben auszumahlen. Dieses ist/ meines darfürhaltens/ die beste Manier/ dem Verstande die Warheit eigentlich einzudrucken: weil gleichsam dadurch Leib und Seele zusammen gebracht wird. In den Zeichnungen wird hingegen alzuweit zuruck gegangen/ da die wahre Gestalt der Sachen nimmermehr also pur eigentlich heraus kommet.“ vgl. auch Busch 1997, S. 141–142 und Röthlisberger 1968, S. 18–19.

⁴⁸ Röthlisberger 1961; S. 81.

⁴⁹ Beispiele für wiedererkennbare Bauwerke: s. Röthlisberger 1961, S. 96: *Tempel der Sibylle in Tivoli* (LV 62), *Capriccio des Forum Romanum* (LV 1), *Ansicht des Campo Vaccino* (LV 9), *Titusbogen* (LV 5,43,82,153,197), *Villa Medici* (LV 14,28,43), *Bogen der Silberschmiede* (LV 19), *Konstantinsbogen* (LV 115), *Kapitol* (LV 10), *Colosseum* (LV 48,70,115) oder *Die Belagerung von La Rochelle* Röthlisberger 1961 (No 223).

⁵⁰ Ramdohr 1787, S. 92: „Die gar zu reiche Architektur dürfte ein Verstoß wider die Zeitrechnung sein.“ Zur Transformation antiker *vasa sacra* s. die *Vedute von Delphi mit Opferprozession* in der Galleria Doria Pamphilj in Rom.

⁵¹ Sonnabend/Whiteley 2012 S. 18.

⁵² Siehe z. B. Röthlisberger 1961 S. 98–100: *Küstenszene* (LV 2) mit Lastenträgern, vgl. Anm.16; ebd. S. 124–126: *Seehafen* (LV14), S. 463–464: *Küstenansicht* (No 202), S. 232–235: *Hirtenlandschaft mit Titusbogen* (LV 82); S.479: *Landschaft mit einem Ziegenhirten* (No 215) oder S. 127–131: *Pastorale Landschaft* (LV 15).

⁵³ Sonnabend/Whiteley 2012 S. 18–19, Vgl. Röthlisberger 1968 S. 33.

⁵⁴ Bei Röthlisberger 1961 e.g. S 279–285 *Landschaft mit der Hochzeit von Isaak und Rebekka* (LV 113), ebd. S. 297–299: *Einschiffung der Heiligen Paula* (LV 120) oder S. 190–195: *Einschiffung der Heiligen Ursula* (LV 54); S. 182–184: *Die Beisetzung der Heiligen Serapia* (LV 48), S. 436–437 *Landung des Aeneas in Latium* (LV 185) oder *Ascanius schießt die Hirschkuh der Silvia* (s.o. Anm.12) schien es notwendig, Personen, Bildinhalt und z.T. auch Quelle durch eine Aufschrift zu sichern.

⁵⁵ Zur Landschaft als Schauplatz und dem Zusammenhang von Schauplatz und Theater s. Forrer 2013, S.26ff. und 35ff., in seiner Untersuchung zur „theatralen Herkunft von Landschaft“.

⁵⁶ Anhand der Attribute können z. B. Röthlisberger 1961 S. 307–309: *Apollo und die Musen auf dem Parnass* (LV 126) oder *Das Urteil des Paris* (nicht im LV, No 201) leicht identifiziert werden. Ebenso S. 276–277: *Der Raub der Europa* (LV 111), S. 180–182: *Die Auffindung des Moses* (LV 47), S. 311–316: *Die Anbetung des Goldenen Kalbes* (LV 129) oder S. 454–455: *Ostermorgen (Noli me tangere)* (LV 194) durch die Eindeutigkeit der dargestellten Situation.

⁵⁷ Dostojewski 1977, S. 619f. Dresden war die erste Station auf der Hochzeitsreise des Ehepaars Dostojewski im Frühjahr 1867, vgl. Hölter 2000, S. 62.

⁵⁸ Lobsien 2010 und 1981, S.7.

⁵⁹ Ramdohr 1787, S. 239.

