



# Claude Lorrain als Landschaftsradierer, oder die Suche nach der „wahren Gestalt der Sachen“<sup>1</sup>

CHRISTIAN RÜMELIN

Mit 44 Blatt radierte Claude Lorrain im Vergleich zu anderen Maler-Radiern des 17. Jahrhunderts erstaunlich wenig, und dann auch oft, indem er einen Zusammenhang zwischen seinen Radierungen, Zeichnungen und Gemälden schuf. Allerdings, und hierauf hat Arthur M. Hind bereits 1925 in seiner Rezension des Werkverzeichnisses von André Blum hingewiesen, greift eine Charakterisierung der Radierungen als Reproduktionen zu kurz und wird der wahren Bedeutung von Claudes druckgrafischem Werk nicht gerecht.<sup>2</sup> Diese schnell hingeworfene Bemerkung, auch wenn sie inzwischen methodologisch überholt ist, blieb leider weitgehend unbeachtet, und es konnte sich letztlich ein Verständnis etablieren, das weiterhin zwischen zwei Extremen, einerseits der reinen Reproduktion und andererseits der genialen und freien Kunstform, oszillierte. Nur H. Diane Russell in ihrem Ausstellungskatalog, ihr folgend Lino Mannocci in der Einleitung zu seinem Werkverzeichnis und vor allem Sergio Bettini und Richard Rand unternahmen den Versuch, dies zu relativieren.<sup>3</sup> Letztlich waren aber die meisten Auseinandersetzungen mit der Druckgrafik Claudes darauf ausgerichtet, eine möglichst vollständige Aufzählung zu liefern, häufig in neuen Beobachtungen oder Details kulminierend, auch wenn diese Form künstlerischer Produktion bei Claude entweder nicht beachtet wurde, oder lediglich als reine Reproduktion seiner Gemälde, speziell seiner Landschaftsbilder, abgetan wurde.<sup>4</sup>

Zwar zeigen rund ein Dutzend Radierungen offensichtliche Abhängigkeiten von Gemälden, weitere fünf zeigen große Ähnlichkeiten, aber auch große Unterschiede, und für den letztlich größten Rest ist kein offensichtlicher Zusammenhang feststellbar. Gemeinhin wird angenommen, dass die Radierungen zeitlich deutlich nach den Gemälden entstanden sein müssen. Allerdings gibt es hierfür keinerlei Belege, sondern diese Schlussfolgerung beruht auf der Annahme eines üblichen Arbeitsprozesses – eines Entwurfs und einer professionellen Umsetzung.<sup>5</sup> Dabei werden aber zwei wichtige Probleme hinsichtlich Claudes Œuvre nicht ausreichend gewürdigt: zum einen die Abfolge oder der Zusammenhang der verschiedenen Medien generell, das heißt die Beziehung von Radierung, Zeichnung und Gemälde und deren Stellung zueinander, und zum anderen daraus folgend die Funktionen und deren Wandel.<sup>6</sup>

Claudes Verständnis und sein Gebrauch von Druckgrafik ist nicht konstant, wechselt verschiedentlich, auch ergeben sich Brüche in seinem Verständnis, die ihrerseits wiederum Auswirkungen auf seinen Arbeitsprozess haben. Eine besondere Schwierigkeit hierbei ist aber, dass bislang keinerlei Dokumente gefunden wurden, welche das Verständnis von Claude erhellen könnten, sodass letztlich nur Schlussfolgerungen helfen, zumindest entsprechende Hypothesen zu formulieren.

Auffallenderweise wird im Nachlassinventar von Claude eine Druckerpresse genannt, und auch die Mehrzahl der Druckplatten war noch in seinem Besitz.<sup>7</sup> Ausgangspunkt aller Überlegungen müssen diese Tatsachen und die sich hieraus ergebenden Schlussfolgerungen sein. Der Besitz einer Druckerpresse zeigt zumindest, dass Claude den Druck und Vertrieb kontrollieren wollte, der Besitz der Druckplatten schließt letztlich aus, dass es sich bei seinen Radierungen um kommerzielle Reproduktionen für einen Verleger gehandelt hat, da in diesem Fall der Verleger Eigentümer der Druckplatten geworden wäre. Darüber hinaus folgt aber, dass Claude sich der Möglichkeit einer Zweitverwertung oder wechselnder Funktion durchaus im Klaren war, und wie sich an einigen Platten zeigt, dies auch nutzte. Verschiedentlich wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich Claude nur in wenigen, genau umgrenzten Zeiträumen mit Druckgrafik befasste, so in den frühen 1630er-Jahren, als er damit begann, dann im Jahr 1637, als er die große Folge des *Feuerwerks* radierte – zugleich seine einzige wirkliche druckgrafische Auftragsarbeit –, um 1640, als er darauf zurückkam, sowie dann nochmals um 1650 und 1662/63.<sup>8</sup> Jede dieser Phasen ist durch eine spezifische Haltung gekennzeichnet, die Claude jeweils als Ausgangspunkt für eine weitere Beschäftigung diente und ihm die Mittel an die Hand gab, neue technische Möglichkeiten zu ergründen, neue ästhetische Ziele zu erreichen oder neue Verwendungen zu entwickeln.

## Radierung als Annäherung

Wie auch Rembrandt begann Claude Lorrain um 1630 mit kleinen Radierungen seine Tätigkeit als Druckgrafiker. Während aber Rembrandt zunächst kleine Selbstporträts schuf, konzentrierte sich Claude von Anfang an auf kleine Landschaften. Er blieb damit in einem



Abb. 42 Claude Lorrain, *Baum und Blick in eine entfernte Landschaft*, um 1630, Feder in Braun, 124 x 90 mm, MRD 35, The British Museum, London, Inv. Oo,6.29

Rechts:  
Abb. 43 Claude Lorrain, *Landschaft*, um 1630–1635, Feder in Braun, braun laviert, 117 x 194 mm, MRD 45, Musée du Louvre, Paris, Inv. 26,694

ihm bekannten Betätigungsfeld, denn mit ähnlichen Motiven setzte er sich auch in dem ebenfalls in die frühen 1630er-Jahren datierten „Römischen Skizzenbuch“ auseinander.<sup>9</sup> Hieraus lässt sich nun zwar keine direkte Abhängigkeit ablesen, aber es ist zumindest eine vorsichtige, anfängliche Annäherung an dieselbe Auffassung. Allerdings erschwert die unterschiedliche Technik eine direkte Vergleichbarkeit der Zeichnungen und Radierungen. Die Mehrzahl der Blätter dieses ursprünglichen Skizzenbuchs sind Pinselzeichnungen oder weisen zumindest große lavierte Flächen auf, was sich zwar malerisch, nicht aber grafisch umsetzen lässt.

