LMU LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

Studienabschlussarbeiten
Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften

Thum, Agnes:

"Sieh, es kehrt auf Wörlitzens Fluren Arcadia zurück!" Die Kräuterblätter Carl Wilhelm Kolbes d. Ä.

Magisterarbeit, 2005

Gutachter: Gottdang, Andrea ; Büttner, Frank

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

https://doi.org/10.5282/ubm/epub.1900

Agnes Thum

„SIEH, ES KEHRT AUF WÖRLITZENS FLUREN ARCADIA ZURÜCK!"

DIE KRÄUTERBLÄTTER

CARL WILHELM KOLBES DES ÄLTEREN

„Sieh, es kehrt auf Wörlitzens Fluren Arcadia zurück!“

Die Kräuterblätter Carl Wilhelm Kolbes d. Ä.

Hausarbeit zur Erlangung eines Grades des Magister Artium im Fach der mittleren und neueren Kunstgeschichte an der Ludwig - Maximilians - Universität München

Referenten:

PD Dr. Andrea Gottdang
Prof. Dr. Frank Büttner

vorgelegt von:

Agnes Thum aus München,
geb. in Rosenheim

München, 20. 09. 2005

Umschlaggestaltung: Abbildungen: Abb. 10, Detail aus Abb. 14. Zitat im Titel: Aus einem Brief Kolbes an Bolt, Juni 1795; in: Dorow, Wilhelm (Hg.): Denkschriften und Briefe zur Charakteristik der Welt und Litteratur, 4 Bde., Berlin 1838 -40, Bd. I, Berlin 1938, S. 148.

Inhaltsverzeichnis

I. Vorbemerkung S. 1

II. Zum Stand der Kolbe - Forschung S. 3

III. „Rien n`est beau que le vrai, le vrai seul est aimable!“
Zu Kolbes Kunst- und Naturverständnis S. 7
III.i. Die Natur als Hort des Gefühls S. 7
III.ii. Wahrheit und Wirklichkeit - Bemerkungen zur Werkgenese S. 9

Exkurs: *Reproduzierende und originale Druckgraphik des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Zur Radierung als adäquates Ausdrucksmittel des Kolbeschen Natur- und Kräuterstücks* S. 14

IV. Zum technischen Befund der Kräuterblätter S. 19

V. Zum allgemeinen Charakter der Kräuterblätter S. 24

Exkurs: *Der Dessau-Wörlitzer Kulturkreis* S. 33

VI. Die Kräuterblätter: Neue Gattung oder Anschluß an Traditionen?
Einflüsse auf die Entwicklung des Bildkonzeptes S. 36
VI.i. Der Ornamentstich des Rokoko S. 36
VI.ii. Die Natur in der frühneuzeitlichen Malerei des deutschsprachigen Raumes S. 41
VI.iii. Der radierte Buchschmuck Salomon Geßners S. 47
VI.iv. Die Kräuterblätter im Verhältnis zu niederländischen Kunstäußerungen des 17. Jahrhunderts S. 51
VI.v. Nahsicht und botanischer Vordergrund am Ende des 18. Jahrhunderts S. 56

VII. Exemplarische Betrachtungen einiger Hauptwerke S. 61
VII.i. Die allegorisch-monumentalen Kräuterstücke S. 61
VII.i.i. Et in Arcadia ego, um 1801 S. 61
VII.i.ii. Kräuterblatt mit Leierspieler am Brunnen, um 1803 S. 70
VII.i.iii. Die Opferung an Pan, um 1808-1815 S. 75
VII.i.iv. Kräuterblatt mit trauerndem Mädchen an der Urne, um 1825 S. 79

Exkurs: *Das „verschleierte Bild zu Saïs“ in der Überlieferung der Goethezeit* S. 83

VII.ii. Kräuterblätter mit Vieh S. 87
VII.ii.i. Die Kuh im Sumpfe, um 1799 S. 87
VII.ii.ii. Die Kuh im Schilfe, um 1801 - Kräuterblatt mit Schafen, um 1820-1824 - Kräuterblatt mit Rind und Distel S. 88

VII.iii. Die späten Kräuterstücke S. 90
VII.iii.i. Kräuterstück mit Leierspieler, 1833 S. 90
VII.iii.ii. Kräuterblatt mit Hirtenpaar und Kuh und Kräuterblatt mit schlafendem Hirten, um 1830-1835 S. 93
VII.iii.iii. Trauerndes Mädchen im Kraut, um 1830-1835 S. 95

VII.iv. Zusammenfassung der Deutungsaspekte S. 98

VIII. Bemerkungen zur Problematik der Epochenzuordnung S. 102

IX. Ausblick und Nachbemerkung S. 109

Literaturverzeichnis S. 115

Anhang:

Kolbe-Chronik S. 124
Katalogisches Verzeichnis der Kräuterblätter S. 128
Radierungen: Kräuterblätter mit Staffage S. 128
Radierungen: Kräuterblätter ohne Staffage S. 130
In Zeichnungen überlieferte Kräuterblätter S. 131

Abbildungsverzeichnis S. 132

Abbildungen Tafel 1 - 42

Erklärung der Eigenhändigkeit
Lebenslauf der Verfasserin

I. Vorbemerkung

Ein wenig mürrisch äugt ein gedrungener Mann in seinem 65. Jahr, mit langer Pfeife, Spazierstock und Zylinder für die Promenade in den Elbniederungen gerüstet, dem Betrachter aus einer zügig hingeworfenen Zeichnung Schadows entgegen [Abb. 1]. Das anhaltische Wetter und das Leben haben die Haut seines grob geschnittenen Gesichtes gegerbt, und die Jahre haben um die Augen, deren Blick bereits den Skeptiker verrät, tiefe Furchen gescharrt. Obschon die Haltung des Spaziergängers, zugleich im Gehen und Stehen begriffen, sich dem Betrachter öffnet, zeigt Schadow doch einen in sich selbst zurückgezogenen Menschen, der der Außenwelt offensichtlich mit Mißtrauen gegenübersteht. So scheint es, als befände sich dieser scheue Mann, der Dessauer Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.,[1] auch schon wieder auf dem Weg in eine Umgebung, die ihn wohler sein läßt: Die freie Natur.

Kolbe zählt zu den wahrlich zahlreichen Künstlern der Goethezeit, die sich die Landschaft zum Sujet gewählt haben - und doch ist sein Umgang mit dieser Thematik eigenwilliger und eigenartiger als der seiner Zeitgenossen. Dies mag auch dem steinigen und mit Hindernissen reichlich versehenen Weg geschuldet sein, der ihn schließlich zur Kunst führte: Erst mit weit über 30 Jahren entschied sich der Lehrer und Philologe für den Beruf des Artisten und blieb, trotz akademischer Bildung, in der radierten Naturdarstellung als seinem „eigentlichen Fache“ stets unter den „Selbstgelehrten“.[2] Sein so anziehendes wie absonderliches Œuvre, das während vier Jahrzehnten auf über 300 Radierungen und zahllose Zeichnungen anwuchs, fand zwar zu Lebzeiten reichen Beifall von Künstlern und Kennern, doch finanzieller Erfolg war Kolbe, obwohl Hofkupferstecher im Dienste des anhaltischen Fürsten, zu keiner Zeit beschieden. Seine Radierungen waren von zu wilder, dem Zeitgeschmack zu wenig entsprechender Manier, als daß sie beim breiten Publikum hätten Gefallen finden können. Noch heute polarisieren die Blätter des Radierers, und gerade die Graphiken einer verhältnismäßig kleinen Werkgruppe boten in der Vergangenheit reichlich Anlaß sowohl zu Begeisterungsstürmen als auch zu heftigsten Schmähreden: Die Kräuterblätter.

Traumhaft - phantastische Gegenden formen sich hier aus den Auftürmungen riesenhafter Sumpfgewächse, und zwischen mannshohen Klettenblättern und kolossalen Schilfstengeln lustwandeln in rokokohafter Pose nackte Jünglinge und in klassizistischem Geschmack gewandete Mädchen, auch der bäuerlich-derbe Hirte mit seinem Vieh hat sich gelegentlich im

[1] Zu Leben und Werk Carl Wilhelm Kolbes d. Ä. vgl. Anhang: Kolbe-Chronik.
[2] Kolbe, Carl Wilhelm: Mein Lebenslauf und mein Wirken im Fache der Sprache und der Kunst zunächst für Freunde und Wohlwollende, Berlin /Leipzig 1825, S. 8.

Schatten der ungeheuren Blatteller niedergelassen. Überwucherte Gartenarchitekturen, halb zerborstene Statuen, vom Verfall gezeichnete Brunnenwände, verwitterte Laubengerüste blitzen hinter dichtgewebten Wänden aus Hopfen und Efeu hervor, und unweigerlich fragt sich der Betrachter, wie nur der Mensch in diese wunderliche, von der Realität scheinbar völlig abgesonderte Umgegend geraten sei.

Der Künstler selbst, und mit ihm die meisten, die sich seinem Werk mit Wohlgefallen näherten, zählte die 28 Radierungen, die er selbst die „Kräuterblätter“ nannte, zu den Höhepunkten seines Schaffens. Dieser Einschätzung ist kaum zu widersprechen, ziehen doch diese außergewöhnlichen Sumpfkompositionen noch heute, rund 200 Jahre nach ihrer Entstehung, den Betrachter mit der ihnen eigenen, geradezu surreal zu nennenden Fremdheit sogleich in ihren Bann.

Der Versuch, eben jene Fremdheit zu konkretisieren, ihre Wirkung und ihren Ursprung zu entdecken, soll in vorliegender Arbeit unternommen werden. Zunächst wird, wo immer es die recht glückliche Quellenlage erlaubt, der Künstler selbst das Wort erhalten: Der Einblick in das Denken und Fühlen des liebenswerten, doch von vielerlei Leiden gezeichneten Sonderlings formt eine unverzichtbare Grundlage für das Werkverständnis. Mit dem Versuch einer Einordnung der Kräuterblätter in größere kunsthistorische Zusammenhänge, motiviert durch die nur augenscheinlich vorbildlosen Besonderheiten in der Gestaltung, soll auch der Frage nach einer Gattungszugehörigkeit nachgegangen werden. Ebenso wird Kolbes äußerst ambivalente Stellung innerhalb seiner eigenen Zeit in diesem Zusammenhange berührt. Der Weg zu einem wahrhaften Begreifen der Kräuterblätter kann freilich nur über die Einzelbetrachtungen geführt werden, deren Ziel es ist, nicht nur den formalen Neuerungen die ihnen gebührende Würdigung zu erweisen, sondern auch die spezifische Bildsprache Kolbes ein wenig aus ihrer Rätselhaftigkeit zu lösen. Wo immer dieses Ziel nicht erreicht werden kann, wo immer der Schlüssel zum Verständnis den Tiefen einer privaten Ikonographie nicht entrissen werden kann, bleibt, sich des Künstlers Rezeptionswunsch unterzuordnen:

> „Und wenn ein empfindsames Herz sich mit Wohlgefallen an meine Landschaften anschließt, wenn in einer fühlenden Seele der Wunsch sich regt: Möchte ich unter jenen Bäumen wandeln! in jene Schatten mich vertiefen! [...] - dann habe ich dreifach und vierfach meinen Zweck erreicht. -“[3]

[3] An Bolt, November 1795; in Dorow, Wilhelm [Hg.]: Denkschriften und Briefe zur Charakteristik der Welt und Litteratur, 4 Bde., Berlin 1838-40, Bd. I, Berlin 1938, S. 152.

II. Zum Stand der Kolbe-Forschung

Der Name Carl Wilhelm Kolbes des Älteren zählt nicht eben zu den bekanntesten seiner Epoche. Dies erscheint umso bemerkenswerter, als sich die kunsthistorische Forschung in regelmäßigen Abständen mit Leben und Werk des eigenwilligen Radierers beschäftigt hat. Paul Ferdinand Schmidt ist der erste, der im Jahr 1919, ein Menschenalter nach Kolbes Tode, dem Künstler eine Einzelbetrachtung widmete.[4] Schmidt zeichnet ein begeistertes und begeisterndes Bild von Kolbes eigenwilliger, kraftmeierischer und nahezu genialischer Persönlichkeit, von der „fast brutalen Unmittelbarkeit“[5] seiner Graphiken, besonders aber von der „Monumentalität“ der Kräuterblätter,[6] die „allein genügen, um ihn als Radierer wahrhaft bedeutend erscheinen zu lassen“.[7] Auch die Problematik der Epochenzugehörigkeit läßt Schmidt nicht unberührt, wenn er auf die Pole Naturalismus und Klassizismus anspielt, zwischen deren Zugkräften besonders in den wahrhaft ungewöhnlichen figürlichen Kompositionen „Zerrbilder“ entstünden.[8]

Während Schmidt in Kolbe einen der „bedeutendsten Schrittmacher der Romantik“ sieht,[9] gewährt Ernst Jentsch in seiner ein Jahr darauf beendigten Dissertationsschrift[10] dem Graphiker keinen derart prominenten Platz in der Kunstgeschichte. Er sieht Kolbe vielmehr orientierungslos im „Irrgarten romantischen Gefühlsüberschwangs“[11] bei einem gleichzeitigen „Bestreben zu starker, naturalistischer Formung“,[12] und eine unüberwindbare „Kluft zwischen Wollen und Können“[13] hindere ihn, den Ausweg zu finden. Trotz dieser stellenweise recht offensichtlichen Mißbilligung der Kolbeschen Kunstäußerung bringt Jentsch einen brauchbaren und nahezu vollständigen Katalog sowie die wichtigsten Quellen zu Leben und Werk. 1927 erscheint, um einige Hinweise reicher, Charlotte Steinbruckers Artikel zu Kolbe im Thieme-Becker.[14] Im selben Jahr veröffentlicht Albrecht-Friedrich Heine einen Aufsatz in

[4] Schmidt, Paul - Ferdinand: Georg Wilhelm Kolbe; in: Der Cicerone, Bd. XI, Leipzig 1919, S. 8 - 13. Schmidt hielt, wohl bedingt durch einen Lesefehler, Georg für den ersten Vornamen Kolbes.
[5] Ebd., S. 10.
[6] Ebd., S. 11.
[7] Ebd., S. 10.
[8] Ebd., S. 12.
[9] Ebd., S. 13.
[10] Jentsch, Ernst [Diss. Breslau, unveröffentlicht]: Der Radierer Carl Wilhelm Kolbe, Breslau 1920.
[11] Ebd., S. 26.
[12] Ebd., S. 30.
[13] Ebd., S. 28.
[14] Steinbrucker, Charlotte: Carl Wilhelm Kolbe; in: Thieme, Ulrich; Becker, Felix u.a. [Hg.]: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 21, Leipzig 1999, S. 225f.

den „Mitteldeutschen Lebensbildern“.[15] Von Bedeutung sind Heines Ausführungen insbesondere bezüglich der Epochenfrage: „Das, was bei Goethe ein Stück seiner Jugend war, füllte bei anderen ein langes Leben aus“, heißt es, und spätestens, wenn Heine im Anschluß aus Goethes „Willkomm und Abschied“ zitiert, wird klar, daß hier auf den Sturm und Drang angespielt ist[16] - selbst wenn Kolbe in diesem Aufsatz „stilgeschichtlich [...] zum Barock“ gerechnet wird.[17]

Die Verknüpfung Kolbes mit den Erneuerern um den jungen Goethe, wie sie vor Heine bereits bei Schmidt angelegt scheint, entwickelt Ludwig Grote 1936 in einem beinahe programmatisch zu nennenden Aufsatz, der den Untertitel „Ein Beitrag zum Sturm und Drang in der Malerei“ trägt, weiter.[18] Seine These, Kolbe sei, durch äußere Umstände gezwungen, zunächst einen Brotberuf auszuüben, als ein zu spät Gekommener des Geniejahrzehnts zu betrachten, wird an anderer Stelle zu diskutieren sein.[19]

Grotes Wort schien zunächst keinen Widerspruch zu erregen, und erst 1976 wird Kolbe mit der Veröffentlichung der Dissertationsschrift von Ulf Martens erneut ins Licht einer breiteren Öffentlichkeit gerückt.[20] Martens großes Verdienst liegt, neben der Aufarbeitung der zugänglichen Quellen und Schriften und den straffen wie informativen monographischen Ausführungen, besonders in der Neuordnung des druckgraphischen Kataloges, mit dem er erstmals eine zugängliche und leicht zu handhabende Arbeitsgrundlage geschaffen hat.[21] Zudem gibt er bezüglich der Kräuterblätter einige wichtige Hinweise. Martens` Schrift kann ohne Zögern als das hauptsächliche Referenzwerk der Kolbe-Forschung bezeichnet werden.

Ein nächste ausführliche Beschäftigung mit Kolbe findet sich 1999 im Katalog zur Ausstellung „Begegnungen“.[22] Ausgewählte Werke Max Ernsts wurden in insgesamt drei beteiligten Häusern - in Dessau, Hannover und Quedlinburg - Bildwerken anderer Künstler - Kolbe, Feininger und Roth - gegenübergestellt. Gerade die ausschnitthafte Zusammenschau

---

[15] Heine, Albrecht - Friedrich: Carl Wilhelm Kolbe; in: Mitteldeutsche Lebensbilder, herausgegeben von der Historischen Kommission für die Provinz Sachsen und für Anhalt, 2 Bde., Magdeburg 1927, Bd. 2, S. 11-29. Heine zitiert ebd., S. 11 erstmals einen Brief, der belegt, daß das bisher angenommene Geburtsjahr 1757 nicht haltbar ist, doch zieht er falsche Schlüsse aus der Quelle und verlegt die Geburt Kolbes lediglich in der November des Jahres 1758. Erst Martens [Martens, Ulf: [Diss. Hamburg, Teildruck] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976] interpretiert die Quelle korrekt und setzt das Geburtsjahr 1759 fest.