Literatur

Baldinucci 1845–1847 – Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Bd. 5, Florenz 1845–1847, Neuauflage Florenz 1974/75 mit Kommentar- und Indexband, S. 88–98.

Busch 1997 – *Landschaftsmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, hg. v. Werner Busch, Bd. 3, Berlin 1997.

Dostojewski 1977 – Fjodor M. Dostojewski, *Die Dämonen*. Übertragung und Nachwort v. E. K. Rahsin, München/Zürich 1977.

Forrer 2013 – Thomas Forrer, *Schauplatz/Landschaft: Orte der Genese von Wissenschaften und Künsten um 1750*, Göttingen 2013.

Freeman 1998 – *Opus Caroli Regis (Libri Carolini)*, hg. v. Ann Freeman unter Mitwirkung v. Paul Meyvaert, Hannover 1998 (Monumenta Germaniae Historicae, Concilia aevi Karolini 2, Suppl. 1).

Hentzen 1965 – Alfred Hentzen, Claude Lorrains ‚Aeneas und Dido in Karthago‘, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 1965, Bd. 10, S. 13–26.

Hölter 2000 – Achim Hölter, Notizen zu einer Bild-Text-Parallele bei Dostojewski und Thomas Mann, in: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 1999/2000*, Heidelberg 2000, S. 61–73.

Kitson 1978 – Michael Kitson, *Claude Lorrain: Liber Veritatis*, London 1978.

Lobsien 1981 – Eckhard Lobsien, *Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung*, Stuttgart 1981.

Lobsien 2010 – Eckhard Lobsien, Landschaft, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck, Bd. 3, Stuttgart u. a. 2010, S. 617–664.

Ovid, Metamorphoses – *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, hg. v. William S. Anderson, Teubner 1985.

Ramdohr 1787 – Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, *Über Malerei in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst*, Teil 2, Leipzig 1787.

Rival 1938 – Rival, Paul: *Marie Mancini*, Paris 2. Aufl. 1938.

Rösch 2001 – Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Aus dem Lateinischen v. Erich Rösch, München 3. Aufl. 2001.

Röthlisberger 1961 – Marcel Röthlisberger, *Claude Lorrain. The Paintings*, Bd. 1 Critical Catalogue, New Haven 1961.

Röthlisberger 1968 – Marcel Röthlisberger, *Claude Lorrain. The Drawings*, Bd. 1 Catalog, Berkeley / Los Angeles 1968.

Russel 1983 – H. Diane Russell, *Claude Lorrain dit Le Lorrain (1600 – 1682)*, Paris 1983, Ausst.-Kat., Washington D.C., National Gallery of Art/Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1982–1983.

Sandart 1675 – Joachim von Sandart, *Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild und Malerey-Künste*, Bd. 1, Nürnberg 1675. Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hg. v. Thomas Kirchner / Alessandro Nova / Carsten Blüm / Anna Schreurs / Thorsten Wübbena, 2008–2012.

Sitt 2007 – Martina Sitt, *Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, Bd. 1: Die Gemälde der Alten Meister: Die deutschen, englischen, französischen, italienischen und spanischen Gemälde 1350–1800*, Hamburg 2007.

Smith 1837 – John Smith, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters*, Bd. 8, London 1837.

Sonnabend/Whiteley 2012 – Martin Sonnabend / Jon Whiteley, *Claude Lorrain Die verzauberte Landschaft*, Berlin 2012, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, Städel Museum, 2012.

Vergil, Aeneis – *P. Vergilii Maronis Opera*, hg. v. Roger Aubrey Baskerville Mynors, Oxford 1983.

von Butlar 1989 – Adrian von Butlar, *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989.

von Scheffer 1981 – Publius Vergilius Maro, *Aeneis*. Übertragung aus dem Lateinischen und Anmerkungen v. Thassilo von Scheffer, München 1981.

Wine 1994 – Humphrey Wine, *Claude. The Poetic Landscape*, London 1994.

Bildnachweise

Abb. 1: in Sonnabend/Whiteley 2012 · Abb. 2: National Gallery London, NG 1018, Foto:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/claude-landscape-with-aeneas-at-delos>