Die wenigen reinen Federzeichnungen können aber dazu dienen, den Ausgangspunkt des Radierers Claude Lorrain genauer zu verstehen. So offenbart eine Zeichnung mit einigen Bäumen und einer weit entfernten Landschaft (Abb. 42) eine fast identische Auffassung wie die erste Radierung mit zwei Baumgruppen, *Die zwei Landschaften* (Kat. 86). In beiden Fällen verwendet Claude dieselbe Auffassung des Baumes und gleichartige Mittel, wie die kurzen Wellen, um den Baumschlag darzustellen, die kurzen, leicht ansteigenden Schraffuren zur Vertiefung der Schatten, und eine sehr ähnliche Strukturierung der Bildfläche mit einer eher unklaren Definition des Hintergrunds. Offensichtlich hat er seine Idee zuerst zeichnerisch entwickelt, und dann – wenn auch noch recht unbeholfen – versucht, diese auch als Radierung umzusetzen. Die zahlreichen, eher ungelungenen Striche lassen sich dabei nicht nur mit der geringeren Größe der Radierungen erklären, sondern deuten auch auf eine noch unzureichende Beherrschung der Radiernadel hin. Allerdings zeigt sich hieran auch, dass Claude versuchte, sich seinen Zeichnungen anzunähern und ähnliche Effekte zu erzeugen, auch wenn sie wohl

kaum auf eine größere Verbreitung hin ausgelegt waren, sondern technische Experimente blieben.

Schnell versuchte Claude, die eingeschlagene Richtung weiterzuentwickeln und eine Komplexität des Hintergrunds zu erzeugen, die seinen Zeichnungen entsprach. Ein erstes Beispiel ist die Radierung *Hirte und Hirtin* (Kat. 80), die offensichtlich kurz nach der Doppellandschaft entstand und eine zunehmende Vertrautheit mit dem Medium erkennen lässt. Zwar gibt es keine dokumentarischen Hinweise auf die genaue Abfolge der Radierungen, doch lassen die dichteren Schraffuren in diesem Blatt, die zahlreich übereinandergelegten Linienbündel – wiederum kombiniert mit wellenartigen Konturen der Blätter –, aber auch die nur mäßig beherrschte Ätzung in den dunkelsten Schatten den Versuch erkennen, die technischen Schwierigkeiten besser zu beherrschen und sich noch stärker an die Formensprache der Zeichnungen anzunähern.<sup>10</sup> Hier zielt Claude nicht auf die relativ einfache Umsetzung einer Federzeichnung in eine Radierung ab, sondern er versucht erstmals, die von ihm bereits mehrfach in Zeichnungen verwendeten Flächenwerte und Stimmungen entsprechend in eine Radierung umzusetzen. Zudem bearbeitet er erstmals auch den Himmel und arbeitet den Hintergrund aus. Allerdings muss Claude bewusst geworden sein, dass mit einer einzigen Ätzung, trotz unterschiedlicher Linienstärken, das Ziel nicht zu erreichen war.

Die Annäherung von Zeichnung und Druckgrafik wurde fortgesetzt. Ein herausragendes Beispiel ist ein erster Versuch einer abgestuften Ätzung in *Die Erscheinung* (Kat. 82).<sup>11</sup> Hier wird die Liniendicke erstmals unterschieden und auch eine überzeugende Staffelung der Landschaft in den Hintergrund erzielt. Trotz der detailliert ausgearbeiteten Landschaft und



Abb. 44 Hercules Pietersz. Seghers, *Landschaft mit dem Tannenzweig (Morgenstimmung)*, Radierung und Kaltnadel, koloriert, 131 × 178 mm, The British Museum, London, Inv. S.5529

Rechts:  
Abb. 45 Hercules Pietersz. Seghers, *Landschaft mit dem Tannenzweig (Morgenstimmung)*, Radierung und Kaltnadel, koloriert, 131 × 178 mm, Bibliothèque nationale de France, Paris, Réserve CB-49-Boîte

der zunehmend feinen Differenzierung gibt es keinen direkten Zusammenhang zu einer bestimmten Zeichnung oder einem Gemälde. Die Landschaftsauffassung ist allerdings fast identisch mit jener einer Zeichnung der Ingram Collection<sup>12</sup> und einer weiteren Landschaft im Louvre (Abb. 43), doch zeigt sich vor allem eine Beschäftigung mit den Werken anderer Maler-Radierer, besonders deutscher und niederländischer Künstler. Es ist wohl kaum Zufall, dass Claude sich zu diesem Zeitpunkt weniger an seinen eigenen Entwürfen orientiert und versucht, diese getreu umzusetzen, sondern sich vielmehr von anderen Lösungen inspirieren lässt. Dabei greift Claude zwar nicht direkt, aber mittelbar auf Radierungen von Adam Elsheimer, Hendrick Goudt, Bartholomäus Breenbergh oder Hercules Pietersz. Seghers zurück. Zwar ist nicht bekannt, welche Blätter er tatsächlich gekannt hat, aber verschiedene dort anzutreffende Auffassungen und Lösungen finden sich auch in den frühen Werken Claudes wieder. Allerdings sind es keine direkten Übernahmen – es bleiben Anregungen, die Claude zu eigenen Lösungen weiterverarbeitet. Dies kann eine sehr kleinteilige Art und Weise des Radierens sein, zum Beispiel kleine Wellenformen wie bei Seghers (Abb. 44 und 45), die Nahsichtigkeit einer Landschaft mit starken, nur schwer zu beherrschenden Effekten wie einer starken Nahsichtigkeit und Horizontalität bei Elsheimer (Abb. 52, S. 181) und Breenbergh (Abb. 46), oder die Staffelnung von Vorder- und Hintergrund unter Einbezug eines horizontal schraffierten Himmels wie bei Goudt (Abb. 47), auch wenn Claude lediglich verschiedene Elemente und Anregungen in seine Entwürfe integriert und damit seine Formensprache in der Radierung erweitert.<sup>13</sup> Noch divergieren seine sich in Zeichnungen und Druckgrafik manifestierenden Ideen, aber es zeigen sich erste Bestrebungen einer Annäherung beziehungsweise

einer Auseinandersetzung, die noch primär auf eine technische Vervollkommnung abzielt, auf eine Erweiterung der Möglichkeiten und damit des Ausdrucks oder der dargestellten Stimmungen.