[16] Heine [op. cit.], S. 17f.

[17] Ebd., S. 23.

[18] Grote, Ludwig: Carl Wilhelm Kolbe 1758 - 1835. Ein Beitrag zum Sturm und Drang in der Malerei; in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 3 /1936, S. 369 - 389.

[19] Kapitel VIII: Bemerkungen zur Epochenfrage.

[20] Martens 1976 [op. cit.].

[21] Auch im Laufe dieser Untersuchung werden, wo immer es nötig ist, die von Martens vergebenen Katalognummern Verwendung finden.

[22] Katalog Ausstellung: Begegnungen: Max Ernst - Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Lyonel Feininger, Dieter Roth, Hannover 1999.

von Ernsts und Kolbes Œuvre wirkt anregend und lädt dazu ein, den vielleicht nicht nur zufälligen Parallelen nachzuspüren. Der von Thomas Weiss verfaßte Katalogbeitrag muß als Einleitung für den interessierten Ausstellungsbesucher verstanden werden und beschränkt sich auf monographische Angaben.

2000 widmet sich Markus Bertsch in seiner Magisterarbeit dem Thema der „Genese der Nahsichtlandschaft in der deutschen und schweizerischen Kunst des 18. Jahrhunderts“ und behandelt dabei unter anderem den Prozeß der Werkentstehung bei Kolbe. Die Untersuchung wurde im Jahr 2001 mit dem Wolfgang-Ratjen-Sonderpreis des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte in München prämiert. Bislang ist die Arbeit nicht publiziert und konnte vom Autor leider nicht zur Verfügung gestellt werden.

Die meines Wissens jüngste Auseinandersetzung mit Kolbe liefert 2004 der Katalogbeitrag von Imke Harjes zu einer Schau von „Naturdarstellungen in der Druckgraphik des 18. Jahrhunderts“ in Marburg.[23] Harjes bringt einen Vergleich der Arkadiendarstellung bei Geßner und Kolbe. Den Schwerpunkt der Untersuchung bildet das Werk des Dichters der „Idyllen“, dem Harjes besonders die Kräuterstücke, gemäß der Deutung bei Martens, als Ausdruck eines privaten Arkadiens gegenüberstellt.

Carl Wilhelm Kolbe steht, wie dieser kurze Überblick zu zeigen versucht, keineswegs in der Riege vergessener Künstler. Längst wurde der Radierer wiederentdeckt, und die wissenschaftliche Beschäftigung mit seinem Werk ist im 20. Jahrhundert zwar nicht eben übermäßig, doch stetig gewesen. Woher rührt also der auffallend niedrige Bekanntheitsgrad Kolbes beim Publikum? Sicher ist dies nicht in einer minderen Qualität seiner Arbeiten, wie sie Jentsch zu sehen glaubte, begründet - nicht umsonst ist Kolbe nach wie vor bei Graphiksammlern äußerst beliebt.[24] Ausstellungen seiner Radierungen sind jedoch rar. Vielleicht spielt hier das höhere ökonomische Risiko eine Rolle, das eine Schau rein graphischer Werke gegenüber einer in der Gunst des Publikums höherstehenden Gemäldeausstellung in sich birgt. Daneben ist freilich in Zeiten fotomechanischer und insbesondere farbiger Vervielfältigungstechnik eine allgemein schlechtere Breitenwirkung von traditionellen druckgraphischen Erzeugnissen festzustellen. Doch hauptsächlich scheinen die

[23] Harjes, Imke: Idylle und Arkadien im Werk von Salomon Gessner und Carl Wilhelm Kolbe; in: Katalog Ausstellung: „... es ist die Wahl des Schönsten“. Naturdarstellungen in der Druckgraphik des 18. Jahrhunderts aus Marburger Universitätssammlungen, Marburg 2004, S. 35 - 46.

[24] Im Kunsthandel Nass, Berkaer Straße 16, 14193 Berlin, wird ein Abzug von Kolbes „Kuh im Schilfe“, 24, 3 x 36, 3 cm, aktuell für 3000 Euro angeboten. Zum Vergleich: Ein Abzug von Joseph Anton Kochs Radierung „Subiaco“, 16, 9 x 22, 5 cm [Andresen 7, III] ist mit 800 Euro angesetzt [Angebote vom 09.06.2005].

Ursachen in der zeitgeschichtlichen Problematik zu liegen: Die „Goethezeit“ - schon allein dieser Hilfsterminus spricht Bände - ist eine Ära zahlreicher Kunsttendenzen, die längst nicht alle mit den großen Epochenbezeichnungen „Klassizismus“ und „Romantik“ abgedeckt sind. Auch von den schier unzähligen Versuchen, diese Stilpluralität mittels einer stärker untergliedernden Terminologie zu fassen, konnte bislang keiner bestehen.[25] Wer also durch das nach wie vor breitmaschige Raster fällt, wird in größeren Zeitzusammenhängen kaum als kunstgeschichtliches Argument herangezogen werden. Erschwerend kommt hinzu, daß die deutsche Landschaftskunst vor 1800, der der 1759 geborene Kolbe, obwohl seine Hauptwerke bereits ins 19. Jahrhundert fallen, zuzurechen ist, allzulange Stiefkind der Kunstgeschichte geblieben ist. Seit der Berliner Jahrhundertausstellung des Jahres 1906 rückten zwar die romantischen und klassizistischen Landschaftsmaler in neues Licht, doch die Generation des ausgehenden 18. Jahrhunderts verblieb, trotz Paul Ferdinand Schmidts Zweibänder „Deutsche Meister um 1800“,[26] „im Dämmerlicht mangelnden Interesses“[27] - und im Dunkel vorschneller Abwertung: Noch 1923 seufzte Christoffel, man müsse sich bemühen, die deutsche Malerei jener Zeit „hinzunehmen, wie sie nun einmal ist.“[28] Zudem urteilte die neue Künstlergeneration nach 1800, darunter etwa Koch, Richter und Carus, allzu hart über ihre einstigen Lehrmeister - diese Verrisse einer ganzen Altersklasse hafteten weit länger als ein Jahrhundert im kollektiven Gedächtnis.[29]

Und tatsächlich scheint auch, wie Martens herausstellt, das auf den ersten Blick sehr ambivalente und somit nicht eben leicht verdauliche Werk Kolbes ursächlich für dessen Nichtbeachtung zu sein. Als problematisch erweisen sich hier besonders die oftmals fehlenden Datierungen, die verhindern, in Kolbes umfangreichen Œuvre eine sich auf den ersten Blick klar abzeichnende Entwicklungslinie feststellen zu können.[30]

Verbunden werden die de facto heterogenen Elemente des Kolbeschen Werkes jedoch immer durch eine sie einende Geisteshaltung, die besonders in den überlieferten Briefen klar zutage tritt.

---

[25] Man denke etwa an Hamann, Richard: Die deutsche Malerei vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Leipzig/ Berlin 1952 [Erstausgabe 1925]; Landsberger, Franz: Die Kunst der Goethezeit. Kunst und Kunstanschauung von 1750 bis 1830, [Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1931] Berlin 1999.

[26] Für die Landschaftsmalerei: Schmidt, Paul Ferdinand: Deutsche Landschaftsmalerei von 1750 bis 1830. Mit 108 Abbildungen [Ders.: Deutsche Malerei um 1800, Bd. I], München 1922.

[27] Martens 1976 [op. cit.], S. 7.

[28] Christoffel, Ulrich: Deutsche Kunst 1650 - 1800, München 1923, S. 13.

[29] Martens 1976 [op. cit.], S. 7.

[30] Ebd., S. 8.

III. „Rien n`est beau que le vrai, le vrai seul est aimable!“ [31] - Zu Kolbes Kunst - und Naturverständnis

III.i. Die Natur als Hort des Gefühls

„Wäre mir die Wahl geboten worden König zu sein in einem öden, kahlen Lande, oder Bettler in einer reichgeschmükten, in üppigem Pflanzenwuchse prangenden Gegend, ich hätte den Bettler dem Könige vorgezogen“,[32] schreibt Kolbe in seiner nur wenige Seiten umfassenden Selbstbiographie, und kaum etwas charakterisiert den Künstler und den Menschen Kolbe treffender als die allgegenwärtige Naturliebe, die ihn zu seinem Bildgegenstand führte und ihm schließlich auch den Beinamen „Eichen-Kolbe“ eingebracht hat.[33] Letztlich ist auch die Liebe zur Natur der Grund, die „kahlen Sandsteppen“ seiner Vaterstadt Berlin gegen die „herlichen [sic] Umgebungen Dessaus“[34] einzutauschen, wo er sich „als Landschaftszeichner [...] besser befinde als in Berlin“.[35] An der Dessauer Umgegend, den Flußauen von Elbe und Mulde, bewegen ihn nicht so sehr Wasser, Stein und Luft, „sondern Bäume und Kräuter und alle Erzeugnisse des Pflanzenreichs, und die Sonne, die ihnen Licht und Wärme mittheilt.“[36]

Der pathetisch gestimmte Brief an den Berliner Freund Johann Friedrich Bolt, dem letztere Äußerung entnommen ist, erweist sich als wichtigste, fast programmatisch zu nennende Quelle für Kolbes Verständnis von Natur und Kunst:

> „Hier rührt und reizt mich alles, die schöne grüne Farbe, die dem Auge so wohl tut, die unendliche Mannichfaltigkeit der Formen und die Verschiedenheit des Ausdrucks, die in jeder derselben liegt; vor allem das Leben, das sie beseelt, das ihre Welt an die meinige schließt und die Saiten meines Herzens unmittelbar berührt und tönen läßt. - Sehen Sie, *das* ist *meine* Welt, der Tummelplatz meiner reinsten, angenehmsten Empfindungen [...], und ich habe schon mehr als einmal im Scherz gesagt, daß wenn im Paradies keine Bäume wären, ich für meine Seeligkeit keinen Pfifferling geben möchte. - Bäume sind es, die mich zum Künstler gemacht haben. Der unwiderstehliche Drang Gegenstände, die mich so lebhaft anzogen, aus der Fülle meiner Phantasie auf dem Papiere wieder hervorzuzaubern, dieser Drang hat mich zuerst in das Fach der Kunst geworfen.“[37]

---

[31] Boileau, zitiert von Kolbe in einem Brief an Bolt; in: Dorow [op. cit.], S. 151.
[32] Kolbe 1825 [op. cit.], S. 9.
[33] Vgl. Steinbrucker [op. cit.], S. 225.
[34] Kolbe 1825 [op. cit.], S. 4.
[35] An Bolt, Juni 1795; in: Dorow [op. cit.], S. 145.
[36] An Bolt, November 1795; in ebd., S. 150.
[37] Ebd., S. 150.

Kolbe, der seit Kindertagen der Natur leidenschaftlich zugewandt war,[38] spricht hier aus, was ihm das Objekt seiner Kunst so reizvoll werden läßt. Es sind Formenvielfalt und Farbe - wobei letztere nie Gegenstand seiner Kunstäußerung wurde[39] -, die ihn bewegen; vor allem aber sieht er die Pflanze als ein beseeltes Lebewesen, gleich Mensch und Tier, das zum Gefühlsausdruck fähig ist.[40] An anderer Stelle tritt dies noch deutlicher zutage, wenn der Radierer „jenes liebliche Gesträuch“ beschreibt, „das von allen Seiten mich bedrängt, das wollüstig die Arme gegen mich ausstreckt, als wolle es mich umfassen, und sich um mich schlingen und mir liebkosen [...]“.[41]

Wenn Kolbe dann im weiteren Verlauf des Briefes fast triumphierend sich und *seine* Welt, die üppige Flora der Dessauer Niederungen, von aller Außenwelt abgrenzen will, so schwingt in dieser Absonderung doch auch ein leiser bitterer Ton mit: Kolbe, der „offenbar aus seelischen Hemmungen heraus“[42] ewig Junggeselle blieb und sich selbst darob „für einen der ärmsten aller Erdensöhne halten muß“, „in der Einsamkeit verwildert“, da er Zeit seines Lebens „zum Liebeshelden nicht taugte“, resumiert bereits mit 36 Jahren: „Und jetzt ist vollends alles was nach einer Flamme oder einem Flämmchen der Leidenschaft aussehen möchte, in meinem Herzen erloschen.“[43] Dieses Liebeselend scheint Kolbe selbstverschuldet:

> „Ich bin - und leider weiß ich es! - in der Nähe ein unerträglicher Mensch. Die Laune, die mich fast ununterbrochen plagt, liegt wie eine düstre Wolke um mich und verscheucht jedes wohlwollende Herz, das sich für mich interessiren möchte. Mein störrisches, mißmüthiges Wesen, meine Taziturnität, mein geist- und seelenloser Umgang, das Nichtssagende meiner Gestalt [...]“.[44]

---

[38] Kolbe 1825 [op. cit.], S. 9.

[39] Kolbe, dem Zeichnen seit Kindertagen zugetan, fühlte sich, als er mit 31 Jahren „mitten unter einem Schwarme zehn - zwölfjähriger Knaben“ in der Akademie lernte, schlichtweg zu alt für die Schwierigkeiten der Ölmalerei. Kolbe 1825 [op. cit.], S. 5, Zitat S. 6. Ferner Heine [op. cit.], S. 15.

[40] Hierin steht Kolbe auch in krassem Gegensatz zur weiterhin nachwirkenden Theorie der Landschaftsmalerei der Aufklärung. So spricht Sulzer noch 1771-74 in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“ mehrfach von der „leblosen Natur“. Vgl. hierzu Busch, Werner [Hg.]: Landschaftsmalerei [Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3], Berlin 1997, S. 222.

[41] An Bolt, November 1795; in Dorow [op. cit.], S.154. An dieser Stelle drängt sich auch der Gedanke an Carl von Linnés äußerst populäres botanisches Werk „Systema naturae“, Erstausgabe 1735, auf. Hier wird „den Pflanzen sprachlich eine anthropomorphe `Seele`, genauer, ein sexuelles Empfindungsleben“ eingehaucht. Vgl. hierzu Ingensiep, Hans Werner: Geschichte der Pflanzenseele. Philosophische und biologische Entwürfe von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart 2001, S. 261 [Zitat] und 258ff.
Im selben Brief, Dorow [op. cit.], S. 155, spricht Kolbe auch von den „Locken“ des Weidenbusches und vom Hopfen als „Bekleidung“ dieser Pflanze. Eine weitere, nahezu klassische Personifikation von Natur findet sich auch etwa 20 Jahre später in einem Brief Kolbes an Wolke, den ehemaligen Direktor des Philanthropins. Kolbe, der soeben zwei Freundinnen verloren hat, klagt: „Ich kan sagen, daß ich binnen 3 Monaten mein Alles in der Welt verloren habe. Jetzt stehe ich einsam da, ein abgestandener Baumstrunk“ Zitat nach Martens 1976 [op. cit.], S. 33.

[42] Grote, Ludwig: Karl Wilhelm Kolbe über die Schönheit des Dessauer Landes. Die Vorzüge des Dessauerinnen - Sie erfinden eine neue Mode; in: Luginsland. Heimatkundliche Beilage des Anhalter Anzeigers, Nr. 1, 09. Jan. 1936, S. 1f, S. 2.

[43] An Bolt, November 1795; in Dorow [op. cit.], S. 161f.

[44] Ebd., S. 159.

Kolbe sieht, mit der ihm eigenen übersteigerten Selbstkritik, bei sich selbst die Ursache dafür, daß „der Mensch und vorzüglich das Weib mir immer fremder und fremder werden“.[45]

Die Natur scheint ihm, so darf vermutet werden, auch einen Ersatz für den fehlenden zwischenmenschlichen Gefühlsaustausch zu bieten, sie wird ihm Ventil der überbordenden Empfindung.

III.ii. Wahrheit und Wirklichkeit - Bemerkungen zur Werkgenese

Die eingangs zitierte Passage enthält auch einen deutlichen Hinweis auf die Genese eines Kolbeschen Naturstückes: Die Gegenstände, welchen er in tiefem Gefühl verbunden war, will Kolbe „aus der Fülle“ seiner „Phantasie [...] wieder hervorzaubern“[46], er will sie an anderem Ort, im Kunstwerk, wieder entstehen lassen. Es zeigt sich deutlich die Diskrepanz zwischen einem mimetischen Anspruch und dem tatsächlichen künstlerischen Vorgehen, das einem Schöpfungsakt zu gleichen scheint.

Ein Kunstwerk kann nach Kolbe nur dann auch Meisterwerk werden, wenn es „wirkliche Natur“ ist. „Alle übrigen Vorzüge, wenn dieser fehlt, können zwar Bewunderung erregen, aber sie blenden nur [...], sie treffen das Herz nicht.“[47] Ziel der Kunst muß sein, die Gegenstände so „wahr“ und „lebendig“ darzustellen, wie er sie „innig fühlte“[48] - diese Wahrheit ist also zutiefst subjektiv, eine Ausgeburt des intimsten Gefühles und völlig verschieden von einer empirisch feststellbaren und von der Kunst mimetisch nachzuahmenden, allgemeingültigen Wirklichkeit. Gefühlswahrheit ist es, die Kolbe wiedergeben will, und dabei soll doch auch der wirkliche Charakter der lebensstrotzenden Kräuter, der starken Eichen und dichten Gesträuche an vorderer Stelle stehen - denn ohne die Wirklichkeit kann auch die Wahrheit nicht sein.

Doch hat Kolbe niemals pleinair, nie nach der Natur und ebensowenig direkt nach Blättern künstlerischer Vorbilder gearbeitet.[49] Im „Lebenslauf“ heißt es dazu: „Doch habe ich nie, auch nicht in Einzelheiten [...] die Natur unmittelbar nachgebildet“. Kolbe sah hierzu auch nicht die

[45] Ebd., S. 160.
[46] Ebd., S. 150.
[47] Ebd., S. 151.
[48] Ebd.
[49] Kolbe 1825 [op. cit.], S. 9f. Kolbes Selbstäußerungen zur Werkgenese dürfen m. E. wörtlich genommen werden. Dies ist einerseits dadurch begründet, daß dem überaus bescheidenen und nahezu krankhaft selbstkritischen Künstler, wie er sich in den Briefen wie in Überlieferungen von Zeitgenossen offenbart, wohl kaum an einer Selbstüberhöhung und -stilisierung gelegen haben wird. Die Angaben, die Kolbe im mehrfach zitierten Brief an Bolt zur Werkgenese macht, waren zudem nicht für die Öffentlichkeit, sondern nur für einen engen Freund und Vertrauten bestimmt. Auch die rückblickenden Äußerungen Kolbes in der Autobiographie, die noch zur Sprache kommen werden, sprechen entschieden dafür, daß Kolbe tatsächlich völlig auf Studien nach der Natur verzichtet hat. Zudem ist von einer botanischen Genauigkeit, wie sie in einem Naturstudium üblich ist, in Kolbes Kräuterblättern wenig spüren.

geringste Veranlassung, hat die Natur doch „so manches Lebendige und Geistige, das auch dem geübtesten Griffel treu und rein dem Papiere wiederzugeben unmöglich wird“.[50] Die Gefühlswahrheit der Natur, das ihr innewohnende seelenvolle Leben läßt sich nicht abschildern, es muß empfunden werden.

> „Je mehr und je tiefer und inniger der Zeichnende dies Lebendige und Geistige, wenn er es vor Augen hat, empfindet und genießend in sich aufnimt, desto mehr drükt ihn das Gefühl seiner Ohnmacht und das Lebhafte Bewustsein nieder, daß er hier troz aller Anstrengung, in Folge seiner menschlichen Beschränktheit, dennoch nur Flikarbeit liefern kan und unendlich weit hinter der Wirklichkeit zurükbleiben mus.“[51]

Aus diesen Worten spricht, neben der Betonung einer subjektiven, gefühlsorientierten Komponente der Kunst, auch ein vom empfindenden Ich unabhängiger, geistig-objektiver Naturmystizismus, der vielleicht als Grundlage von Kolbes Emotionsübertragung auf die Flora gelten darf.

Bemerkenswert ist, welche Auswirkung das eigene Scheitern vor dem Geheimnis einer Naturwahrheit auf die Werkgenese hat: Kolbe geht nicht den üblichen Weg der Landschafter um 1800, der von der Beschäftigung mit künstlerischen Vorbildern zum Naturstudium und letztlich zur Atelierkomposition führt und den auch Kolbes ausgewiesenes Vorbild Salomon Geßner jedem aufstrebenden Künstler ans Herz legen möchte.[52] Vielmehr prägt er sich den reichen Formenschatz der heimischen Flora auf seinen langen Spaziergängen in den Elbniederungen um Dessau ein, nimmt die Gebilde fühlend in sich auf und schafft seine Naturstücke schließlich rein aus dem Gedächtnis, aus der zitierten „Fülle der Phantasie“ schöpfend. Er verweigert sich im eigentlichen Sinne der Mimesis, fühlt er sich doch nicht als Naturforscher, sondern, hier ein Kind des 19. Jahrhunderts, als schöpferisches Individuum. Dabei muß er sich zwangsläufig von der Wirklichkeit der Natur entfernen, ihrer subjektiv empfundenen Wahrheit aber kommt er näher.

Merck schlägt den Künstlern 1777 in seinem deutlich von der Sicht des Sturm und Drang geprägten Aufsatz „Über die Landschaft-Mahlerey“[53] eine ganz ähnliche Methode vor. Er fordert, der Landschafter, dessen Grundvoraussetzung ein „heiliges Gefühl“ für seinen

---

[50] Kolbe 1825 [op. cit.], S. 9.
[51] Ebd.
[52] Gessner, Salomon: Brief über die Landschaftsmahlerey an Herrn Fuesslin, den Verfasser der Geschichte der besten Künstler in der Schweiz; in: Ders.: Sämtliche Schriften [Bircher, Martin [Hg.]: Nobile Turegum. Zürcher Drucke des 16. - 19. Jahrhunderts], 3 Bde., [Neudruck der Ausgabe Zürich 1762] Zürich 1974, Bd. 3, S. 233 - 273.
[53] Merck, Johann Heinrich: Über die Landschaft-Mahlerey, an den Herausgeber des T. M.; in: Der Teutsche Merkur 1777, 3. Vierteljahr, S. 273 - 280.

Gegenstand bilde,[54] müsse sich in die Natur vertiefen, sich dabei der „Erkenntnis der Wahrheit und des Charakters jedes Dings“ nähern, bevor er zu Stift und Pinsel greife.[55] Ein wahres Bild könne erst entstehen, wenn der Künstler nicht sofort mimetisch nachforme, sondern

> „ganze Zeiten lang ruhen könnte, ohne nachzubilden, daß er wie die Biene sammle, ohne Honig zu liefern [...]. Nur das Non-Genie hat immer das Jucken zum Zeugen [...]. Wer aber produktive Kraft besitzt, dessen Seele ruht, und sammelt [...] wie die Natur im Winter.“[56]

Auch Merck verwehrt sich also gegen die direkte Mimesis, da diese allein den wahren Charakter des Gegenstandes nicht faßbar werden lasse. Er betont besonders die distanzierende zeitliche Komponente, die sich bei Kolbe nur indirekt ausdrückt. Gemeinsam ist Kolbe und Merck, daß beide die gefühlsmäßige und geistige Durchdringung der Natur, die im Kopfe im Laufe der Zeit einen reichen Formenschatz entstehen läßt, dem klassischen Naturstudium vorziehen.

Noch weit größere methodische Übereinstimmungen offenbaren sich zwischen Kolbe und Asmus Jakob Carstens. Grote hat diesbezüglich bereits 1936 erwähnt, daß Kolbe sich zur Landschaft „verhalten“ habe „wie Carstens zu der antiken Plastik“,[57] und es kann tatsächlich mit größter Sicherheit vermutet werden, daß die von Kolbe präferierte Vorgehensweise sich unter dem Einfluß seines Lehrers in der Gipsklasse der Berliner Akademie ausformte. So schreibt Carstens´ enger Freund und Biograph Carl Ludwig Fernow 1803 im *Neuen Teutschen Merkur*, eine Grundvoraussetzung für den Landschafter bestehe darin, daß

> „der Künstler hinreichend mit der Natur bekannt ist, wenn er sie lange und vielfältig beobachtet und eine reiche Fülle von Bildern aus ihr gesammelt hat, deren sich die Einbildungskraft und Willkür bedienen kann.“[58]

Fernow schöpfte diese Erkenntnis gewiß aus dem Dialog mit Carstens, und über diesen Weg wird Kolbe bereits Jahre vor besagtem Aufsatz mit jener vergeistigenden Vorgehensweise vertraut gewesen sein. Fernows Biographie Carstens` zitiert deutliche Worte des Künstlers:

> „Gezeichnet habe ich niemals nach einer Antiken. Ich glaubte das Nachzeichnen würde mir nichts helfen, und wenn ich es versuchte, so war mir, als ob mein Gefühl dabei

[54] Ebd., S. 277.
[55] Ebd., S. 276.
[56] Ebd., S. 277.
[57] Grote 1936 [op. cit.], S. 380. Auch: Grote, Ludwig: Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik [*Forschungen zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 31*], Berlin 1938, S. 42.
[58] Fernow, Carl Ludwig: Ueber die Landschaftsmalerei; in: Der Neue Teutsche Merkur, 3. Bd., Heft 11 und 12, Weimar 1803, S. 527-557 und 594 - 640, S. 606.

> erkalte. Ich dachte also, daß ich mehr lernen würde, wenn ich sie recht fleissig betrachte
> und ihre Formen meinem Gedächtnis so fest einprägte, daß ich sie nachher wieder aus der Erinnerung richtig aufzeichnen könte [...].“[59]

Fernow selbst fügt verstärkend hinzu:

> „Seit Carstens sich der Kunst widmete, hat er nie mehr einen Gegenstand nachgezeichnet. [...] Er studirte blos betrachtend, indem er den Gegenstand seines Studiums oft und alseitig aufs genaueste beobachtete; die Gestalt nebst dem Karakteristischen derselben seiner Einbildungskraft einzuprägen, und dann von dem so Aufgefaßten in eigenen Arbeiten die Anwendung zu machen suchte. [...] Dass er in diesem Verfahren nicht bloss mit dem Gedächtnisse die Formen und Umrisse der Gegenstände auswendig lernte, sondern sie lebendig in seinen Sinn aufnahm und seiner Bildkraft aneignete, beweist die Art der Anwendung; noch mehr aber das eigene innere Leben seiner Bildungen.“[60]

Die wichtigsten Elemente der Kolbeschen Werkgenese, namentlich das Gefühl im Kontrast zur Mimesis und die subjektiv geprägte Erinnerung an die Form und deren Geist, den „Charakter“, als Ersatz des Naturvorbildes, außerdem das ausgewiesene Ziel, lebensvolle Kunst zu schaffen, scheinen also auf Carstens zurückzugehen.

Über das Verhältnis zwischen Kolbe und Carstens ist beinahe nichts überliefert, lediglich eine 1791 datierende Notiz des Lehrers zeugt von einigem Wohlwollen gegenüber dem Schüler: „Kolbe hat Genie, einen kranken Körper und einen guten Verstand.“[61] Es darf freilich angenommen werden, daß der „unmittelbare Kontakt mit diesem eigenwilligen Manne [...] Kolbe viel bedeutet haben“ muß[62]: Besonders in den Figurenblättern, die sich aus Kolbes Studienzeit erhalten haben, ist auch ein stilistischer Einfluß nicht abzusprechen, wobei der Schüler jedoch, ganz im Gegensatz zu Carstens, schon früh „seine Neigung, möglichst *viele* haptische Details zu berücksichtigen und jegliche idealisierende Vereinfachung und Reinigung der Erscheinung zu unterlassen“ offenbart.[63] Auch der wiederholte Rückgriff auf Michelangelo eint Lehrenden und Lernenden.[64]

Weitaus bedeutender als jede gelegentlich feststellbare äußere Einwirkung bleiben aber die inneren Einflüsse, die Kolbe von Carstens empfangen hat. Die Übereinstimmungen zwischen

---

[59] Ders.: Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, Leipzig 1806, S. 20.
[60] Ebd., S. 256f.
[61] Carstens am 14. Oktober 1791 in einem Bericht an den für Fragen der Akademie zuständigen Minister Heinitz, zitiert nach Martens 1976 [op. cit.], S. 7.
[62] Martens 1976 [op. cit.], S. 11.
[63] Ebd., S. 12.
[64] Ebd., S. 24. Besonders die Deckenfresken der Sixtina dürfen als vorbildhaft gelten. Formale Übereinstimmungen ließen sich in Anbetracht der Kräuterblätter jedoch nicht feststellen.

den genannten Textpassagen bei Fernow und Kolbes Ausführungen gegenüber Bolt erscheinen derart frappierend, daß es beinahe erstaunen muß, den Lehrer in keinem Wort erwähnt zu finden. Es bleibt zu vermuten, daß Bolt, der Adressat der Kolbeschen Kunsttheorie, von der Herkunft dieser Methode bereits wußte: Kolbe lernte seinen langjährigen Briefpartner während der gemeinsamen Studienzeit an der Berliner Akademie kennen.[65]

Der Einfluß Carstens` auf Kolbes gesamtes künstlerisches Schaffen ist, selbst wenn konkrete formale Übereinstimmungen nur sporadisch bemerkbar sind, kaum überzubewerten. Wie die Blätter des Radierers geartet wären, hätte er nicht jenen eigentümlichen Weg zur Bildfindung beschritten, ist freilich nicht festzustellen. Sicher aber ist, daß die Übertragung von Carstens` gänzlich unakademischer Methode von der Figur auf die Landschaft Kolbes Œuvre maßgeblich mitgestaltet hat.

Rückblickend, als alter Mann, steht Kolbe jener Vorgehensweise allerdings durchaus kritisch gegenüber: Er berichtet von der für seine Kräuterblätter anregenden Wirkung eines Vordergrunddetails bei Paulus Potter[66] und stellt fest:

> „Diesen Busch hat der treffliche Meister offenbar nach der Natur gezeichnet, und er hat Recht gehabt. Meine daraus hervorgegangenen Kräutergruppen habe ich im Ganzen wie in ihren Einzelheiten, meiner alteingerosteten Sitte gemäs, blos aus meinem Kopfe gezogen; und ich gestehe gern daß ich Unrecht und sehr Unrecht gehabt. Ihre vielleicht nicht ganz reizlosen Formen mögen das Auge des Nichtkenners bestechen, den prüfenden Blik des Naturbeobachters können sie nicht aushalten.“[67]

Im Alter scheint sich die Perspektive, durchaus parallel zu einer allgemeinen künstlerischen Entwicklung, verschoben zu haben. Empirisch nachprüfbare Wahrscheinlichkeit, botanische Genauigkeit der Schilderung stehen dreißig Jahre nach dem programmatischen Brief an Bolt vor dem Weg zur Wahrheit mittels gefühlsmäßiger Durchdringung.

Der junge Kolbe dagegen sieht die Leistung und Zielsetzung seiner Kunst in der gefühlten Natur, die der effektvollen Mittel seiner Künstlerkollegen nicht bedarf.[68] Daß er damit nicht dem Geschmack der Zeit entspricht, ist ihm wohl bewußt:

---

[65] Ob sie bereits gemeinsam in Carstens Gipsklasse lernten, ist meines Wissens nicht überliefert. Spätestens in der darauf folgenden Aktzeichnungsklasse aber wurden sie gemeinsam unterrichtet. Vgl. hierzu Martens 1976 [op. cit.], S. 14.
[66] Es handelt sich hierbei um Potters Radierung „Der Kuhhirt“, Abb. 74.
[67] Kolbe 1825 [op. cit.], S. 12.
[68] Auch hier ist eine Übereinstimmung mit Merck festzustellen, der sich ebenfalls gegen eine „lügenhafte deutliche Komposition“ wendet. Vgl. Merck [op. cit.], S. 277.