Dies lässt sich letztlich nur über freie Flächen innerhalb des Bildes und dem Zusammenhang zwischen bearbeiteten und unbearbeiteten Stellen erreichen. Die Funktion dieser Flächen bleibt ambivalent, denn einerseits sind sie bildkonstituierendes Element, werden zur Staffelnung einer Landschaft oder von Einzelformen benötigt, ohne selbst etwas auszudrücken, andererseits materialisieren sie durch ihre Helligkeit Licht und Beleuchtung, die in der Druckgrafik – im Gegensatz zur Zeichnung und Malerei – nicht direkt darstellbar ist. Dort kann über hellere Farben, Weißhöhungen oder Verwischungen ein entsprechender Effekt erzielt werden, in der Druckgrafik geht dies nur mithilfe der Abstände der Linien, der Bearbeitung der Druckplatte für entsprechende Flächen oder neuen technischen Verfahren, die einen direkten Druck von Flächen zulassen.

Das Konzept ist relativ kompliziert und entwickelte sich erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts, beispielsweise in Stichen von Goudt nach Elsheimer oder in den Blättern von Hercules Pietersz. Seghers. Übliche Hoch- und Tiefdrucktechniken vor der Erfindung des Mezzotinto arbeiteten immer von hellen Stellen in Richtung tieferer Schatten. Dies bedeutet, dass wie bei einer Zeichnung eine zunehmende Verdichtung von Strukturen oder Flächen erfolgt, die letztlich die tiefen Schatten und dunkelsten Stellen ergeben. In Feder- oder Kreidezeichnungen ist dieser Prozess praktisch kaum umkehrbar; eine Korrektur von größeren, bereits gesetzten Schraffuren, Verdichtungen oder Flächen ist nicht realisierbar und würde zwangsläufig in eine neue Zeichnung münden. Einmal definierte Schattenzonen



Abb. 46 Bartholomäus Breenbergh, *Ansicht einer römischen Ruine mit drei Männern*, wohl vor 1629, Radierung, 86×74 mm, The British Museum, London, Inv. S.2506

Rechts:  
Abb. 47 Hendrick Goudt nach Adam Elsheimer, *Aurora*, 1613, Kupferstich, 165×187 mm, The British Museum, London, Inv. F.3.104



*AURORA Instructio a Cyclamine Jellens,  
Optima non videtur ab re diti  
ab Apoll. Pabst. (maer. et flor. Mil. Cyces.*

können dementsprechend nur weiter abgedunkelt, nicht aber aufgehellt und allenfalls mit einer Weißhöhung etwas abgeschwächt werden. Diese Weißhöhung ist aber eine nachträglich aufgebrachte Farbe, die letztlich als Korrektur verstanden werden muss. In der Malerei stellt sich die Frage nicht, da durch die Farbe und die Möglichkeit der Übermalung ganzer Stellen zu jedem Zeitpunkt die Helligkeitswerte und das Gleichgewicht eines Bildes korrigiert werden können.

Der Tiefdruck hingegen, also Radierung, Kaltnadel und Kupferstich, hat diesbezüglich eine weitaus größere Bandbreite und andere Möglichkeiten, stellt gleichzeitig aber auch zusätzliche Anforderungen. Wie auch in der Zeichnung und anderen druckgrafischen Techniken können unbearbeitete Stellen entweder eine Auslassung bedeuten oder durch die Helligkeit des Papiers direkt Licht repräsentieren. Diese Funktion kann ihrerseits nun entweder bereits von Anfang an angelegt sein oder erst zu einem späteren Zeitpunkt durch eine partielle Abglättung der Platte hinzugefügt werden. Dies verlangt zwar eine gute Vorstellung der Verteilung von Licht- und Schattenzonen, ist aber im Gegensatz zu anderen Medien umkehrbar. Damit erweitern sich nicht nur wesentlich die gestalterischen Möglichkeiten, sondern es bietet sich durch den Druck von Zuständen oder Arbeitsproben die Möglichkeit, durch einen direkten Vergleich die Entwicklungsrichtung und den Fortschritt der Arbeit laufend zu kontrollieren und nötigenfalls noch weiter einzugreifen. Das ist in dieser Form in keinem anderen Medium möglich.

Das volle Potenzial der Radierung wurde erst im 17. Jahrhundert erkannt, und die Hinwendung zu flächigen Techniken in dieser Zeit wie auch im 18. Jahrhundert hat sicherlich auch mit der Entwicklung von druckbaren und damit wiederholbaren Flächentönen zu

tun. Die Auswirkungen auf die Konzeption gedruckter Bilder oder auf die Arbeitsweise eines Künstlers waren tiefgreifend und haben fundamental das Verständnis von Druckgrafik als eigenständigem Medium verändert. Zwei Beispiele aus dem Anregungsumfeld Claude Lorrains seien herausgegriffen, um dies zu illustrieren, zum einen Hendrick Goudts Stich nach Adam Elsheimers Gemälde (Abb. 47) und zum anderen einige Exemplare einer Radierung von Hercules Pietersz. Seghers (Abb. 44 und 45).

Hendrick Goudt versucht in seinem Stich beispielsweise die Dämmerstimmung von Elsheimers Gemälde adäquat wiederzugeben. Er ergänzt zwar teilweise die Komposition und nimmt sich erhebliche Freiheiten bezüglich zahlreicher Details, versucht aber trotzdem, die feine Abstufung des Himmels, die Stimmung des Morgenlichts, die flache Beleuchtung auf der Landschaft und die sanft beleuchteten Wolken von Elsheimer zu erzielen.<sup>14</sup> Er erreicht dies, wie auch in anderen Stichen nach Elsheimer, durch eine eigentlich unangemessene Verschattung des ganzen Bildes. Nur wenige Stellen bleiben ganz frei, eigentlich nur der Teil der größten Helligkeit in der rechten Hälfte knapp über dem Horizont. Ansonsten ist der Himmel mit einer sich nach oben hin, die Hintergrundlandschaft mit einer sich gegen den Horizont hin verdichtenden Parallelschraffur überzogen, und der Vordergrund ist stark mit einer fast quadratischen Kreuzschraffur verschattet. Goudt nutzt alle Möglichkeiten, um den kontrastreichen Lichteffect zu verdeutlichen und das Papier als reinste Helligkeit einzusetzen. Die unbearbeitete Fläche ist – im Gegensatz zur früheren druckgrafischen Praxis – bildkonstituierendes Element, das in einer bestimmten Weise eingesetzt werden kann und damit eine eigenständige Funktion erhält.