> „Es ist freilich traurig, daß [...] das Verdienst sich erst mit Flittern und Schellenwerk behängen muß, um Aug und Ohr der Menge auf sich zu richten. Noch schlimmer aber ist es, daß in der Regel das Flitterwerk allein schon hinreichend ist, und das Verdienst selbst, - höchstens die Erlaubnis hat, als bloß entbehrliche Zugabe, so nebenbei mitzulaufen.“[69]

Kolbe verwehrt sich massiv, doch auch gewohnt bescheiden gegen jegliche Effektmalereien, womit wohl unter anderem die großen heroischen Landschaftskompositionen gemeint sind, welche sich seiner Ansicht nach von ihrem eigentlichen Ausgangspunkt, der Wahrheit in der Natur, entfernen. Ihr Ziel ist es, den Betrachter trickreich zu überwältigen - Kolbe dagegen will in der innersten Seele bewegen und den Menschen tiefe Verbundenheit, ja Einheit mit seinem Ursprung ahnen lassen:

> „Es mag sein, daß andre Künstler einen andern Weg einschlagen, um zum Ziele zu gelangen. Sie mögen auf die malerischen Theile der Kunst die Zeit und den Fleiß verwenden, die ich an das Studium der Wahrheit setzte; das Genie mag bei ihnen die Stelle des Gefühls vertreten; sie werden mich an Reichhaltigkeit der Composition, an überraschenden Zusammenstellungen, an Größe und Pracht der Erfindungen, an künstlerischen Lichteffekten u.s.w. leicht übertreffen, ihre Werke mögen, mit Einem Wort, einen glänzenderen und lebhaftern Eindruck hervorbringen! Ich - werde mich mit dem bescheidenen Lobe begnügen, daß *meine* Darstellung *wahr* ist. [...] Und wenn ein empfindsames Herz sich mit Wohlgefallen an meine Landschaften anschließt, wenn in einer fühlenden Seele der Wunsch sich regt: Möchte ich unter jenen Bäumen wandeln! in jene Schatten mich vertiefen! am kräutervollen Bord jenes Baches durch das sanfte Geriesel seiner Wellen von süßem Schlummer überrascht werden! Möcht ich an der Hand eines Geliebten in jenes ahnungsvolle Gebüsch mich verlieren, wo unser geheimes Gespräch das Rauschen der Blätter und den Gesang der Vögel nur begleitet, nicht stört! - dann habe ich dreifach und vierfach meinen Zweck erreicht. -“[70]

Exkurs Reproduzierende und originale Druckgraphik des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Zur Radierung als adäquates Ausdrucksmittel des Kolbeschen Natur- und Kräuterstücks

Eine regelrechte Woge graphischer Arbeiten überrollte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die deutschen Lande. Druckgraphische Erzeugnisse entfalteten eine enorme und gewünschte Breitenwirkung. Gemäß dem eigentlich rhetorischen Grundsatz des Delectare und Docere, den aufklärerischen Anspruch auf völkische Erziehung stützend, sollten sie zugleich das Auge erfreuen und Bildung, Erziehung und Geschmack fördern. Neben Gebrauchsgraphik wurden deshalb insbesondere große Werke der Weltkunst reproduziert, die schon bald eine

[69] An Bolt, November 1795; in Dorow [op. cit.], S. 157.
[70] Ebd., S. 152.

neue, bürgerliche Sammlerkultur nach sich zogen.[71] Zahlreiche Verlage publizierten die Blätter, neu entstandene Kunstzeitschriften[72] informierten den Endverbraucher in kritischen Berichten oder Werbeanzeigen über die neuesten Stiche.[73]

Die stark gestiegene Nachfrage an graphischen Blättern wurde jedoch schon bald hauptsächlich aus England gedeckt. Große Auflagen oft minderwertiger, kostensparend produzierter Drucke wurden von der Insel importiert und beraubten die heimischen Stecher sukzessive ihrer Existenzgrundlage. Dieser Entwicklung wurde in Dessau mit der Gründung der Chalcographischen Gesellschaft, einem der fortschrittlichsten Projekte des Landesfürsten Franz,[74] erstmals entschieden entgegengetreten: Qualitativ hochwertige, exklusive Einzelblätter sollten die Schwemme angelsächsischer Ware zurückdrängen und die internationale Konkurrenzfähigkeit der deutschen Drucke beweisen. Ab 1796 berief Franz die besten und versiertesten Graphiker in die kleine Residenzstadt Dessau, deren geistiges und kulturelles Leben in der Folge einen immensen Aufschwung erlebte.[75] Brillante Handwerker und Kopisten, jedoch keine Originalgraphiker, Peîntre-Graveurs genannt, traten somit in die Dienste der Gesellschaft. Diese verfolgte hehre Ziele: Weder Gebrauchsgraphiken noch Buchillustrationen sollten in die Nähe der Druckpressen gelangen. Erdmannsdorff, Franzens gestrenger Hofarchitekt, bestimmte das Verlagsprogramm: Vor allem die Hauptwerke großer Künstler in den Gattungen Historia, Portrait und schließlich Landschaft sollten reproduziert werden; auch fanden sich einige Blätter nach Vorlagen weniger bekannter Künstler, beispielsweise Ansichten des Wörlitzer Gartenreiches. Karikaturen, Theaterdarstellungen und Szenen aus der zeitgenössischen Geschichte wurden rundheraus abgelehnt.[76] Technisch fanden, unter Bevorzugung der modernen flächenbetonenden Vorgehensweisen, rein mechanische Verfahren wie gelegentlich der Kupferstich, die rokokohafte Punktiermanier und

[71] Vgl. hierzu auch North, Michael [Hg.]: Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert [Aufklärung und Europa. Schriftenreihe des Forschungszentrums europäische Aufklärung e. V., Bd. 8], Berlin 2002.
[72] Z. B. das 1786 - 1827 erscheinende „Journal des Luxus und der Moden“ oder Johann Georg Meusels diverse Publikationen [Vgl. Literaturverzeichnis].
[73] Vgl. Link, Anne Marie: Das neue Graphikpublikum und die Graphikmode im Deutschland des späten 18. Jahrhunderts; in: Katalog Bestand: Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Bd. 3: „...Waren nicht des ersten Bedürfnisses, sondern des Geschmacks und des Luxus“. Zum 200. Gründungstag der Chalcographischen Gesellschaft Dessau, Dessau/ Weimar 1996, S. 33 - 44, S. 33, 36.
[74] Fürst Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, geboren 1740, regierte das Land von 1758 bis zu seinem Tode 1817. Der kunstliebende Reformator, dem das Volk den Beinamen „Vater Franz“ verlieh, hat in seiner Amtszeit das Phänomen des sogenannten „Dessau-Wörlitzer Kulturkreises“ geschaffen. Vgl. hierzu Hirsch, Erhard: Fürst Leopold III Friedrich Franz von Anhalt-Dessau. Aufklärerfürst, Schulverbesserer und Künstler auf dem Thron [DTV-Kunstführer Nr. 561/4], München o. J.; ferner Exkurs: Zum Dessau-Wörlitzer Kulturkreis.
[75] Vgl. Katalog Ausstellung: Die Chalcographische Gesellschaft zu Dessau. Profil eines Kunstverlages um 1800, Coburg 1987, S. 7f.
[76] Ebd., S. 12.

besonders die Schabkunst Verwendung, an erster Stelle stand jedoch mit der Aquatinta ein Ätzverfahren.[77]

Kolbe diente der Gesellschaft nur sehr kurze Zeit und leider ergebnislos als Vorlagenzeichner. Dessauer Ansichten seiner Hand sollten in Aquatinta geätzt werden, doch aus bisher „unbekannten Gründen wurde die Zusammenarbeit zu keinem Ende gebracht.“[78]

Die Reproduktionsgraphik im Sinne der Chalcographischen Gesellschaft beherrschte zum Ausgang des 18. Jahrhunderts das Feld. Erst um den Jahrhundertwechsel gewinnt der Originalitätsgedanke auch in den stechenden Künsten an Boden, und Adam von Bartschs ausführliches Katalogwerk[79] gibt eine erste große Huldigung der Originalgraphiker. Diese neuartige Aufwertung der Druckgraphik offenbart sich nicht zuletzt in den zum Ende des 18. Jahrhunderts immer größer werdenden Plattenformaten, wie sie nicht nur den Kräuterstücken, sondern auch vielen Radierungen der Zeitgenossen, beispielsweise den Blättern Kochs oder Reinharts, ihre Wirkung verleihen. Hinzu kommt des Peîntre-Graveurs allgemeine Tendenz zur Durchgestaltung des Kupfers nach den Kompositionsregeln der Malerei,[80] wodurch auch druckgraphische Erzeugnisse auf die Stufe von Tafelbildern gehoben werden.

Die Radierung war die präferierte Technik der mit gestärktem Selbstbewußtsein versehenen Originalgraphiker. Da jene ihre genuinen Bilderfindungen selbst auf die Kupferplatten übertragen, empfiehlt sich das Ätzverfahren als eine auch vom graphischen Dilettanten leicht zu erlernende Technik, die den Künstler vom professionellen Stecher unabhängig macht. Auch Kolbe hat sich der Radierung ausschließlich autodidaktisch genähert und ihre Vorzüge mehr als einmal herausgestellt.[81] Nicht umsonst „ist die Radierung zu allen Zeiten das Mittel des frei erfindenden Künstlers, des *Peîntre-Graveur* gewesen.“[82]

Die Wirkung einer Radierung ist freilich völlig verschieden von der eines der modernen und beliebten flächenbetonenden Tiefdruckverfahren. Keine andere druckgraphische Technik gesteht dem Ausführenden so viel Freiheit des Striches zu, beschränkt ihn so wenig im natürlichen Duktus und transportiert die subjektive Handschrift so unmittelbar.[83] Kolbe beschreibt die Vorzüge seiner präferierten Technik selbst im Lebenslauf:

---

[77] Ebd., S. 14.
[78] Martens 1976 [op. cit.], S. 15.
[79] Adam v. Bartsch: Le Peîntre-graveur, 21 Bde., Wien 1803-1821.
[80] Katalog Ausstellung: Deutsche Graphik des Klassizismus und der Romantik, Wuppertal 1989, S. 9f.
[81] Z. B. Kolbe 1825 [op. cit.], S. 7.
[82] Koschatzky, Walter: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Wien 1990, S. 192.
[83] Zu Technik und Ausdruck der Radierung vgl. ebd., S. 190ff.

> „Ich arbeite schnel und fast nur mit der Nadel. In der Regel mus die Platte fertig und beschlossen sein so wie ich sie aus dem Scheidewasser hebe. Doch werde ich nicht selten genötigt, wenn dies und jenes (was leider noch häufig geschieht,) im Äzen versehen worden und zu schwach ausgefallen ist, den Grabstichel zu Hülfe zu nehmen um den matten Stellen Leben und Kraft zu geben. [...] Viele der Blätter, die ich am raschesten hingekritzelt habe, gehören mir zu den gelungensten meiner Hervorbringungen.[...] In der Landschaft mus die Nadel auf dem Kupfer freien Lauf haben, wenn ihren Gebilden der lebendige Geist, das heist das Wesentlichste, nicht verkümmert werden oder gänzlich ausgehen soll.“[84]

Kolbes künstlerische Zielsetzung richtet sich also auf das Auffinden des unmittelbarsten, direktesten Ausdruckes der Bildidee. Die Korrekturen mit kalter Nadel hält er möglichst gering und setzt sie nur da ein, wo sie im Dienste der ursprünglichsten Vorstellung stehen und ihr Leben einhauchen. Erst im Spätwerk bearbeitet Kolbe die Platte auch nachträglich mit dem Grabstichel, dessen Spuren sich doch deutlich von denen der zarten Nadel abheben.[85]

Kolbe ätzte seine Platten in den Vordergründen gewöhnlich sehr tief, um sattes, kraftvolles Schwarz zu erzielen.[86] Kontrastreichtum steht für ihn an erster Stelle, ein „nicht ganz reiner Abdruk“ ist ihm allemal lieber als ein „kraft- und seelenloser“.[87] Die „Seele“, das Gefühls- und Kraftleben des Abzubildenden findet den Weg in das Kupfer durch die Schnelligkeit, Regellosigkeit und Empfindungslenkung der zeichnenden Nadel. Es gibt wohl kaum einen härteren Kontrast zur Reflexivität beispielsweise des klassizistischen Umrißstiches als diese beinahe esoterische Vorgehensweise, die den Künstler gleichsam in die Rolle eines Mediums der Natur setzt.[88] Deutlich offenbart sich auch hier Kolbes Drängen zu einer nicht-mimetischen Wahrheit des Dargestellten. Der „lebendige Geist“ ist ihm „das Wesentlichste“ der Landschaft - fast mag man sich an Runge erinnert fühlen - und nur in der offenen Technik der Radierung kann er sich spiegeln. Selbst eine genaue Vorzeichnung verschmäht Kolbe aus diesem Grund:

> „Am liebsten arbeite ich nach [...] rohen Skizzen [...]. Eine bestimmtere, vollendetere Zeichnung legt mir einen Zwang auf, der in die Ausführung auf dem Kupfer übergeht und sie mehr oder minder versteift und ungelenk macht.“[89]

---

[84] Kolbe 1825 [op. cit.], S. 10f.
[85] Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 60.
[86] Ebd., S. 61.
[87] Anweisungen Kolbes auf einem Abzug einer Radierung [Martens 225] an den Drucker. Zitiert nach Martens 1976 [op. cit.], S. 106.
[88] Die diesbezüglichen Ausführungen Kolbes erinnern tatsächlich an den im frühen 19. Jahrhundert erstarkenden Mediumismus. Näheres u. a. bei Sawicki, Diethart: Leben mit den Toten. Geisterglauben und die Entstehung des Spiritismus in Deutschland 1770 - 1900, Paderborn 2000.
[89] Kolbe 1825 [op. cit.], S. 11.

Das Leben, das das künstlerische Werk ausdrücken soll, muß also auch Teil des gesamten Arbeitsprozesses, von der Gefühls- und Gedächtnisleistung über die Vorzeichnung bis hin zur Ätzung sein. Besonders hervorzuheben ist die Verweigerung der Mimesis sogar gegenüber einer selbstverfertigten Skizze. Nur der gelebte, gefühlte und unmittelbare Eindruck des schaffenden Künstlers kann zum bildlichen Ausdruck werden, das Werk entsteht direkt aus den Tiefen der Seele.

Lediglich für die großformatigen Kräuterblätter, so Kolbe, „bedurfte ich streng beendigter und ganz in das Einzelne eingehender Vorbilder“.[90] Hier ließ sich eine genaue Vorzeichnung, ebenso wie bei den großen Landschaften und einigen Figurenblättern, kaum vermeiden. Der Entwurf wurde mittels eines doppelten Abklatsches, der auch eine Vorschau auf das seitenverkehrte Druckergebnis zuließ, auf den Ätzgrund aufgebracht und schließlich radiert.[91]

Vermutlich wählte Kolbe dieses Vorgehen auch, da in den erwähnten Blättern meist der menschliche Körper eine durchaus prominente, zumindest im Bildgeschehen vordergründige Rolle spielt. Zwar hat er während seines Aufenthaltes an der Akademie nicht nur vornehmlich, sondern sogar ausschließlich die Figur studiert,[92] aber trotzdem scheint er stets angesichts dieser Gestalt in eine Art künstlerische Unfreiheit zu verfallen. Der Mensch ist ihm, in der Kunst wie im Leben, ferner und fremder als die Pflanze.

Hinzu kommt, besonders im Falle der Kräuterstücke, die notwendige starke Tendenz zur künstlichen Komposition. Hätte Kolbe hier ohne genaueste Vorüberlegungen zur Nadel gegriffen, wäre es ihm wohl nur zufällig geglückt, eine Platte von mittlerem Gemäldeformat derart griffig zu gestalten. Kolbe war sich wohl bewußt, daß gerade die Nahsichtigkeit dieser oft großformatigen Blätter eines trotz allen Gefühlsüberschwanges reflektierten Bildgerüstes bedarf. Hier ist der Aufbau stets intensiv durchdacht und effektvoll inszeniert, das einzelne Pflanzendetail freilich trägt dennoch den malerisch-krausen „lebendigen Geist“[93] der Kolbeschen Radiernadel.

[90] Ebd.
[91] Martens 1976 [op. cit.], S. 63f.
[92] Kolbe 1825 [op. cit.], S. 8.
[93] Ebd., S. 11.

IV. Zum technischen Befund der Kräuterblätter

Die Kräuterblätter oder Kräuterstücke - Kolbe selbst hat sie mehrfach so genannt[94] - bilden innerhalb des reichhaltigen Œuvres, das 314 Radierungen und schier unzählige Handzeichnungen umfaßt,[95] einen in sich geschlossenen, wenn auch zeitlich weit gestreuten Komplex. Die verbindende Gemeinsamkeit aller Kräuterblätter, welche nicht in einem seriellen Zusammenhang konzipiert und herausgegeben wurden, liegt in einem extrem vergrößerten, bildbeherrschenden Pflanzenvordergrund.

Zusammengenommen gelten bislang 28 Radierungen und mindestens vier Zeichnungen[96] als Kräuterstücke. Die Formate variieren dabei von 7,0 x 10,2 cm bis hin zu wahren Gemäldegrößen von maximal 40,1 x 51,7 cm, die größte Zeichnung mißt sogar 51,5 x 73 cm. Zehn der 28 Radierungen verzichten auf jegliche Ausstaffierung und rücken allein die stark vergrößerten Blattpflanzen in den Vordergrund. Die übrigen 18 Platten, ebenso wie die vier Zeichnungen, sind daneben mit Mensch oder Tier bevölkert und sollen im Mittelpunkt dieser Betrachtungen stehen.

Als terminus post quem muß bezüglich der Kräuterstücke das Jahr 1796 fixiert werden, in dem eine erste sogeartete Radierung innerhalb der ersten Lieferung der *Blaetter groestentheils Landschaftlichen Inhalts* erschienen ist.[97] Die Platte wurde wohl schon 1795 geätzt, weitere zwei Jahre zuvor ist mutmaßlich das kleine *Kräuterblatt mit Knaben*[98] entstanden. Die Idee zu den Kräuterstücken, wie sie in einer in Chicago verwahrten, großformatigen Federzeichnung eines Schilfbultes [Abb. 2] erstmals offenbar wird, scheint sich tatsächlich bereits zu Beginn der 1790er Jahre zu festigen.[99] Bis zum Jahrhundertwechsel findet sie jedoch noch keine wirkliche Ausformung, stattdessen ist zwischen 1795 und etwa 1800 in den Landschaften eine besonders reichhaltige und durchaus zeittypische Vordergrundvegetation zu bemerken [Abb. 3]. Erst um das Jahr 1800 scheint Kolbe sich seines Einfalls wieder zu erinnern: Er verdichtet nun erstmals die üppigen Kräuterborde zu nahezu bildfüllenden Vegetationen, die in der Folge zum selbständigen Gegenstand dieser Blätter werden.[100] In den Landschaftsstücken bedarf Kolbe nun der Pflanzenvordergründe nicht mehr, an den unteren Formaträndern finden sich ab

[94] Z. B. Kolbe 1825 [op. cit.], S. 11.
[95] Vgl. Martens 1976 [op. cit.], Katalog der Radierungen, S. 72ff.
[96] Vgl. Anhang: Katalogisches Verzeichnis der Kräuterblätter.
[97] Es handelt sich um die kleinformatige Radierung *Kräuterblatt mit Flötenspieler* [Nr. 81]. Vgl. Abb. 4.
[98] Radierung 80. Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 25.
[99] Vgl. ebd.
[100] Als erste tatsächliche Kräuterstücke gelten die Radierungen 83 und 84, die 1800 in der 4. und 5. Lieferung der *Blaetter groestentheils Landschaftlichen Inhalts* erscheinen. Vgl. Abb. 5, 6.

1800 nur mehr vereinzelte Gewächse.[101]

Eine richtungsweisende Veränderung des Bildkonzeptes offenbart sich erstmals 1801 in der Radierung *Et in Arcadia ego* [Abb. 7]: Hier zeigt sich deutlich eine neue, monumentale Klarheit und ein Kompositions- und Formwille, der mit Martens als Ausdruck einer „Akzentverlagerung von der `Sumpflandschaft` zur `Sumpfpflanzenkomposition`“ zu bezeichnen ist. [102]

Der Werkgruppe der Kräuterstücke, die schon zu Beginn der 1790er Jahre ihren geistigen Anfang nahm und sich erstmals um den Jahrhundertwechsel voll ausformte, blieb Kolbe bis zu seinem Lebensende treu. Noch in den 1830er Jahren entstanden gezeichnete und radierte Krautkompositionen, und erst der Tod Kolbes am 13. Januar 1835 bildet einen gesicherten terminus ante quem, werden doch die letzten Kräuterstücke noch 1835 posthum herausgegeben.[103] Ein halbes Menschenalter liegt also zwischen den beiden gesicherten Fixdaten 1796 und 1835, und demgemäß offenbart sich gerade innerhalb einer so kleinen Gruppe wie den Kräuterblättern deutlichst der Unterschied zwischen Jugend - und Alterswerk, der an anderer Stelle gesondert aufgezeigt werden soll.[104]

Schon aufgrund der zeitlichen Streuung wurden die Kräuterstücke niemals in einem Heft zusammengefaßt und sind zu keiner Zeit als eine in sich geschlossene Zusammenstellung herausgegeben worden. Einzelne Blätter erschienen regelmäßig als Teil der bunt gemischten Lieferungen, zwischen Landschaften unterschiedlicher Orientierung, phantastischen Eichenbäumen, gewagten Damenakten und wunderlichen Figurenkompositionen.

Der erste Verleger der Kolbeschen Graphiken war Gerhard Fleischer d. J. aus Leipzig. In fünf Lieferungen gab er zwischen 1796 und 1800 die *Blaetter groestentheils Landschaftlichen Inhalts gezeichnet und in Kupfer geazt durch Carl Wilhelm Kolbe, Kupferstecher und Mitglied der Koenigl. Preussischen Akademie der Kuenste, Leipzig, in Gerhard Fleischers Kunstverlag* heraus. Die Mappen mit den insgesamt 100 Drucken auf Folioformat erschienen in blauem Umschlagpapier unter deutschem und französischem Titel. In der ersten Lieferung erschienen die beiden kleinsten Kräuterblättlein, die Radierungen mit den Nummern 80 und 81[105] [Abb. 4]. In der vierten und fünften Lieferung, beide aus dem Jahr 1800, befanden sich außerdem die

[101] Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 25.
[102] Ebd., S. 26.
[103] *C. W. Kolbes Nachgelassene Radierungen*, vgl. Anhang: Kolbe-Chronik.
[104] Vgl. Kapitel VII.iii.: Die späten Kräuterstücke.
[105] Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 64.

Radierungen mit den Katalognummern 83 und 84,[106] das *Kräuterblatt mit Badender* [Abb. 5] sowie das *Kräuterblatt mit Satyrfamilie* [Abb. 6]. Bei Fleischer scheint auch die Radierung mit der Katalognummer 95, das *Kräuterblatt mit Leierspieler am Brunnen* [Abb. 10], erschienen zu sein: Im Dezember 1803 wird im „Journal des Luxus und der Moden“ auf eine „Brunnengrotte“ Kolbes hingewiesen, die in Fleischers Verlagsgesellschaft herausgegeben worden sei.[107]

Offensichtlich war den *Blaettern groestentheils Landschaftlichen Inhalts* jedoch kein großer Erfolg beschieden. In einem Brief an Bolt klagt Kolbe 1802:

> „Meine Verhältnisse mit Fleischer sind nicht mehr so gut als ehemalig. Es scheint, daß meine Arbeiten, weil sie nicht glatt und glänzend genug sind, bey unserem gegenwärtigen Publikum wenig Beyfall finden, und somit fängt es mir im Ernst an für die Zukunft bange zu werden.“[108]

Auch Kolbes Suche nach anderen künstlerischen Einnahmequellen blieb wenig aussichtsreich: So war etwa der bereits erwähnte Versuch der Zusammenarbeit mit der Chalcographischen Gesellschaft nicht von Erfolg gekrönt. Nur wenige Platten scheint auch das Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir zwischen Mai 1802 und demselben Monat des Folgejahres, vielleicht auch schon kurz nach 1800, aufgekauft zu haben. Welche Radierungen hier veröffentlicht wurden, kann nicht mehr eruiert werden. Füßli will „etliche idyllische Kompositionen mit Kräutern“ herausgegeben wissen,[109] wohingegen das „Journal des Luxus und der Moden“ lediglich zwei Landschaften annonciert. Füßlis Angaben müssen mit Martens für die unwahrscheinlicheren gehalten werden, zumal sie „mit keinem der bekannten Kräuterstücke in Verbindung“ stehen.[110]

Zwei kleinere Posten konnte Kolbe in den Jahren um den Jahrhundertwechsel noch absetzen: Johann Joseph Freidhoff, der als Kupferstecher der Chalcographischen Gesellschaft in Dessau weilte, hat mindestens zwei, wahrscheinlich vier der Landschaften Kolbes drucken lassen.[111] Ferner erwarb Carl Gustav Zehl, wohl kurz nach 1800, drei Platten „für besondere

---

[106] Ebd., S. 25.
[107] Martens 1976 [op. cit.], S. 87. Martens gibt an, es könne nur dieses Blatt gemeint sein.
[108] Dorow-Nachlaß, Merseburg, Deutsches Zentralarchiv, Folio 37; zitiert nach Martens 1976 [op. cit.], S. 29.
[109] Füßli, Johann Heinrich: Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider p. p. Nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler, auch der Bildnisse, der in diesem Lexikon enthaltenen Künstler, Zweyter Theil, welcher die Fortsetzung des ersten enthält, Zürich 1806, S. 641.
[110] Martens 1976 [op. cit.], S. 61. Wahrscheinlich erschien die *Folge von vier Landschaften in Waterloos Manier: Parthien aus den fürstlich Dessau´schen Landen* im Wiener Comptoir. Vgl. ebd., S. 70f.
[111] Ebd., S. 61.

Präsentzwecke“,[112] darunter die Kräuterstücke Nr. 88 und 89, die *Kuh im Schilfe* [Abb. 9] und die *Kuh im Sumpfe* [Abb. 8].

Nach langen, von Geldnöten und Erfolglosigkeit geprägten Jahren, nur durch die Zürcher Reise unterbrochen, besserte sich Kolbes künstlerische Situation erst ab 1815 wieder ein wenig. Das Verlagshaus Georg Andreas Reimers in Berlin war zwar eigentlich nur an der politischen Korrespondenz Kolbes interessiert, doch schließlich erwarb Reimer auch neu entstandene Druckplatten und kaufte um 1820 zusätzlich die Altbestände Fleischers auf. Dem Künstler, der bis zu seinem Tode an den Verlag gebunden blieb, brachte diese Zusammenarbeit kaum einen Hungerlohn ein.[113] Unter Reimers Obhut erschien ab 1815 die ebenfalls wenig erfolgreiche[114] *Neue Sammlung Radirter Blätter*, deren genaue Zusammenstellung heute fraglich bleiben muß. Von den Kräuterblättern befand sich mit Sicherheit nur die wohl kurz nach der Zürcher Reise geätzte *Opferung an Pan*, Nr. 97 [Abb. 13] in der ersten oder zweiten Lieferung, ferner ein Kräuterstück ohne Staffagen [Nr. 75].[115] Innerhalb der ab 1820 erschienenen dritten oder vierten Lieferung kann das *Kräuterblatt mit Schnitterin* [Abb. 16] mit der Katalognummer 85 vermutet werden.[116]

Die fünfte Lieferung, die mutmaßlich 1824 oder 1825 angeboten wurde, umfaßte unter anderem wahrscheinlich die Radierungen *Kräuterblatt mit Künstler* [Nr. 82] als Frontispiz, ferner das *Kräuterblatt mit Schafen* [Nr. 91, Abb. 17] sowie das *Kräuterblatt mit Mädchen und Angler* [Nr. 93, Abb. 15].[117] Um 1828, im Zuge der sechsten Lieferung, könnten die beiden nicht ausstaffierten Kräuterstücke mit den Katalognummern 77 und 78 erschienen sein.[118]

Posthum veröffentlicht wurden zudem sechs Graphiken unter dem Titel *C. W. Kolbe`s Nachgelassene Radierungen*. Die Kräuterstücke mit den Nummern 79, 87, 92 und 94 befanden sich darunter, also ein staffageloses Blatt, ferner das *Kräuterblatt mit schlafendem Hirten* [Abb. 23], das bereits um 1810 konzipierte *Kräuterblatt mit Liebespaar in einer Grotte* [Abb. 14, 24] und das Blatt *Trauerndes Mädchen im Kraut* [Abb. 20].[119]

1848, 13 Jahre nach Kolbes Tod, legte Reimers Sohn Dietrich einige Blätter in drei Lieferungen neu auf. Es erschien dabei, mutmaßlich nicht zum ersten Mal, die Radierung 96,

[112] Ebd., S. 62.
[113] Ebd., S. 31, 62.
[114] Ebd., S. 67.
[115] Ebd.
[116] Ebd., S. 68.
[117] Ebd., S. 69.
[118] Ebd.
[119] Ebd.

Et in Arcadia ego [Abb. 7],[120] im zweiten Heft, sowie in der dritten Lieferung von 1850 das *Kräuterblatt mit Leierspieler am Brunnen*, Radierung 95 [Abb. 10]. [121]

Die Platten, die sich, zum Teil bis zum heutigen Tage, in der Nachlaßsammlung des einstigen Kolbe-Schülers und Alleinerben Mohs erhalten haben, konnte Kolbe zu Lebzeiten nicht verkaufen. Dazu gehört das späte *Kräuterblatt mit Rind und Distel* [Abb. 21], Radierung 86, und das *Hirtenpaar mit Kuh*, Radierung 90 [Abb. 22].[122] Ob und wann die bislang nicht erwähnten, eher kleinen und nicht ausstaffierten Kräuterstücke mit den Katalognummern 70, 71, 72, 73, 74 und 76 aufgelegt wurden, kann heute nicht mehr mit Sicherheit festgestellt werden.

Die Abzüge von den Platten kamen freilich nicht in den Verlagshäusern zustande, sondern bei verschiedenen professionellen Druckern.[123] Kolbe war diesbezüglich ein äußerst kritischer Kunde, der sehr genaue Vorstellungen von Qualität und Charakter der Blätter hatte und hohe Ansprüche an Material und Druckleistung stellte. Zahlreiche Anweisungen von seiner Hand haben sich erhalten und zeugen von seiner Vorliebe für einen sehr satten, tiefschwarzen Abzug, der dennoch die Feinheit der Fernen und auch im Vordergrund die Klarheit der einzelnen Linien zur Geltung bringen sollte.[124] Kolbe selbst hat niemals eine Tiefdruckpresse besessen. Um dennoch einen Eindruck vom späteren Druckergebnis erhalten zu können, bediente er sich gelegentlich des „Gypsguß-Kupfers“, eines Verfahrens, in dem die eingefärbte Platte auf einer noch feuchten Gipsschicht abgezogen wird. Besonders bei den Kräuterblättern scheint ihm diese Vorschau wichtig gewesen zu sein, sowohl von der *Kuh im Schilfe* [Abb. 9] als auch von der *Kuh im Sumpfe* [Abb. 8] haben sich Gipsabzüge erhalten.[125]

Die Frage nach der Auflagenstärke der Kolbeschen Blätter ist heute nicht mehr zu beantworten. Kolbe ätzte seine Platten meist recht tief, so daß, ein guter Drucker vorausgesetzt, mehrere hundert Abzüge möglich gewesen sein könnten. Einer Notiz Kolbes ist zu entnehmen, daß „von der Platte mit dem tollen Hunde“ mindestens 200, wahrscheinlich sogar 400 Blatt illuminiert wurden - erhalten haben sich tatsächlich nur unkolorierte Drucke,

---

[120] Es konnte nicht eruiert werden, in welcher Lieferung dieses Blatt, das zweifelsohne zu Kolbes besten Stücken zählt, zu Lebzeiten erschienen sein könnte. Sicher ist lediglich, daß es um die Pfingsttage des Jahres 1801 im Rahmen der dritten Magdeburger Kunst-Ausstellung gezeigt wurde. Martens 1976 [op. cit.], S. 26.
Es bleibt anzunehmen, daß *Et in Arcadia ego* zu den wenigen Drucken zählte, die als Einzelblätter aufgelegt wurden. Vgl. Katalog Ausstellung: German Printmaking in the Age of Goethe, London 1994, S. 113.
[121] Martens 1976 [op. cit.], S. 71.
[122] Ebd., S. 84, 86.
[123] Kolbe erwähnt Johann Christian Senn in Dessau, Asner und Hirschmann in Magdeburg und Kümmel [wahrscheinlich Carl August Kümmel in Halle]. Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 62.
[124] Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 84, 86.
[125] Ebd., S. 63.

„woraus wohl zu schließen ist, daß es von diesen noch mehr gab“.[126] Derart große Auflagen würden allerdings auch eine entsprechend hohe Nachfrage voraussetzen, die jedoch, wie bereits erwähnt, Kolbes Blättern augenscheinlich nicht beschieden war. Ebenso ungeklärt muß die Frage bleiben, ob auch von den Kräuterblättern illuminierte Exemplare erhältlich waren. Bislang ist kein kolorierter Druck eines Kräuterstückes bekannt, und auch schriftliche Überlieferungen fehlen diesbezüglich.

Das Publikum, das Kolbes Blätter goutierte, scheint aus wenigen Sammlern und Kennern bestanden zu haben. Im „Journal des Luxus und der Moden“ heißt es im Dezember 1803 über Kolbes Radierungen, sie hätten

> „in der ganzen Manier der Ausführung durch den Strich so viel Charakteristisches, daß sie in der That weit mehr Aufmerksamkeit verdienen, als sie bisher beim großen Publikum auf sich gezogen zu haben scheinen. Die etwas rauhe, aber kräftige und ausdrucksvolle Manier des verdienten Künstlers [...] gefällt dem großen Publikum nicht, das durch die Engländer, zum Theil auch durch die Dresdner Schule, verwöhnt, nur feine, zarte, geleckte Sachen haben will und oft weit über ihren wahren Werth bezahlt.“[127]

Innerhalb eines kleineren Kreises aber galt Kolbe wohl so viel, daß ihm sein Ruf nach Zürich vorauseilte und schließlich die Einladung der Buchhandlung Geßner zur Folge hatte, die ihm die Reproduktion der Gouachen des Schweizer Volkshelden anbot.[128] Schon 1806 konstatierte Füßli darob anerkennend, es gäbe „keine Aeznadel, welche gegenwärtig der Kolbischen gleich käme.“[129]

Auch Goethe erwarb einige Blätter Kolbes, allerdings finden sich heute in der hinterlassenen Sammlung ausschließlich Werke, die bis 1800 entstanden sind.[130] Vermutlich störte der klassische Goethe sich zunehmend an den doch durchweg unklassisch zu nennenden Gestaltungsprinzipien, die den ganz eigenen Reiz gerade der Kräuterblätter bestimmen.

---

[126] Illuminationen wurden nie von Kolbe selbst vorgenommen. Vgl. ebd., S. 42, Anm. 44 und S. 60.
[127] Journal des Luxus und der Moden, Dezember 1803, S. 666, zitiert nach Martens 1976 [op. cit.], S. 45, Anm. 109.
[128] Vgl. ebd., S. 30.
[129] Füßli [op. cit.], S. 641.
[130] Martens 1976 [op. cit.], S. 70.

V. Zum allgemeinen Charakter der Kräuterblätter

Augenscheinlichstes Charakteristikum der Kräuterstücke und zugleich das die verschiedenen Blätter zutiefst einende Kriterium besteht in den stark vergrößerten, zunehmend bildbestimmend eingesetzten Kräutervegetationen. Am Anfang der Entwicklung findet sich ein überdimensioniertes, dichtes Kräuterbord, das nahezu die Hälfte des Bildformates einnimmt. Angrenzend wird in dieser frühen Entwicklungsstufe der Blick in einen Mittelgrund freigegeben, es entfaltet sich Bodenfläche in die Bildtiefe. Nähe wird mit Ferne kontrastiert, sei es nun durch einen freilich im Verhältnis kleinen Ausblick in die Weite der Landschaft oder aber durch die Rücksetzung und perspektivische Verkleinerung der Figurenstaffage. In diesem Falle, für den das *Kräuterstück mit Satyrfamilie* [Abb. 6] das einzige bekannte Beispiel liefert, ist die Staffage nicht in den Kräutervordergrund eingebunden, sondern bewegt sich frei im seichten Wasser des weidengesäumten Mittelgrundes. Im *Kräuterblatt mit Badender* [Abb. 5] dagegen, das einer vergleichbaren Entwicklungsstufe zuzurechnen ist, ist die Staffagefigur - eine modisch frisierte Venus Medici in Rückenansicht[131] [Abb. 28, 29] - in das noch ein wenig ungeordnete Kräuterdickicht schon teilweise integriert. Die Standfläche der Vordergrundbühne ist nach links hin stark ausgeweitet und bietet der Figur ausreichend Raum, zudem ist ein Ausweg aus dem Schilf- und Klettengestrüpp angedacht. Die besonders in der Rückenansicht ambivalente Körperhaltung der Liebesgöttin setzt Kolbe gezielt ein, um ein gleichzeitiges Zu- und Abwenden der jungen Frau zu suggerieren: Es scheint sie angesichts des undurchdringlichen Krautes zu ihrer Rechten ein Schauer zu durchfahren, das Dickicht ist ihr erschreckend und anziehend zugleich. Der nach links weisende massive Stamm einer toten Weide, der das Krautgewirr hinterfängt, formt mit den Ausläufern eines Klettenbusches und der linken Formatbegrenzung eine Art Torbogen, der einen Ausgang aus dem Vordergrund markiert. In der Ferne öffnet sich der Blick auf einen See, an dessen Ufer eine lebensstrotzende Eiche den geborstenen, schon abgestorbenen Stamm kontrastiert.