Ähnlich, wenn auch mit anderen Mitteln und auf seine Weise noch radikaler, setzt Hercules Pietersz. Seghers das Medium Radierung ein.<sup>15</sup> Beispielsweise zeigen verschiedene Exemplare des Blatts *Fernsicht mit moosigem Ast*, entstanden um 1630, also ungefähr gleichzeitig mit Claudes ersten Radierungen, eine gänzlich andere Auffassung als die gleichartige Landschaft bei Elsheimer und Goudt. Ein Vergleich von Goudt und Seghers zeigt: In beiden Blättern ist eine Vogelperspektive auf ein Tal dargestellt, in beiden trennt die Horizontlinie ungefähr in der Mitte des Blatts, in beiden wird der Blick von rechts nach links gelenkt, was zeigt, dass die Bildanlage ursprünglich der Leserichtung folgte, durch den Druckprozess aber umgedreht wurde, und in beiden ergibt sich aus dem deutlich verschatteten Vordergrund und der Kleinteiligkeit des restlichen Bildes eine enorme Tiefenwirkung. Seghers lässt im Gegensatz zu Goudt aber große Flächen unbearbeitet von Radierung und Kaltnadel, drückt häufig auf farbige Gründe und nutzt dann in einem weiteren Schritt diese Vorbereitung und die Flächen, um neue, ansonsten kaum zu erzielende Wirkungen zu erreichen. Dass er hierbei mitunter auf eine nachträgliche Aquarellierung zurückgreifen muss, ist nicht ein Ersatz, sondern eine kreative Erweiterung der Möglichkeiten. Die von radierten Linien eingefassten Flächen werden damit aber nicht nur teilweise wie bei Goudt zu lichterhaltigen Elementen, sondern erhalten durch diese individuelle Farbigekeit eine darüber hinausgehende Bedeutung als spezifische Charakterisierung einer Ansicht.

Bei diesen Beispielen handelt es sich um zwei herausragende Positionen, nicht gerade Extreme, aber auch nicht um den Durchschnittsfall. Dieser präsentiert sich anders, wie beispielsweise bei Breenbergh (Abb. 46). Auch dort finden sich freie Flächen – teilweise im Hintergrund, teilweise im Himmel –, doch sie bleiben isoliert, werden nicht eingebunden und bleiben bildlich ein Fremdkörper. Die Ambivalenz, die sich bei Goudt oder Seghers, später auch bei Rembrandt oder Ruisdael ergibt, fehlt hier, und letztlich wird das Potenzial des Papiers als Bildträger und Verkörperung von Helligkeit nicht genutzt. Allerdings muss einschränkend darauf hingewiesen werden, dass diese Isolierung, diese nicht erfolgte Nutzung der verschiedenen Funktionen unbearbeiteter Flächen durchaus in Einklang mit der Mehrzahl der Landschaftszeichnungen steht und auch Claude keineswegs unbekannt ist. Sie tritt auf, hat klar auch ihre Berechtigung und Funktion, auch wenn sich der Kontext der Verwendung mitunter anders gestaltet.

Aufgrund dieser Anregungen durch die Druckgrafik anderer Künstler zeigt sich eine markante Veränderung der Landschaftsauffassung in Claude

Lorrains Radierungen. Er beginnt nun, sich deutlich stärker mit einem Raumkontinuum zu beschäftigen, die Brüche der verschiedenen Ebenen zu verdeutlichen und Stimmungen konkreter auszubilden. Die technischen Mittel werden differenzierter, Linienstärken variieren, die Platte wird in verschiedenen Stufen geätzt und erhält damit eine bislang unbekannte Tiefe. Zwei Beispiele zeigen diese neue Strategie, zum einen *Der Sturm* (Kat. 78) und zum anderen *Die Ziegen* (Kat. 83–85). Claude greift in beiden Beispielen auf bereits erfolgreich eingesetzte Gestaltungsprinzipien zurück, geht aber einen entscheidenden Schritt weiter: Er erhöht in einzelnen, nachvollziehbaren Arbeitsschritten die Komplexität der Linienverbände oder eliminiert ganze Bildteile, um sie durch andere Strukturen zu ersetzen oder mit entsprechenden Leerflächen die angestrebte Wirkung zu erzielen.

Erstaunlich beim *Sturm* ist dabei der Umgang mit der vorbereitenden Zeichnung im British Museum (Abb. 48).<sup>16</sup> Die lavierte Federzeichnung über Röteln ist selbst das Resultat eines Prozesses und markiert nur den Ausgangspunkt der Radierung, nicht aber die weitere Auseinandersetzung mit der Komposition. Über eine erste Idee in Röteln legte Claude eine lavierte Federzeichnung, die er zum Schluss, sozusagen als drittem Schritt, nochmals mit Weiß höhte, um die Lichtzonen stärker herauszuarbeiten und zu betonen. Daraufhin übertrug Claude die einzelnen Elemente sorgfältig mit einem Griffel auf die Druckplatte, doch waren nicht alle in der Zeichnung genau definierten Bereiche letztlich in direkter Form umsetzbar. Auch wenn, wie Roethlisberger richtigerweise ausführt,<sup>17</sup> seine spätere meisterliche, subtile Behandlung des Lichts noch nicht vollständig ausgebildet ist, und sich auch die Komposition noch an konventionellen Mustern orientiert, zeigt sich dennoch im Baumschlag und der Lichtführung zumindest das große Potenzial, das diese Zeichnung beinhaltet. Die in der Zeichnung klar erkennbare Grenze zwischen Wasser und Bäumen, der Kontur der Burg und des Felsens gegen den stürmischen Himmel und die Dramatik der Szenerie kommen im ersten Zustand der Radierung noch nicht ausreichend zur Geltung, verschwimmen, werden von dem umgebenden Himmel oder dem stürmischen Wasser aufgesogen und letztlich völlig verunklärt. Zwar versucht Claude, die Zeichnung mithilfe verschiedener Strichformen möglichst getreu umzusetzen, doch muss er sich nach dem ersten Zustand klar geworden sein, dass er auf diese Weise nicht zum Ziel einer stimmungsvollen Radierung gelangen würde. Eine radikale Überarbeitung und Reduktion folgt. Große Teile der Platte werden abgeglättet und überarbeitet, wobei sich Claude nun, im Gegensatz zu allen vorherigen Radierungen, langsam an die zu erzielende Wirkung heran-

tastet. Er verändert damit aber nicht nur die einzelnen Bildelemente, eliminiert beispielsweise den knienden Mann im Vordergrund, sondern verstärkt schließlich auch den Kontrast für die Gruppe im Boot, klärt den Baumschlag, verstärkt die Grenze zwischen Land und See und dramatisiert schließlich im vierten Zustand das Bild und geht damit sogar noch über seine Ursprungs-idee hinaus. Doch dieser Prozess verläuft nicht direkt und linear, sondern erst nach rund zehn Jahren findet Claude schließlich seine letztgültige Lösung. Die ersten drei Zustände scheinen relativ schnell aufeinander zu folgen; nur der vierte Zustand mit der Überarbeitung um 1640 verdeutlicht die Veränderungen, die für Claude notwendig waren, um auch in diesem Medium seine Ideen klar ausdrücken zu können.

*Der Sturm* (Kat. 78) ist eine der ersten Radierungen, bei der Claude seinen primären Entwurf nicht mehr direkt umsetzt, sondern ihn als Ausgangspunkt nutzt, um weitere Gedanken zu entwickeln, die ihrerseits dann mittelbar wieder in seine Zeichnungen und Gemälde einfließen. Die Suche nach der schließlich gültigen Lösung ist konstitutives Merkmal des Arbeitsprozesses und wird in zahlreichen weiteren Arbeiten ihren Niederschlag finden. Die Akzeptanz eines kreativen Prozesses, einer Annäherung an eine finale Lösung, wird Claude zukünftig nicht nur eine große Freiheit im Umgang mit seinen Radierungen geben, sondern auch in der Übertragung seiner Zeichnungen in Gemälde. Druckgrafik ist für ihn zu diesem Zeitpunkt nicht die sklavische Umsetzung eines Entwurfs, sondern der freie Umgang mit eigenen Bilderfindungen, die angemessene Umsetzung von Stimmungen in einem anderen Medium und die Erfahrung, mit unterschiedlichen Mitteln ähnliche optische Phänomene darzustellen.

So ist es auch nur folgerichtig, dass sich gerade in dieser Zeit Wechselwirkungen ausbilden, die zwar nicht sofort erkennbar sind, deren Auswirkungen aber bis ans Ende seines künstlerischen Schaffens nachwirken. Die Erfahrungen mit dem *Sturm* führten in anderen Vorzeichnungen für Radierungen nicht nur zu einer deutlich präziseren Zeichnung, sondern veranlassten Claude auch, sich stärker auf die Wirkung bestimmende Details zu konzentrieren und diese genauer auszuarbeiten. Ein herausragendes Beispiel dafür – wenn auch nicht als Radierung umgesetzt – ist die Studie der Kirche Trinità dei Monti.<sup>18</sup> Kurze Federstriche, präzise gesetzte Lavierungen, eine klare Staffelung der Räumlichkeit mit markant nachvollziehbaren Schichtungen und eine deutlich leichtere Behandlung des Hintergrunds verdeutlichen den Wechsel der Zeichnungsauffassung und eine neue, grafischere Sichtweise. Aber noch ist bei Claude die Behandlung der Landschaft uneinheitlich, sowohl in seinen

Zeichnungen als auch in seiner Druckgrafik. Er hat noch keine endgültige Manier gefunden, schwankt noch in der Auffassung und eruiert verschiedene Möglichkeiten.

Dieser Zustand bleibt auch in weiteren Radierungen und einigen Zeichnungen zuerst noch bestehen. So verwendet er in *Die Ziegen* (Kat. 83) die gleiche Staffelung der Bildebenen und Bildelemente – analog zur Zeichnung von Trinità dei Monti –, differenziert aber deutlicher durch verschiedene Linienbreiten und -arten, durch eine Stufenätzung und einen zarten Verlauf gegen den Hintergrund, was ihm genau jene feinere Abstufung von Tonwerten ermöglicht, die er auch in seinen gleichzeitigen Zeichnungen zu erzielen sucht. Noch ergibt sich eine eher zögerliche Behandlung, auch wenn die einzelnen Elemente inzwischen deutlich besser voneinander unterschieden werden. Schatten- oder Lichtzonen wie beim sitzenden Hirten, eine unterschiedliche Ausrichtung der Linien wie bei den Ziegen, und die Kombination von kontrolliert gesetzten Strichen und schnell hingeworfenen Schraffuren wie in den Halbschatten verdeutlichen die Entwicklungsrichtung, die Claude zu diesem Zeitpunkt verfolgt. Allerdings lassen sich seine Bestrebungen noch nicht generalisieren, und der Zusammenhang von Zeichnung und Druckgrafik bleibt noch relativ lose. Die Schwierigkeit diesbezüglich resultiert aus der Tatsache, dass erstens bislang keine wirkliche Vorzeichnung nachgewiesen werden konnte, dass es zweitens zwar eine Zeichnung in Form einer Ruinenlandschaft mit ähnlichen Mitteln, aber mit anderer Thematik gibt (Abb. 49), und dass drittens Claude später – wahrscheinlich zum Zeitpunkt, als er seine Platte aufgrund eines Unfalls nochmals überarbeitete – die Zeichnung einer pastoralen Landschaft (Abb. 26, S. 74) schuf, die sich auf die Erfahrungen der Radierung *Die Ziegen* bezog. Die Zeichnung der Ruinenlandschaft, heute in Chatsworth, zeigt eine ähnliche Landschaftsauffassung sowie eine zur Radierung auffallend ähnliche Strichführung und erscheint somit als Parallele zum ersten Zustand der Radierung. Sie bleibt zwar in ihrer klaren Linearität, der genauen Schichtung der Bildebenen und der Behandlung der Lavierung zu dieser Zeit noch isoliert im zeichnerischen Werk, weist aber bereits auf spätere Lösungen hin und verdeutlicht somit die weitere Entwicklung Claudes. Als ein Resultat der Radierung *Die Ziegen* muss hingegen die thematisch nahestehende pastorale Zeichnung im British Museum angesehen werden. Nicht nur, dass diese aufgrund ihrer Funktion als Nachzeichnung recht genau datierbar ist, sondern sie nimmt auch in der Umkehrung des Arbeitsprozesses der Radierung verschiedene Elemente auf. Zwar bleibt es reine Spekulation, warum Claude die Platte der *Ziegen* zerschneidet, doch zeigen die Überarbeitungen und Schäden der rechten Hälfte, dass