Für die Blattpflanzen, die Kolbe hier einsetzt - prominent erscheinen große Klette und Schilf - kann tatsächlich noch gelten, was im Dezember 1803 verteidigend im „Journal des Luxus und der Moden“ über das *Kräuterblatt mit Leierspieler am Brunnen* [Abb. 10] ausgesagt ist: „So viel ist gewiß, auf gutem Boden gedeihen manche Kräuter zu einer

[131] Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 26. Die Venus Medici, die Kolbe aus dem Gipssaal der Akademie ebenso bekannt war wie von zahlreichen Abgüssen im Dessau-Wörlitzer Gartenreich und den dortigen Schlössern, galt seit Heinses „Ardinghello“ als „Inbegriff höchster weiblicher Liebesstärke“. Zitat nach Baeumer, Max L.: Winckelmann und Heinse: Die Sturm-und-Drang - Anschauung von den bildenden Künsten, Stendal 1997, S. 45.

unglaublichen Größe“.[132]

Eine solche Annahme erweist sich schon beim etwa zeitgleichen *Kräuterstück mit Satyrfamilie* [Abb. 6] als unhaltbar. Hier nehmen die Blatteller bereits eine Größe an, die alles Natürliche überschreitet. Die Staffage, die sich dezent in einer entfernteren Bildebene befindet, mag zwar nur bedingt zum direkten Vergleich dienen, doch der auch hier das Kraut hinterfangende abgestorbene Strunk gibt einen Eindruck von der ungeheuerlichen Dimension der Klettenblätter. Schon in den frühen Drucken zeigt sich auch die hiervon unabhängige, äußerst griffige Naturnähe der Flora: Die plastischen Oberflächen der Blätter und ihre fleischigen Begrenzungen offenbaren neben der malerischen eine geradezu haptische Qualität, und durch die tiefe Ätzung werden zudem satteste Töne erzielt, die den lebensvollen und lebensnahen Eindruck der Kolbeschen Pflanzenwelt bestimmen. Die Kräuterblätter erschienen den Zeitgenossen in den floralen Elementen derart realistisch und greifbar, daß Franz Kugler sie 1835 gar den angehenden Landschaftsmalern als Studienmaterial ans Herz legen mochte.[133]

Wahrscheinlich 1799 ätzt Kolbe die *Kuh im Sumpfe* [Abb. 8] die „einen ersten Höhepunkt in der Reihe der Kolbeschen Kräuterstücke“ markiert.[134] Kolbe stellt hier erstmals einen von jeder Außenwelt abgeschlossenen Krautwinkel dar, eine Sumpfvegetation ohne Ausblick in eine Ferne. Schwerlich kann noch von der Existenz eines Mittelgrundes gesprochen werden, vielmehr ist ein gestaffelter Vordergrund eingesetzt: Ein in asymmetrischer Bogenform angelegter Bereich am unteren Formatrand, Lebensraum der groß gesehenen Blattpflanzen, ist dabei einer zweiten Vordergrundebene vorgelagert. Dort steht das Rind im seichten Sumpf, hinterfangen von ferner dargestelltem Schilfgestrüpp und Gebüsch. Obwohl diese Urvegetation wahrlich nicht die typischste Umgebung einer Kuh darstellt und der Betrachter sich unweigerlich fragt, wie das Tier hier wohl hineingeraten sei, herrscht eine schöne, wie

[132] Journal des Luxus und der Moden, Dezember 1803, S. 667ff. Zitiert nach Martens 1976 [op. cit.], S. 28. Tatsächlich entstehen die Kräuterblätter zu einer Zeit, die größten Wert auf das korrekte Größenverhältnis in der künstlerischen Äußerung legt. Jede perspektivische Über- oder Untertreibung widersprach dem klassischen Ideal. Doch von dieser Regel gab es Ausnahmen: Da auch Zeuxis und Phidias eine Bedeutungsperspektive nutzten, sollte dies ebenso, folgt man einem Aufsatz in Meusels „Neuen Miscellaneen“ von 1795, dem zeitgenössischen Künstler gestattet sein. Die Verwendung von „Riesen-Größe“ und gar „Kolossal-Größe“ war demnach dem „Erhabenen“ zuträglich und konnte, selbstverständlich nur nach reiflicher Überlegung, eingesetzt werden. Nur die „ungeheure“, d. h. die „sinnlich unermessliche“ Größe galt als „widrig, Geschmack empörend, und schauervollen Schwindel erregend.“ Vgl. Ueber das Maas der körperlichen Grösse in der bildenden Kunst; in: Meusel, Johann Georg: Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber, Leipzig 1795-1803, Bd. 1, 1795, S. 2-12, Zitate S. 12.

[133] Besprechung der *Nachgelassenen Radierungen* in Museum 1835, Nr. 11; zitiert nach Kugler, Franz: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, 3 Bde.; Bd. 3: Kleine Schriften über Neuere Kunst und deren Angelegenheiten, Stuttgart 1854, S. 115.

[134] Martens 1976 [op. cit.], S. 26.

selbstverständliche Harmonie der Natur in diesem Blatte. „*Ein* Pulsschlag belebt alles“.[135]

1801 zeigt Kolbe erstmals die Radierung *Et in Arcadia ego* [Abb. 7]. Das Konzept des Kräuterstückes zeigt sich gewandelt und gefestigt: Das Blatt ist griffig und konsequent durchgearbeitet, die Formen erscheinen geordnet, in eine klare Kompositionsstruktur eingegliedert. Was sich bei der *Kuh im Sumpfe* nur andeutete, hat sich hier erfüllt. Kolbe bildet nun direkt aus nahgesehenen Blattpflanzen einen dynamisch aufgefaßten Lebensraum, der die Staffage wie umkreisend in sich aufnimmt. Die Abgeschlossenheit des Krautwinkels, der Krauthöhlung wird durch die allseitig nahgesehene Begrenzung verstärkt, durch die schräge Lagerung wird den Figuren dennoch ausreichend Bodenfläche zugedacht. Die Dimension der Pflanzen verliert im Zuge der allgemeinen „Formklärung“[136] hier erstmals jeden Realitätsbezug, und der direkte Größenvergleich, der über die eingegliederte menschliche Figur gegeben ist, läßt den Betrachter erahnen, daß er in eine geheimnisvolle, traumhafte Welt blickt.[137]

Mit dem sehr treffenden Wort der Monumentalität sind gerade die Kräuterblätter, welche sich an *Et in Arcadia ego* anschließen, oft belegt worden,[138] und zweifelsohne bilden jene „monumentalen Kräuterstücke“ den Kern und Höhepunkt der Werkgruppe.

Doch auch in anderer, nicht minder interessanter Weise setzt Kolbe das Kraut im Bilde ein. Im *Kräuterblatt mit Mädchen und Angler* [Abb. 15] aus den 1820er Jahren fungiert der überdimensionierte Klettenbusch etwa nicht zur Beschreibung eines abgeschlossenen Krautwinkels, nicht als ein umfassendes, sondern als trennendes Element. Eine ähnliche kompositorische Verwendung des Krautes findet sich auch im der gleichen Entstehungsphase zuzurechnenden *Kräuterstück mit Schnitterin* [Abb. 16]. Beide Blätter isolieren einen hochaufgetürmten, von den seitlichen Formatbegrenzungen abgerückten Klettenstrauch. Hierin zeigt sich sowohl eine Weiterführung des schon im *Kräuterblatt mit Leierspieler am Brunnen* [Abb. 10] angelegten Kompositionsschemas als auch ein Rückgriff auf eine frühe Entwicklungsstufe: Wie in den Radierungen mit den Katalognummern 83 und 84 [Abb. 5, 6] und in der Kreidezeichnung des *Kräuterblatts mit Mädchen im Schilf* [Abb. 11] kontrastiert Kolbe also auch ein Vierteljahrhundert später nochmals die Nähe einer in sich geschlossen dargestellten Krautauftürmung mit der Weite eines Landschaftsausblickes. Freilich ist dabei

[135] Ebd.
[136] Ebd.
[137] Zur Entwicklung der Bildform „Kräuterblatt“ vgl. auch ebd., S. 25f.
[138] Beispielsweise bei Schmidt, P. F. 1919 [op. cit.], S. 11.

der Umgang mit den Größenverhältnissen schon wesentlich freier als noch um 1795 [vgl. etwa Abb. 5, 15].

In den späten Radierungen, beim *Kräuterstück mit Rind und Distel* [Abb. 21] etwa oder dem Blatt mit dem *trauernden Mädchen im Kraut* [Abb. 20], ist eine Tendenz zu ornamental-fleischiger Flächigkeit zu beobachten. Alles ist an den vordersten Bildrand gerückt, die Staffagen entbehren der ausreichenden Standfläche, und anstelle einer Position innerhalb des dreidimensionalen Krautwinkels werden die Figuren in eine undurchdringliche Wand aus Sumpfpflanzen eingebunden. Hier führt kein Weg mehr aus dem Dickicht.

Das *Kräuterblatt mit schlafendem Hirten* [Abb. 23] formt innerhalb des Spätwerkes eine Ausnahme und greift auf die in den 1820er Jahren vorgezogene Kompositionsstruktur zurück.

Der Betrachter eines Kolbeschen Kräuterstückes fühlt sich überwältigt nicht nur von der extremen Nähe und perspektivischen Vergrößerung der Pflanzen, sondern auch von einer zwar augenscheinlichen, tatsächlich aber nur scheinbaren Vielfalt der Arten. In der Tat ist die Flora der Kräuterstücke auf lediglich zehn bis maximal zwölf Formen beschränkt, und allem Anschein zum Trotze sind diese auch nicht mit botanischer Genauigkeit portraitiert, sondern eher frei behandelt.[139]

Das wichtigste Motiv bildet die große Klette [*articum lappa*] mit ihren rhabarberähnlichen Blättern. Ihr formales Gegenstück formen die langgezogenen, lanzettförmigen Blätter des Schilfes. Kolbe vermengt hier die Merkmale zweier Arten, indem er zwar die Blattform des gemeinen Schilfes [*phragmites communis*] verwendet, sie aber mit den Blütenständen des Rohrkolbens [*typha*] kombiniert. Mit dem Schilfrohr verbunden ist oft die Zaunwinde [*convolvulus sepium*]. Häufig begegnen auch Hopfendolden und Wasserampfer, ferner Löwenzahn, Wegerich und Efeu und auch einige botanisch nicht exakt zu bestimmende Arten. Bis etwa 1800 taucht an den rechten Formaträndern zudem eine Pflanze auf, die als Nieswurz oder weißer Germer [*veratrum album*] bekannt ist.[140] Auf dem *Kräuterblatt mit Leierspieler am Brunnen* [Abb. 10] verwendet Kolbe ferner Pfeilkraut [*sagittaria sagittifolia*]; Rainfarn [*chrysanthemum vulgaris*] findet sich im späten *Kräuterblatt mit schlafendem Hirten* [Abb. 23] und dem *trauernden Mädchen im Kraut* [Abb. 20] sowie auf den Zeichnungen

[139] Die botanischen Bestimmungen der einzelnen Pflanzen wurden von Martens besorgt. Die folgenden Ausführungen stützen sich auf seine Angaben. Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 25, 27f.

[140] Die Nieswurz gedeiht auf feuchten Alpenwiesen, selten auch im Mittelgebirge, jedoch keinesfalls in den Elbniederungen um Dessau. Geßner verwendet die Pflanze gelegentlich [Leemann-van Eyck Nr. 59, 64], weshalb Martens davon ausgeht, daß Kolbe das Motiv, mit dem er recht frei umgeht, aus dieser Quelle übernommen hat. Vgl. Marzell, Heinrich: Geschichte und Volkskunde der deutschen Heilpflanzen, [Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1938] Reichl 2002, S. 56 und Martens 1976 [op. cit.], S. 25, 44.

Kräuterblatt mit Leierspieler [Abb. 19] und *Kräuterblatt mit trauerndem Mädchen an der Urne* [Abb. 18]. Eine große Distel wird zudem in hervorgehobener Position im *Kräuterblatt mit Rind und Distel* [Abb. 21] eingesetzt. Abgesehen von der Nieswurz handelt es sich bei allen von Kolbe gewählten Pflanzen um Sumpfgewächse, die ihm aus eigener Anschauung während seiner Wanderungen an Elbe und Mulde wohl bekannt gewesen sein dürften. Interessanterweise stellt Kolbe die Flora grundsätzlich in einem spätsommerlichen Zustand dar, wie er zwischen August und September eintritt.[141] Kolbes Reduktion der Blattformen - Blüten erscheinen nur sehr selten, auf Blumen verzichtet er beinahe völlig - und der Vorrang von lediglich zwei oder drei bildbeherrschend eingesetzten Sorten, zumeist Klette, Schilf und Hopfen, tragen zur Monumentalität der Graphiken viel bei. Die als ein verbindendes Grundprinzip, ja als Leitmotiv zu bezeichnende Kontrastierung der tellerförmigen Blattlappen der großen Klette mit den langgezogenen, spitz zulaufenden Blattformen des Schilfes zeugt von einem Kompositionswillen, der die Kräuterblätter wahrhaft außerordentlich erscheinen läßt. Die Frage, ob lediglich Formalia die Auswahl der Pflanzenarten begründen oder ob hier auch ein spezifischer Symbolwert mitschwingt, wird an anderem Ort zu stellen sein.[142]

Neben dem Kraut[143] als Hauptelement der Komposition taucht in vielen Blättern der Baum als prominentes Merkmal auf. Meist handelt es sich um einen nah gesehenen, oft bereits abgestorbenen Weiden- oder Eichenstamm,[144] lediglich im *Kräuterstück mit schlafendem Hirten* [Abb. 23] erweist sich eine Bestimmung der Art als schwierig: Beide Stämme sind nahezu vollständig überwuchert gezeigt. Doch auch in diesem Blatt liegt die Vermutung nahe, daß sich Weide oder Eiche unter dem Blattwerk verbergen. Nur in wenigen Drucken fehlt der Baum, ob nun tot oder lebendig, völlig. Die beiden frühesten Radierungen mit den Katalognummern 80 und 81 [Abb. 4] verzichten freilich schon aufgrund des extrem kleinen Formates und des somit stark reduzierten Formenreichtums auf das Element. Wichtiger erscheint aber, daß sämtliche Blätter, die einzig mit Vieh belebt sind, auch ohne den Baumstamm konzipiert sind. Lediglich bei der *Kuh im Schilfe* [Abb. 9] erscheint in der oberen rechten Ecke ein stark angeschnittener Eichenstamm, der aber mehr als Füllsel denn als Kompositionselement dient. Es bleibt zu vermuten, daß gerade der Baum nicht nur als Form,

[141] Martens 1976 [op. cit.], S. 28.
[142] Vgl. besonders Kapitel VII.iv.: Zusammenfassung der Deutungsaspekte.
[143] Kraut bedeutet im Gegensatz zu Baum, Strauch, Blume, Gras und Getreide „alles grüne, das in blättern unmittelbar aus dem boden wächst, besonders aber brauchbares, daher unbrauchbares unkraut heiszt.“ Vgl. Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm [Hg.]: Deutsches Wörterbuch, 16 Bde. [in 32 Teilbänden]. Leipzig 1854ff, Bd. 11, Sp. 2105.
[144] Kolbes Faszination für den abgestorbenen Baum zeigt sich besonders in den mit Recht zu seinen berühmtesten Radierungen zählenden „phantastischen Eichen“ und in der Zeichnung einer toten Weide. Vgl. Abb. 25, 26.

sondern auch als ein Bedeutungsträger zu verstehen ist, der nur innerhalb der wesentlich ambivalenteren Blätter mit menschlicher Staffage notwendig erscheint.[145]

Gemeinsam treten Mensch und Tier auf zwei der späten Radierungen auf, dem *Kräuterstück mit Hirtenpaar und Kuh* [Abb. 22] und jenem mit dem *schlafenden Hirten* [Abb. 23]. Das erstgenannte Blatt verzichtet auf den nahgesehenen Stamm als Kompositionselement, das letztgenannte setzt gleich zwei parallele Baumstämme ein, die jedoch eindeutig der Sphäre des Menschen zugeordnet sind.