Abb. 48 Claude Lorrain, *Sturm auf dem Meer*, Vorzeichnung in Röteln, Feder in Braun, braun laviert, weiß gehöhlt, auf bräunlichem Papier, 129 × 179 mm, The British Museum, London, Inv. 1900,0824.155 (Kat. 50)

es wohl eher ein Unfall denn eine freiwillige Entscheidung gewesen war.<sup>19</sup> Für die Radierung hatte Claude einen Teil abgetrennt, dann zwar in weiteren Zuständen bearbeitet, in der Zeichnung ging er aber den umgekehrten Weg. Die beiden der Zeichnung zugrunde liegenden Gemälde zeigen – wie auch die Radierung – eine hochformatige Komposition mit einer ähnlichen Vielfalt der Bäume und einem fast identischen, begrenzten Raum.<sup>20</sup> Die Trennung der Platte muss Claude in der Idee von hochformatigen Landschaftsgemälden bestätigt haben, auch wenn er die Zeichnung dann vergrößerte und letztlich zum Ursprungsformat der Radierung zurückkehrte, schon um zu testen, ob eine Erweiterung in diesem Sinne möglich wäre. In diesem Fall hatte folglich der Arbeitsprozess an der Radierung konkrete Auswirkungen auf seine zeichnerischen Möglichkeiten, selbst wenn diese im Gegensatz zu anderen Blättern des *Liber Veritatis* eine ansonsten unübliche Freiheit beinhalteten.

Eine weitere Konsequenz ergab sich aus dem ersten Zustand der Radierung für das Verständnis der Hintergrundlandschaft. Verschiedentlich, wie beispielsweise in der Chatsworth-Zeichnung und ansatzweise in der Landschaft von *Die Erscheinung* (Kat. 82), versuchte Claude detailliert eine Fernsicht darzustellen.<sup>21</sup> In einigen Radierungen, aber auch Zeichnungen verfolgte er diese Problematik, darunter in den verschiedenen Zuständen der *Landschaft mit Brigantenszene* (Kat. 92).<sup>22</sup> Noch deutlich ausgeprägter als beim *Sturm* überarbeitet Claude hier die Hintergrundlandschaft und bindet seinen Arbeitsprozess in die Findung einer endgültigen Lösung ein. Dieser Prozess ist nicht mehr durch eine entsprechende Zeichnung vorbereitet, sondern orientiert sich ausschließlich an einer sich während der Arbeit ergebenden Vorstellung. Es erscheint fast als Paradigmenwechsel, dass er bereits 1633 eine umfassen-

de Reihe von Änderungen als Prozess akzeptieren kann und damit diesen verschiedenen Abzügen eine Funktion zuweist, die Zeichnungen oder Gemälde nicht zukommen kann, da sie ihrerseits nicht im gleichen Maße einen Prozess abbilden können. Die Abschwächung einzelner Bildteile, die Eliminierung anderer, die Harmonisierung der Mitteltöne, aber auch das Herausarbeiten der Hintergrundlandschaft wird zum vordringlichen Ziel der Beschäftigung mit der Radierung. Dieses Phänomen wird Claude in fast allen nachfolgenden Blättern einsetzen, zumindest bis um 1640, wobei in den meisten Fällen unklar bleibt, wann genau er die Platten wieder überarbeitet hat. Generell zeigt aber die Mehrzahl der bis gegen 1637 – also bis zur *Feuerwerk*-Folge – entstandenen Radierungen eine große Abfolge von Zuständen;<sup>23</sup> die Platten werden mehrfach überarbeitet, häufig im Himmel und den Bäumen, aber nur selten werden grundlegende Prinzipien der Komposition geändert.

Das Medium Radierung scheint, zumindest in der zweiten Hälfte der 1630er-Jahre, für Claude zwei Funktionen beinhaltet zu haben: Sie waren erstens ein Experimentierfeld, das es ihm ermöglichte, nachvollziehbare und damit wiederholbare Ergebnisse zu liefern, die ihm dann auch in seinen Gemälden und Zeichnungen dienlich sein konnten, und zweitens konnte er durch sie Werke schaffen, die relativ kostengünstig vertrieben werden konnten und damit nicht nur einen Beitrag zu seinem Auskommen lieferten, sondern auch seine Bekanntheit zu steigern vermochten.

### Radierung als eigenständiges Medium oder Möglichkeit der Verbreitung

Angesichts der Häufigkeit gleichartiger Motive und offensichtlicher thematischer Variationen erscheint es



Abb. 49 Claude Lorrain, *Landschaft mit Ruinen*, um 1630–1635, Feder in Braun, etwas braune Lavierung in den Bäumen und am oberen Rand, leicht gehöhlt, 215 × 280 mm, MRD 58, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 875

Rechts:  
Abb. 50 Claude Lorrain, *Die Herde bei aufziehendem Gewitter*, um 1650/51, Gegendruck der Radierung, Mannocci 40, Ashmolean Museum, Oxford, Inv. WA 1855.540

fast wie ein Widerspruch, die druckgrafische Produktion von Claude Lorrain als ein eigenständiges Medium zu begreifen wollen. Zwar basieren nur wenige der frühen Radierungen Claudes auf Gemälden, doch griff er in zahlreichen Fällen auf die gleiche Thematik zurück und schuf somit Werke in den drei unterschiedlichen Medien, die stark voneinander abhängig sind. Blätter wie *Der Sturm* (Kat. 78), *Die Ziegen* (Kat. 83), *Landschaft mit Brigantenszene* (Kat. 92) oder *Die Entführung der Europa* (Kat. 88) sind dabei typische Beispiele. In letztlich nur einem Fall seiner frühen Radierungen, *Hafen bei Sonnenaufgang* (Kat. 94), gibt es einen klaren Zusammenhang von Gemälde und Radierung.<sup>24</sup> Allgemein wird angenommen, dass Claude zuerst das Gemälde für Charles Beaumanoir, Bischof von Le Mans, fertigte, der es auf der Rückreise von Rom nach Frankreich mitnahm, und Claude im Anschluss dann die Radierung schuf.<sup>25</sup> Erst im fünften Zustand wird sie datiert. Dabei kann nicht ausgeschlossen werden, dass sich dieses Datum nicht auf die Radierung bezieht, sondern auf das Gemälde.<sup>26</sup>

Wahrscheinlicher als eine frühe Datierung ist eine Situierung um 1637/38, schon aufgrund der Radier-technik, der Feinheit der Linien und der Subtilität der Lichtführung. Damit stünde die Radierung aber zugleich am Beginn einer neuerlichen Auseinandersetzung mit der Grafik. Im Gegensatz zu seinen Radierungen aus den frühen 1630er-Jahren greift Claude nun auf bereits bestehende Werke zurück, nicht im Sinne einer Reproduktion – dafür hatte er sich dann doch zu viele Freiheiten im Vergleich mit seinen eigenen Vorlagen erlaubt –, sondern als Anregung und Ausgangspunkt für eine weitergehende Auseinandersetzung. Die thematische Nähe zwischen diesen Radierungen, teilweise vermischt mit Blättern, die sich auf Gemälde oder vorbereitende Zeichnungen beziehen, verunklärt auf den ersten Blick

sein Verständnis von Druckgrafik. Dabei ist Claude lediglich an einem Punkt angelangt, an dem er die Funktion von Radierung für sich diversifizieren kann und ihr unterschiedliche Aufgaben zuweist.

Wahrscheinlich nach dem *Feuerwerk*, das heißt um 1637/38, entstand der Plan der Herausgabe von zwölf Radierungen. Über die Hintergründe kann nur spekuliert werden; Dokumente konnten bislang nicht nachgewiesen werden, doch blieben die Druckplatten im Besitz von Claude, sodass eine eigentliche Auftragsarbeit ausgeschlossen werden kann. Auch die Zweitverwertung von bereits bestehenden Platten deutet in diese Richtung, und es bleibt zu überlegen, ob nicht andere Beweggründe Claude dazu veranlasst haben, diese Folge zu radieren.

Interessanterweise hat Claude in diese Folge einige bestehende Platten aufgenommen, die teilweise nochmals überarbeitet wurden.<sup>27</sup> Damit führte er einerseits seine etablierte Arbeitsweise fort, gleichzeitig bot sich ihm die Möglichkeit neuerlicher Lösungen. Ausgangspunkt waren Zweitverwertungen bestehender Radierungen. Zwar ist dieses Phänomen in der Buchillustration weit verbreitet, allerdings kaum für Einzelblätter zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Allenfalls wurden Platten nach Bedarf mehrfach, auch über größere Zeiträume, gedruckt und vertrieben, ein Fall wie jener Claudes allerdings, der seine eigenen Radierungen in einem anderen Zusammenhang mit einer neuen Funktion und in leicht abgeänderter Form nochmals druckte, bleibt eine Ausnahme.

Was könnte die Aufgabe dieser Radierungen gewesen sein, und warum hat Claude bereits bestehende Platten nummeriert und nochmals gedruckt? In der zweiten Hälfte der 1630er-Jahre hatte er mit seinen Gemälden ausreichend Erfolg und konnte sich sein



Abb. 51 Claude Lorraine, *Mercur und Argus*, 1662, Gegendruck des ersten Zustands der Radierung, mit Korrekturen in Feder in Braun, 160×220 mm, Mannocci 42, Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, Genf, Inv. E 2011-0145

Auskommen sichern. Zahlreiche Bestellungen von hochrangigen und reichen Auftraggebern gingen ein, und eine Verbreitung seiner Ideen über die Druckgrafik war wohl kaum mehr nötig, wenigstens nicht um Verkäufe in Rom zu stimulieren. Zwei Aspekte geben aber zumindest Anlass zu einer Hypothese: zum einen die Abfolge selbst, und zum zweiten eine Praxis, die er schließlich 1674 in einem Fall anwandte, nämlich gemalte Repliken von Werken, die er um 1640 auch radiert hatte,<sup>28</sup> oder Kompilationen, die sich auf seine eigenen Radierungen bezogen. Bereits relativ früh hatte Claude angefangen, seine Gemälde als Paare beziehungsweise Pendants zu konzipieren, nicht im Sinne von Diptychen, sondern als Zusammenstellungen, die verschiedene Stimmungen, Tageszeiten oder Landschaften repräsentieren können. Die Nummerierung seiner Radierungen spiegelt genau dieses Bestreben wider: Es ist eine genaue Abfolge von Seestücken und Landschaftsdarstellungen, meist in einer Gegenüberstellung von Gewitterstimmung und Ruhe, gleichen Tageszeiten oder letztlich einer thematischen Erweiterung. Die Datierung der Einzelblätter spielte keine Rolle; es waren andere Kriterien, die hier zum Zuge kamen. Diese Nummerierung wiederum würde nur Sinn ergeben, wenn Claude tatsächlich nur Paare abgegeben hätte oder allenfalls einen ganzen Satz der Radierungen, dafür gibt es aber keine Hinweise. Allerdings zeigt die relativ große Anzahl von zeitgenössischen Drucken mit dieser Nummerierung, dass Claude sie tatsächlich einsetzte, wahrscheinlich um potenziellen Käufern Anregungen zu geben und Aufträge einzuholen. Damit wären die zwölf nummerierten Radierungen zwar einerseits Wiedergaben von Gemälden oder zumindest von einigen häufig aufgegriffenen Themen wie Tanzszenen, Hafenszenen oder Stürmen, aber zugleich auch Modelle für weitere Aufträge, selbst wenn in nur einem

Fall dieses Kalkül tatsächlich in der gedachten Form aufging.

### Radierung als Ersatz

In den 1650er- und 1660er-Jahren kam Claude Lorraine ein letztes Mal, wenn auch nur sporadisch für fünf Blätter, auf die Radierung zurück. Noch einmal weist er der Druckgrafik eine neue Funktion zu und passt seine Vorgehensweise der geänderten Situation an. Die Gründe, die Claude um 1651 bewogen, sich wieder mit Druckgrafik auseinanderzusetzen, sind unklar. Während sich eine der Radierungen, *Schäfer und Schäferin* (Kat. 127–129), zumindest entfernt auf ein Gemälde bezieht, ist die andere, *Die Herde bei aufziehendem Gewitter* (Kat. 126), völlig unabhängig.

Wahrscheinlich wurde Claudes neuerliches Interesse an der Druckgrafik durch *Schäfer und Schäferin* ausgelöst. Er konnte sich hierfür auf ein bestehendes Gemälde beziehen, benötigte allerdings zahlreiche Überarbeitungen, Änderungen und Arbeitsschritte, um zum Ziel zu gelangen. Claude beginnt mit einer ersten Annäherung, einem Zustand, den er sofort mit Feder überarbeitet und korrigiert (Kat. 127). Auch wenn er sich auf sein Gemälde und die Nachzeichnung des *Liber Veritatis* stützen kann, sieht er sich gezwungen, die primären Lösungen zu korrigieren und sich schrittweise einer endgültigen Lösung anzunähern. Dabei löst er sich zunehmend von seiner Vorlage, nutzt sie zwar als Anregung, entwickelt aber die Radierung als eigenständiges Bild und versucht, durch die Abglättung des Himmels und des Vordergrunds, die Reduktion der Bäume oder schließlich die Eliminierung der Stadt im Mittelgrund eine ruhige Stimmung zu schaffen. Die Proportionen werden verändert, damit erscheinen die Figuren in der

Radierung deutlich größer und nahsichtiger, die Bäume werden komplett verändert, die Stimmung im Himmel ist in der Radierung zuerst noch etwas dramatischer und die Stadt im Hintergrund bleibt wenigstens in den ersten Zuständen noch deutlicher sichtbar als zuvor.