Ein weiteres evidentes Charakteristikum der Kräuterblätter besteht im besonderen Umgang mit der Staffage. Die traditionelle formale Funktion, welche der menschliche Körper im Landschaftsbild erfüllt, wird von Kolbe in den Krautkompositionen gleichsam karikiert: Der Mensch bleibt zwar Vergleichsmaßstab für die Dimension der umgebenden Natur, doch entsteht durch eben diesen Vergleich nicht etwa die Harmonie einer Wahrscheinlichkeit, sondern eine phantastische Urwelt, in die die Figur wie durch Zauberhand hineingesetzt scheint. Der Vergleich eines ausstaffierten Kräuterstückes mit einem nur die Pflanzen wiedergebenden Blatt mag aufzeigen, von welcher Bedeutung - trotz aller Schliche, die Kolbe in den staffagelosen Blättern findet, um deren Monumentalität zu steigern - gerade der Maßstab des menschlichen Körpers für die Bildwirkung ist [Vgl. etwa Abb. 7 und Abb. 32, 33]. Das hauptsächliche Gestaltungsprinzip, die ins Riesenhafte übersteigerte Dimension des Blattwerks, offenbart sich in vollem Umfang erst im Zusammenspiel von Natur und Staffage. Der Einsatz des Menschen ist dabei wirkungsvoller als der des Tieres, schon alleine, zumal verschiedene Viehrassen zu ganz unterschiedlichen Größen heranwachsen können. Weit unmittelbarer und effektvoller als die Wirkung des Viehs im Kräuterstück ist die des Figurenpersonals.

Gerade dieses ist während der über 35jährigen Entwicklung der Kräuterblätter einiger Veränderung unterworfen. Am Beginn des Prozesses steht zum einen antikisierende Nacktheit [Abb. 4, 5], zum anderen, in einer einzigen Ausnahme, die ferngesehene Satyrfamilie [Abb. 6]. Ab etwa 1800 hüllt Kolbe das weibliche Bildpersonal in dem antiken Stil entsprechende Gewänder, wobei die Brust stets frei bleibt. Die Jünglinge bleiben weiterhin unbekleidet [Abb. 7, 10-13]. Tatsächlich verschwinden zur gleichen Zeit die antikisierenden Staffagefiguren aus den Landschaftsradierungen: Während jene also schon ab dem Jahrhundertwechsel an das

[145] Es sei an dieser Stelle nochmals an Kolbes Brief an Wolke erinnert, in dem er sich selbst als „abgestandenen Baumstrunk“ bezeichnet. Vgl. Anm. 41.

bürgerliche Milieu angeschlossen werden, dienen die Kräuterblätter dem überhöhten Personal noch lange Jahre als Refugium.[146]

Einen Wendepunkt in dieser Entwicklung markiert offenbar das *Kräuterblatt mit Liebespaar in einer Grotte* [Abb. 14], das um 1810 konzipiert wurde. Hier erscheint erstmals auch der Jüngling mit einem gegürteten Gewand bedeckt. Die Blätter der 20er Jahre schließlich zeigen zwar zeitgenössische Moden [Abb. 15, 16],[147] doch das männliche Bildpersonal trägt weiterhin das in der Taille gefaßte, etwa knielange Kleid [Abb. 15]. Das *Kräuterstück mit trauerndem Mädchen an der Urne* [Abb. 18] stellt noch um 1825-30 einen Rückgriff auf gänzlich in antikisierendem Geschmack gezeigte Staffage dar. Erst gegen Ende seines Lebens hat Kolbe tatsächlich auch das Personal der Kräuterblätter voll und ganz der bürgerlichen Sphäre angegliedert [Abb. 19, 20, 22, 23]. Schon früher entfernen sich allein die Haltungsmotive der Figuren vom antiken Vorbild. Die *Opferung an Pan* [Abb. 13] stellt meines Wissens das letzte Blatt dar, das die Staffage in der Pose antiker Statuen zeigt.[148] Erwähnenswert erscheint an dieser Stelle auch das Verhältnis von Staffage und Natur: Im Gegensatz zur formalen Einbettung der Figur in den Krautwinkel steht eine starke, kaum zu übersehende stilistische Differenz von Mensch und Pflanze, die gerade bezüglich der Kräuterblätter wieder und wieder Kritikpunkt wurde.[149]

Neben Kraut, Baum und Staffage bestimmt ein weiteres Element den Charakter der Kräuterblätter: Die Gartenarchitektur. Diese wird, stark mit der völlig parkuntypischen Sumpfvegetation kontrastierend, etwa ab der Jahrhundertwende und gleichzeitig mit dem Umschlag zum monumentalen Kräuterstück wesentlicher Teil vieler Kompositionen. Wie im Falle des Baumes verhält es sich auch hier: Abgesehen von einem stark überwucherten Rest eines einfachen Laubengitters im *Kräuterblatt mit Schafen* [Abb. 17] und dem Bretterzaun im *Kräuterstück mit schlafendem Hirten* [Abb. 23] fehlt jedes bauliche Erzeugnis in den Stücken mit Vieh.

Besonders in den großformatigen Blättern[150] spielen die oftmals ruinösen

---

[146] Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 29.
[147] Zur Dessauer Mode zu Zeiten Kolbes vgl. Abb. 27.
[148] Die Venus Medici erscheint im *Kräuterblatt mit Badender* [Abb. 5, 28, 29]. Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 26.
Der Flötenspieler der *Opferung an Pan* basiert auf einem Satyr im Vatikanischen Museum, der auch von Geßner in den von Kolbe radierten Gouachen häufig herangezogen wurde. Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 46. Vgl. Abb. 13, 65, 66.
In der Zeichnung *Kräuterstück mit Mädchen im Schilf* scheint Kolbe sich zudem an der im Wörlitzer Schloß in Replik vorhandenen Flora Farnese orientiert zu haben. Vgl. Abb. 11, 30, 31.
[149] Vgl. z. B. Jentsch [op. cit.], S. 34f; Heine [op. cit.], S. 24. Die stilistische Uneinheitlichkeit besteht in einer wesentlich unfreieren und ängstlicheren Nadelführung bei der Gestaltung von menschlichen Figuren.
[150] V. a. Radierungen 95, 96, 97 und Zeichnung *Kräuterstück mit trauerndem Mädchen an der Urne*. Abb. 7, 10, 13, 18.

Gartenarchitekturen eine sowohl bezüglich der Stimmungslage als auch hinsichtlich einer Deutung wichtige Rolle. Die Tendenz zur Verbürgerlichung ist auch angesichts dieser Elemente offensichtlich: Ab den 20er Jahren verzichtet Kolbe völlig auf die klassizistisch konnotierten Kleinarchitekturen oder ersetzt sie durch verfallene Holzgerüste, Bretterzäune und überwucherte Lauben. Die Ausnahme bildet auch in diesem Falle das *Kräuterstück mit trauerndem Mädchen an der Urne* [Abb. 18], in dem noch in den späten 1820er Jahren steinerne Gartendenkmäler zum Einsatz kommen.

Alle hier erwähnten Aspekte tragen zum Charakter der Kräuterstücke bei und rechtfertigen eine Zusammenfassung der Einzelblätter zu einer Gruppe, deren Hauptmerkmal in der ungewöhnlichen und neuen Zusammenfügung eigentlich gegenläufiger Bildelemente zu bestehen scheint. So ist das Personal mehr oder minder der arkadischen Landschaft, dem Hirtenidyll oder dem Viehstück entnommen, aus dem ursprünglichen Zusammenhang isoliert und in eine urweltliche, im Modus eigentlich gänzlich unpassende Umgegend, den Krautwinkel, versetzt. Ebenso „unangebracht“ wirken die Gartenarchitekturen, obschon die zeitliche Komponente, die in der zumeist festzustellenden Überwucherung mitschwingt, eine Möglichkeit zur Rechtfertigung liefern mag. Dennoch: Die eigentliche Wirkungsstätte der Kleindenkmäler bleibt die geordnete Parklandschaft und nicht die wilde Sumpfvegetation. Die fremdartige, traumhafte Wirkung, die die Kräuterblätter im Allgemeinen auf den Betrachter ausüben, wird wohl nicht zuletzt durch diese Komposition aus kontrastierenden Bestandteilen bestimmt. Zudem läßt sich schon an dieser Stelle erahnen, daß tatsächlich all diese Elemente als Träger der spezifischen Bildstimmung und Bildbedeutung anzunehmen sind. Doch nicht nur die menschlichen Staffagen oder die von Menschenhand geschaffenen architektonischen Zeichen scheinen es hier zu sein, die den Blättern ihre seelische Färbung und ihren tiefen Gehalt verleihen, sondern auch die Pflanze an sich und für sich. Die Staffagen und Kleinbauwerke unterstützen, was in der Komposition des riesigen Blattwerkes und der knorrigen Baumstämme bereits als Grundgefühl angelegt ist. Das Figurenpersonal sorgt hierbei für eine erzählende Komponente, die Gartenarchitekturen hingegen stützen sowohl die in den Staffagen angelegte Narrativität als auch, gleichsam auf einer anderen Ebene stehend, die aus der Flora sprechende Gefühlslage. Sie stehen somit nicht nur formal, sondern auch inhaltlich in der Tradition der Landschaftsgärten nach englischer Mode.

Exkurs: Der Dessau-Wörlitzer Kulturkreis

Die erste nennenswerte Gartenanlage, die in Deutschland nicht mehr in französischem, sondern in englischem Geschmack errichtet wurde,[151] befindet sich bezeichnenderweise in Wörlitz bei Dessau. Die Parklandschaft stellt eine der wichtigsten Ausprägungen eines Phänomens dar, das im allgemeinen als der „Dessau-Wörlitzer Kulturkreis“ oder in neueren Publikationen verkürzt als „Dessau-Wörlitz“ bezeichnet wird. Unter der Herrschaft des vom Volk liebevoll „Vater Franz“ genannten Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau avancierte das im ausgehenden 18. Jahrhundert nur 8500 Einwohner fassende Städtchen Dessau gemeinsam mit der 15 Kilometer entfernten Sommerresidenz Wörlitz[152] zu einer kulturellen Metropole, die von den Zeitgenossen als „Zierde und Inbegriff des 18. Jahrhunderts“ verstanden wurde.[153] Franz war ein Fürst der Veränderung, der sein kleines Reich von Grund auf reformierte und zu nie geahnter Blüte führte:[154] Mit ehrgeizigen Projekten wie dem Philanthropin, von Kant als „pädagogische Revolution“ gefeiert,[155] und der bereits erwähnten Chalcographischen Gesellschaft wurde Dessau weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt und zog zahlreiche Intellektuelle, Künstler und Wissenschaftler nach Anhalt. Das beschauliche Städtchen wandelte sich zum Hort der gelebten Aufklärung, und selbst Kolbe, politischer Skeptiker, ausgewiesener Demokrat und „Parteigänger der Revolution“,[156] beschrieb seine Wahlheimat zufrieden, doch gewohnt pessimistisch als einen „Ort, wo ohnehin der politische Despotismus seine Krallen noch nicht entblößt“ habe.[157] Zu weit größerer Begeisterung ließ Kolbe sich dichtend hinreißen:

> „Wenn da des Menschen Vaterland ist, wo ihm wohl ist, so sei Dessau mein Vaterland! Gütig nehme es meine erschöpften Hausgötter auf! Hier schützt die mildspendende Ceres das Feld, auf weichem Grase scherzt das Chor der Hamadryaden. Hier sind Quellen, hier dichtes Gebüsch, hier ein wiederauflebendes Tempe. Sieh, es kehrt auf Wörlitzens Fluren Arcadia zurück! Unbestechliche Treue waltet hier und der Gesetze gemilderter Ernst. Unter eines Trajans wachsamer Obhut schirmt Freiheit und

[151] Grote, Ludwig: Deutsche Gärten des 18. Jahrhunderts [Heise, Carl Georg [Hg.]: Die Sammlung Parthenon. Neue Folge], Stuttgart 1946, S. 3.
[152] Wäschke, Hermann: Geschichte der Stadt Dessau, Dessau 1901, S. 117ff, 124.
[153] Wieland, zitiert nach: Hirsch, Erhard: Dessau-Wörlitz. „Zierde und Inbegriff des XVIII. Jahrhunderts“, München 1985, S. 7. Von Hirsch stammen die aktuell wichtigsten Publikationen zum Phänomen des Dessau-Wörlitzer Kreises.
[154] Zu den unzähligen Reformen des Fürsten vgl. Hirsch, Erhard: Die Dessau-Wörlitzer Reformbewegung im Zeitalter der Aufklärung. Personen - Strukturen - Wirkungen [Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung. Schriftenreihe des Interdisziplinären Zentrums für die Erforschung der europäischen Aufklärung, Martin Luther Universität Halle-Wittenberg], Tübingen 2003.
[155] Zitat nach Hirsch o. J. [op. cit.], S.4.
[156] Hirsch 1985 [op. cit.], S. 127.
[157] An Bolt, Juni 1795; in: Dorow [op. cit.], S. 149.

> Gerechtigkeit die Rechte des Menschen. Hier sei mein Loos in verborgener Stille den Rest meiner Tage zu verleben, hier mein müdes Haupt in die Gruft zu senken! Fahrt hin ihr Sorgen! Und ihr, schleichender Krankheit unheilbare Schmerzen, fahrt hin! Bald nimmt der gütige Schooß der Erde mich auf. Bald sagt, wer sinnend mein Grabmal umgeht: der du hier deiner Pilgrimschaft eiteln Rausch verschlummerst, leb wohl! Sanft und leicht umfange dich dein Hügel!“[158]

Es waren die natürlichen, ungezähmten Umgebungen von Dessau und Wörlitz, die Kolbe so liebte, doch lobte er auch mehrfach die Gartenanlagen, in denen er sich freilich häufig aufhielt und deren „Partien“ er sich „in Italien nicht reizender denken“ konnte.[159]

Bereits 1765 begann der Fürst mit der letztlich vier Jahrzehnte in Anspruch nehmenden Gestaltung der auf fünf Einzelanlagen aufgeteilten 116 Hektar Landschaftsfläche.[160] Gartenarchitekturen - Urnen, Sphingen, Gedenktafeln, Tempel und Grotten, Hermen, Statuen und Bildsäulen - waren hierbei von ebenso großer Wichtigkeit für die Stimmung der Ansichten wie die Auswahl und Anordnung der Bepflanzung [Abb. 35 - 41, 120]. Freilich spiegelt das Dessau-Wörlitzer Gartenreich schon aufgrund der langen Entstehungszeit die unterschiedlichsten stilistischen Tendenzen - und doch tönen alle zusammen in einem „wundersamen Vollakkord“.[161] Daß in diesem Akkord auch eindeutig erotische Noten klangen, konnte den Zeitgenossen Kolbes kaum entgehen.[162] Fürst Franz, ein Lebemann, der, obwohl verheiratet, mit der Gärtnerstochter Louise Schoch ein nahezu öffentliches Verhältnis pflegte und sogar mit ihr zusammen das 1773 gebaute Gotische Haus im Landschaftsgarten bewohnte, versah sowohl das Wörlitzer Schloß als auch die Gartenanlagen mit zahlreichen und reichlich offensichtlichen Anspielungen und Verweisen. Selbst Erdmannsdorff ließ sich vom Fürsten überreden, die Innenausstattung des Schlosses mit eindeutigen Stukkaturen zu beleben. Deftiger als diese klassizistisch geprägten Erotika waren die im Landschaftsgarten angebrachten Hinweise: Ein großes Blumenbeet vor dem Gotischen Haus verwies gar mit phallusförmigen Bepflanzungen auf des Fürsten Liebesnest.[163] Und auch mittels der Gartenarchitekturen wurde und wird nicht zu wenig angedeutet. Als Leseschlüssel erweist sich hierbei der recht deftige sogenannte „Goldene Esel“, ein erotischer Roman des Apulejus, der 1783 von August von Rode, nebenbei einem der ersten und besten Kenner des Gartenreiches,

---

[158] An Bolt, Juni 1795; in: Dorow [op. cit.], S. 147f. Kolbe teilt Bolt hier ein lateinisch verfaßtes Gedicht in Übersetzung mit.
[159] Ebd., S. 146f.
[160] Vgl. Hartmann, Adolph: Der Wörlitzer Park und seine Kunstschätze, Berlin 1913, S.1, 17. Ferner Abb. 34.
[161] W. van Kempen 1925, zitiert nach Hirsch 1985 [op. cit.], S. 209.
[162] Unsere Zeit mußte erst durch die neuere Forschung wieder darauf hingewiesen werden: Niedermeier, Michael: Erotik in der Gartenkunst. Eine Kulturgeschichte der Liebesgärten, Leipzig 1995.
[163] Ebd., S. 228 und 194. Auch Boettiger erwähnt bereits 1797 die Phallusbepflanzung: Boettiger, Carl August: Reise nach Wörlitz 1797. Aus der Handschrift ediert und erläutert von Dr. Erhard Hirsch, Wörlitz 1985, S. 31.

übersetzt wurde. Ein Fragment jenes Textes befaßt sich auch mit dem Initiationsritus der altägyptischen Isis, welche im 18. Jahrhundert oft mit der griechisch-römischen Liebesgöttin identifiziert wurde. Auf die Mysterien dieser „sinnenbejahenden Variante“ des Isis-Kultes weisen die Kleinarchitekturen des Dessau-Wörlitzer Gartenreichs häufig hin, und dem gebildeten Zeitgenossen waren die hierin enthaltenen Zwischentöne freilich hörbarer als dem Spaziergänger des 21. Jahrhunderts.[164]

Doch war der Wörlitzer Landschaftspark längst nicht nur Lustgarten. So erschienen auch, gerade in mit Hirschfeld „sanftmelancholisch“ zu nennenden Partien,[165] die hierzu passenden Kleinarchitekturen. Besonders Urnen und Sarkophage, auch Säulen zählen zu den „Trauerdenkmälern“, die dem Modus eines melancholischen Gartens spätestens seit Lessings Aufsatz „Wie die Alten den Tod gebildet“ entsprechen.[166] Im Wörlitzer Landschaftsgarten haben diese Trauerarchitekturen einen tiefergreifenden Sinn: So ließ der Fürst seine 1769 verstorbene Tochter im Park beerdigen, und als einzigen Hinweis auf das reale Gartengrab versah er den Platz mit einer goldenen Urne[167] [Abb. 38].