Interessanterweise verändert sich ab dem zweiten Zustand die Funktion dieser Grafik und Claudes Haltung zur Druckgrafik allgemein, und das Blatt verwandelt sich von einer ursprünglichen Wiedergabe in ein autonomes Werk. Nach der ersten Abglättung und den Korrekturen des ersten Zustands wird Claude freier und es scheint, dass in seiner Sicht nun diese Radierung die ursprünglich zugrunde liegende Komposition und Lösung ersetzt.

Allerdings ergab sich aus dem Status des Gemäldes und den Bemühungen um 1640 ein Problem für Claude. Das Gemälde war ein Einzelauftrag, dem kein Pendant gegenüberstand, Claude hatte aber mit den zwölf nummerierten Radierungen versucht, genau diese Praxis auch für seine Druckgrafik umzusetzen; er sah sich also quasi gezwungen, ein Blatt zu schaffen, das von der Thematik her ähnlich, von der Stimmung aber entgegengesetzt war. Möglicherweise gab dies den Anstoß zu *Die Herde bei aufziehendem Gewitter* (Kat. 126). Die Vorgehensweise ist nun völlig anders, auch wenn die Radieretechnik im jeweils ersten Zustand der beiden Blätter fast identisch ist. Claude bezieht sich auf eine Vorzeichnung, heute in der Sammlung des Earl of Leicester, die wahrscheinlich direkt für die Radierung geschaffen wurde.<sup>29</sup> Die Vorbereitung für die Radierung war so genau, dass Claude in nur zwei Zuständen die endgültige Lösung festlegen konnte. Der größte Unterschied zwischen diesen beiden Arbeitsschritten ist wiederum – ähnlich wie in den 1630er-Jahren – ein Abglätten, diesmal des Himmels, sowie die Überarbeitung der Herde, der Architektur und der Landschaft, um die zuvor sehr drückende und schwere Stimmung etwas zu mildern und zudem das Hauptaugenmerk auf die Bewegung der Herde und ihre Positionierung in der Landschaft zu legen. Eine klare Diagonalebewegung verstärkt nicht nur die Tiefenräumlichkeit der Komposition, sondern akzentuiert auch deutlich stärker als in vorherigen Radierungen die Bedeutung der Architektur. Im Gegensatz zu seinen vorherigen Blättern kontrollierte Claude die Platte direkt mit einem entsprechenden Abzug (Abb. 50),

von dem er einen Gegendruck anfertigte, das heißt, er druckte den noch feuchten Abzug auf ein weiteres Blatt Papier, um auf diese Weise ein Exemplar zu erhalten, das gleich wie die Druckplatte ausgerichtet ist.<sup>30</sup> Dies sind extrem seltene Drucke, meist nur für die Kontrolle der Platte gezogen, die sich aber nicht zuletzt durch Rembrandts Landschaftsradierungen auch einen Markt erobern konnten und als herausragende Sammlerstücke galten. Auch wenn dies für Claude nicht völlig ausgeschlossen werden kann, lassen die wenigen Gegendrucke von Claude aber vermuten, dass er sie tatsächlich primär für seine eigene Praxis zog und nicht für einen sofortigen Verkauf. Der *Contre-épreuve* („Gegendruck“) konnte direkt mit der Zeichnung verglichen werden und bot somit die Möglichkeit einer direkten Kontrolle.

Wahrscheinlich muss davon ausgegangen werden, dass diese beiden Blätter letztlich isoliert blieben, allerdings die Funktion der zwölf nummerierten Radierungen erweitern konnten und für einige Interessenten ein Substitut darstellen konnte. Es sind, wie auch die zwölf Radierungen, letztlich keine Wiedergaben in einem akademischen Sinn oder einem Verständnis des 17. Jahrhunderts, sondern eigenständige Werke, mit allen für Claude typischen Qualitäten und Eigenschaften. Damit hatte er eine Funktion gefunden, die ihm einerseits die Verbreitung bestimmter Kompositionen ermöglichte, damit auch als Anregung für weitere Auftraggeber dienen konnte, und die ihm in der Radierung noch Spielräume offen ließ. Zwar ging Claude auch in seinem letzten radierten Bildpaar wieder so vor wie in den beiden Radierungen der 1650er-Jahre, konzentrierte sich diesmal aber auf mythologische Szenen, einmal auf *Merkur und Argus* (Kat. 130) und einmal auf *Chronos, Apollo und die Jahreszeiten* (Kat. 132). Wie auch zuvor überarbeitete Claude einen *Contre-épreuve* des ersten Zustands von *Merkur und Argus* (Abb. 51). Er gestaltet fast ausschließlich den Vordergrund um, fügt weitere Blätter ein, macht ihn generell etwas dunkler, um den Kontrast zur Bildfläche mit Merkur und Argus stärker herauszuarbeiten, nimmt diese Korrekturen aber direkt auf einem Gegendruck vor, wohl nicht zuletzt, um sie einfacher und direkter umsetzen zu können. Claude geht es zu diesem Zeitpunkt nicht mehr darum, neue Lösungen zu finden, sondern eine Harmonie innerhalb der Radierung zu etablieren, auch wenn diese eine minimale

Entfernung von seinem Original bedeutet. Dieses Blatt und sein Pendant *Chronos, Apollo und die Jahreszeiten* (Kat. 132) waren wohl von Anfang an als Geschenke und Substitute gedacht, dementsprechend wurde der Arbeitsprozess so effizient wie möglich gestaltet.

Nach diesem letzten Pendant und dem Einzelblatt *Der Ziegenhirt* (Kat. 133), das seinerseits zwei vorherige Kompositionen aufnimmt, beendete Claude Lorrain seine Tätigkeit als Radierer. Die Bandbreite verschiedener Funktionen, die technischen Möglichkeiten, die formalen Anregungen, die Wechselwirkungen mit anderen Techniken und letztlich die Sicherung weiterer Aufträge, mitunter wohl von den Radierungen stimuliert, waren für ihn ausgeschöpft. An keinem Punkt aber verstand Claude Lorrain seine Druckgrafik als akademische Wiedergaben, im Gegenteil, er versuchte auch diesen Teil des Marktes zu kontrollieren und damit seine Wahrnehmung bei seinen Zeitgenossen zu steuern.