Trauer- und Lustgarten verbinden sich im Wörlitzer Landschaftspark auf subtile Art über die Isis-Verweise: So wurde die Göttin seit der Renaissance immer auch in Verbindung mit Tod und Unterwelt gesehen, und bezeichnenderweise ließ Fürst Franz im Georgium eine Isis-Statue in Gestalt des „verschleierten Bildes zu Saïs“ auf einem Sarkophag errichten[168] [Abb. 40, 41].

Freilich erwies sich der Dessau-Wörlitzer Park, sowohl aufgrund der landschaftlichen Reize als auch der Ausstattung wegen, als äußerst anregend für die zahlreichen Künstler in und um Dessau. Der Fürst zeigte sich ohnehin als großer Förderer und Freund der Künste,[169] und besonders bemerkenswert ist seine aus England importierte und ganz und gar unklassizistische Liebe zum „Gotischen“, deren architektonischer Ausdruck 1773 das Gotische Haus von Hesekiel und, man mag es kaum für möglich halten, Erdmannsdorff wird. Hier, in seinen privaten Wohnräumen, hortete der Fürst seinen Sammlungsschatz an altdeutschen

---

[164] Vgl. hierzu ebd., S. 205ff.
[165] Hirschfeld, Christian Cajus Laurenz: Theorie der Gartenkunst, 5 Bde., Leipzig 1782, Bd. 4, S. 81ff.
[166] Vgl. ebd., Bd. 3, S. 150; auch Buttlar, Adrian von: Das Grab im Garten. Zur naturreligiösen Deutung eines arkadischen Gartenmotivs; in: Wunderlich, Heinke [Hg.]: „Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert. Tagungsbericht der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts, 20.- 23. Nov. 1991, Heidelberg 1995, S. 79 - 119, S. 81. Ferner Lessing, Gotthold Ephraim: Wie die Alten den Tod gebildet. Eine Untersuchung von Gotthold Ephraim Lessing, Berlin 1769; in: Lessings Werke, Bd. 9/2 [Deutsche National-Litteratur. Historisch-kritische Ausgabe, o. O., o. J., Bd. 66], S. 285 - 370.
[167] Buttlar [op. cit.], S. 103.
[168] Ebd., S. 92 f.
[169] Ströse, Karl: Die bildende Kunst in Anhalt während des 19. Jahrhunderts, Dessau 1905, S. 16.

Glasfenstern und Werken der nordischen Kunstsphäre ab dem späteren Mittelalter. Tafeln von - oder im Stile von - Altdorfer und Elsheimer, Dürer, Cranach und Grünewald, van der Weyden und Petrus Christus,[170] deren Auswahl für die Zeitgenossen bestenfalls den „höchsten Geschmack im Ungeschmack“ belegen mochte, konnte der interessierte Besucher auf persönliche Einladung hin besichtigen.[171] Daß Kolbe als Hofkupferstecher, Zeichenlehrer des Erbprinzen und besonders als die eigentliche „Graue Eminenz“ des Dessauer Hofes[172] diese Einladung erhalten hat, kann mit Sicherheit angenommen werden.

VI. Die Kräuterblätter: Neue Gattung oder Anschluss an Traditionen? Einflüsse auf die Entwicklung des Bildkonzeptes

Freilich befand sich in den 1790er Jahren die Rezeption der als „gotisch“ bezeichneten Kunst noch nicht auf dem Höhepunkt, den sie schon einige Jahre später erreichen sollte. Durch die Vermittlung des Landesfürsten aber könnte auch Kolbe schon früh mit altdeutschen Werken in Berührung gekommen sein, und eventuell darf hierin auch ein anregender Faktor für die Kräuterblätter vermutet werden. Die Suche nach ebensolchen künstlerischen Verwandtschaften, mit der sich die folgenden Kapitel beschäftigen werden, soll nicht nur die Eingliederung der Kräuterblätter in größere kunsthistorische Zusammenhänge versuchen, sondern auch die Frage klären, inwieweit das Kräuterblatt als eine genuine Gattungsneuschöpfung Kolbes zu verstehen ist. Die bereits herausgestellten Gestaltungsmerkmale, die die Kräuterstücke zu einer geschlossenen Gruppe einen, verneinen per se eine ausschließliche Zuordnung zur Gattung der Landschaft und gestatten dabei, auch in der Untersuchung der künstlerischen Einflüsse diese Grenze zu überschreiten.

VI.i. Der Ornamentstich des Rokoko

Die Verbindung von Kolbes Œuvre mit den um die Jahrhundertmitte in Frankreich und Deutschland publizierten Ornamentstichen kommt über den Vater Christian Wilhelm wie über den nur wenig älteren Bruder Christian Friedrich zustande. Beide waren als gefragte Tapetenmacher und Goldsticker bekannt,[173] und des Vaters Manufaktur, die dieser mit seinem

[170] Vgl. Hartmann [op. cit.], S. 71. Viele der noch von Hartmann getätigten Zuschreibungen sind heute nicht mehr haltbar.
[171] Boettiger 1985 [op. cit.], S. 42, 40.
[172] Hirsch 1985 [op. cit.], S. 121.
[173] Hufnagel, Florian: Kolbe, Carl Wilhelm; in: Neue Deutsche Biographie, herausgegeben von der historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 12, Berlin 1980, S. 451f, S. 451. Christian Wilhelm Kolbe schickte

Kompagnon Johann Pally leitete, erhielt Aufträge von den höchsten Häusern.[174] Der Tapetenmacher des 18. Jahrhunderts war vor allem als ein Maler tätig, auch oblag die Verwaltung seiner Rechte und Pflichten derselben Innung. Die Motive, die er den in jeder Manufaktur reichlich vorhandenen Vorlageblättern entlieh, verpflanzte er mittels Pinsel und Gouache- oder Ölfarben auf Leinwände und Wachstücher, ab der Jahrhundertmitte setzte sich langsam auch das Papier als Motivträger durch. Natürlich wurden auch kostengünstigere Varianten, verziert mit schablonierten oder gedruckten Ornamenten, hergestellt, doch besonders der Adel bevorzugte die handbemalte Wandbespannung. Die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufkommende Modeerscheinung der „Landschaftszimmer“ verlieh der bemalten Tapete nochmals einen Aufschwung.[175] In welchem Stil Vater Kolbe vorrangig gearbeitet hat, läßt sich heute kaum mehr mit Sicherheit feststellen. Jedenfalls schien er immer den Puls der Zeit gefühlt zu haben: So stellte die Kolbesche Werkstatt als eine der ersten auch in Deutschland die modische Papiertapete her, aus dem Jahr 1782 ist zudem der Druck antikisierender Muster überliefert,[176] und um die Jahrhundertmitte wird Christian Wilhelm Kolbe sicherlich dem Ruf nach der mit Architekturen und Staffagen belebten Landschaftstapete und der Chinoiserietapete gefolgt sein.[177]

Kaum eine Wandbespannung hat die Jahrhunderte unbeschadet überdauert, doch die zahlreichen Vorlageblätter, die in jeder Manufaktur reichlich vorhanden waren und die mit Sicherheit auch durch die Hände des jungen Kolbe gewandert sind, sprechen noch heute eine deutliche Sprache. Zum einen handelte es sich hierbei, freilich neben den der Bauornamentik entliehenen Formen, um florale Motive, die etwa als Schablonen- oder Druckvorlage für Streublumenmuster dienten. Schon anhand solch nahsichtiger, griffig hingesetzter Einzelpflanzen mag sich ein den Kräuterblättern verwandter Formwille offenbaren [Abb. 42, 46, 48]; und auch Meissonniers bekanntes „Livre de Légumes“ zeigt eine ganz verwandte Monumentalität der Form [Abb. 43 - 45].

1786, 1787 und 1789 auch Pastellkopien von Prospekten und Stickereien an die Berliner Akademieausstellungen; vgl. Steinbrucker [op. cit.], S. 225. Vater Kolbe scheint sich also auch als Künstler und nicht nur als Handwerker verstanden zu haben.

[174] So ist eine Rechnung erhalten, die belegt, daß die Manufaktur Kolbe / Pally 1764 Schloß Wilhelmsthal in Kassel mit Tapeten belieferte. Die vor allem französische Konkurrenz auf dem Tapetenmarkt war jedoch so groß, daß selbst derartige Aufträge die Handwerker nicht zu reichen Männern machten, und in einem Inserat aus dem Jahr 1767 wirbt Vater Kolbe damit, daß „alle Sorten papierne Tapeten nach dem neuesten Gusto, um billige Preise, fabriciert werden.“ Vgl. Olligs, Heinrich [Hg.]: Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart, 3 Bde., Braunschweig 1970, Bd. 1: Tapeten Geschichte, S. 269.

[175] Vgl. Thümmler, Sabine: Die Geschichte der Tapete. Raumkunst aus Papier, Kassel 1998, S. 34f, 37.

[176] Ebd., S. 85.

[177] Vgl. Aldrian, Trude: Bemalte Wandbespannungen des XVIII. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Dekorationskunst des Rokoko, Graz 1952, S. 19, 22.

Wichtiger erscheinen aber die szenischen Darstellungen, die, häufig nach den Handzeichnungen der größten Meister des französischen Rokoko gestochen,[178] neben dem Werkstatteinsatz auch als beliebte Sammlerstücke fungierten. Erstmals in der Geschichte der Vorlageblätter handelt es sich hierbei um mit der zeitgenössischen Buchillustration vergleichbare narrative Darstellungen,[179] deren gestalterische Besonderheiten durchaus Anknüpfungspunkte an die Eigentümlichkeiten der Kräuterblätter zu liefern scheinen.

Zunächst muß darauf hingewiesen werden, daß es thematische Überschneidungen zwischen den Kräuterblättern und den Vorlageblättern recht häufig gibt. Hierbei handelt es sich besonders um Schäfereien oder ähnlich konnotierte Bildsituationen [Abb. 49], die jedoch als Ausdruck einer allgemeinen Zeiterscheinung betrachtet werden müssen und somit in diesem Zusammenhang nicht als Argument dienen dürfen. Die Anbindung des Kolbeschen Œuvres auch an die pastoralen Traditionen der Jahrhundertmitte zeigt sich gerade an dieser thematischen Übereinstimmung in aller Deutlichkeit.

Auf der rein formalen Ebene fällt eine weniger allgemeine Ähnlichkeit ins Auge: Das sich erstmals in Juste Aurèle Meissonniers Stichen voll ausformende Muschelrand-Motiv, die eigentliche „forme rocaille“.[180] Stellt man diese asymmetrisch gestaltete, plastisch sich wellende Randform den Abschlüssen besonders der großen Blatteller, die in den Kräuterblättern stets präsent sind, gegenüber, so scheinen beide vom gleichen Blut durchpulst [Abb. 47, 48]. Freilich handelt es sich hierbei um eine nur äußerliche, vielleicht sogar zufällige Ähnlichkeit, die jedoch in ihrer Bedeutsamkeit steigt, wenn man sich allein der körperlichen Nähe des jungen Kolbe zu jener Ornamentik bewußt wird. Ferner scheint Kolbe auch in späteren Jahren, als er bereits zahlreiche Schüler das Zeichnen lehrte, den Bezug zum Ornamentstich aufrecht erhalten zu haben: Es ist überliefert, daß er neben der Radierung auch einige Techniken unterrichtete, bei denen traditionell Vorlageblätter zum Einsatz kamen, so etwa die Porzellanmalerei.[181]

Von maßgeblicher Bedeutung scheint bezüglich des Vergleiches von Ornamentstich und

[178] Unter anderem lieferten Boucher, Watteau und Fragonard Vorlagen für die Ornamentstecher. Vgl. Jessen, Peter: Das Rokoko im Ornamentstich [Meister des Ornamentstichs. Eine Auswahl aus vier Jahrhunderten, 4 Bde., Bd. 3] Berlin 1922, S. 2.
[179] Vgl. Katalog Bestand: Frankfurt am Main, Museum für Kunsthandwerk: Ornament und Entwurf. Ornamentstiche und Vorzeichnungen für das Kunsthandwerk vom 16. bis zum 19. Jahrhundert aus der Linel-Sammlung für Buch- und Schriftkunst, Frankfurt am Main 1983, S. 28, 133.
[180] Bauer, Hermann [Diss. München]: Rocaille als kritische Form. Untersuchungen über Herkunft und Wesen eines Ornamentmotivs unter besonderer Berücksichtigung der Ornament-Graphik, München 1955, S. 28ff.
[181] Hirsch 1985 [op. cit.], S. 121.

Kräuterblatt die beiden eigene „offene Dimension“.[182] Für Kolbes Radierungen muß das durchweg unrealistische Größenverhältnis von Pflanze und Figur als ein Hauptcharakteristikum gelten, das die monumental-phantastische Wirkung erst möglich werden läßt. In der Malerei vor Kolbe findet sich ein vergleichbar drastischer Umgang mit den Dimensionen eigentlich realistisch aufgefaßter Elemente nur in der Bedeutungsperspektive des Mittelalters - und im Ornamentstich des Rokoko.

Ursächlich ist hierbei die von Bauer festgestellte Entwicklung des Rokoko-Vorlageblattes aus der französischen Groteske, die eine sukzessive Zusammenführung von Randornamentik und Binnenmotiv zur Folge hat. So werden nach und nach die rahmenden Groteskenelemente in den Bildzusammenhang verpflanzt, wobei sie aber weiterhin der von jeder Empirie unabhängigen „Ornamentlogik“ gehorchen, die der „Bildlogik“ zuwiderläuft.[183] Es entsteht das Phänomen der „offenen Dimension“, „wo Grässer [sic] dann Bäume sind“, eine „kleine und doch wieder riesige abstruse Welt“[184] [Abb. 50 - 53].

Gerade, wenn menschliche Figuren oder Architekturmotive als Vergleichsmaßstäbe hinzutreten, ist die

> „offene Dimension als Spannung zwischen Ornamentlogik und Bildlogik [...] zugleich identisch mit einer Spannung zwischen kleinen naturhaften Dingen unserer Welt und dem menschlichen Sein, indem diese Dinge traumhaft-gross [sic] - wie aus dem Hades - hervorgewachsen die menschliche Lebenssphäre bedrängen.“[185]

Wüßte man nicht, daß Bauer hier auf eine Ornamentstichfolge von Jacques de Lajoüe Bezug nimmt, man könnte glauben, er spräche von einem Kräuterstück.

Trotz aller offensichtlichen Unterschiede, die eine direkte Gegenüberstellung offenlegt, darf doch angenommen werden, daß der regelmäßige Umgang des jungen Kolbe mit Werken aus dem Bereich des ornamentalen Vorlageblattes den Weg zum Kräuterstück mitbereitet hat. In Kindheit und Jugend stets begleitet von Blättern, welchen ein sehr freier Umgang mit der Perspektive eigen ist, wird es ihm leicht gefallen sein, dieses Gestaltungsprinzip allem Zeitgeschmack zum Trotze in sein eigenes Werk zu übertragen. So scheint zwischen Vorlage- und Kräuterblatt zwar keine Seelen-, doch eine Blutsverwandtschaft zu bestehen.

Vielleicht mag auch der Kontakt mit dem jüngeren Johann Wilhelm Meil, der seit 1787 an

---

[182] Bauer [op. cit.], S. 31.
[183] Ebd., S. 8ff, 51.
[184] Ebd., S. 50.
[185] Ebd., S. 51.

der Berliner Akademie „Ausdruck und Komposition“ unterrichtete und der auch Kolbes Lehrer war, dessen Zuneigung zum Ornamentstich weiter genährt haben. Daß Kolbe Meil schätzte, belegt etwa die Tatsache, daß der Radierer seinem Lehrer das große Figurenblatt mit der *Löwenjagd* zueignete [Abb. 54].[186] Meil, neben Chodowiecki der renommierteste Berliner Graphiker des 18. Jahrhunderts, in seinem Fache, gleich Kolbe, Autodidakt, wirkte selbst lange Jahre im Dienste der Rokoko-Innendekoration. Als Ornamentstecher und Entwurfszeichner für Einrichtungsgegenstände unterstand er der Manufaktur der Gebrüder Hoppenhaupt und machte sich schnell einen Namen. So hat neben Johann Esaias Nilson hat auch Meil seine Spuren in der deutschen Abart des Rokoko-Vorlageblattes hinterlassen.[187] Dem ornamental geprägten Stil, den er sich um die Jahrhundertmitte angeeignet hatte, blieb er auch in seinen späteren Kalenderblättern und Vignetten - gemalt hat auch Meil niemals - stets treu [Abb. 55]. Die Landschaft war dem Lehrer zwar meist nur „Begleitmusik“ seiner Graphiken[188], aber allein die Tatsache, daß Kolbe im Fache der Komposition von einem eigentlichen Ornamentstecher unterrichtet wurde, erscheint doch bezüglich der festgestellten verwandtschaftlichen Tendenzen zwischen Kräuterstück und Vorlageblatt erwähnenswert. Und gewiß hat Meil auch in seiner außergewöhnlichen Sammlung, die neben 554 Ölgemälden 2.985 Blatt Handzeichnungen und ganze 24.325 druckgraphische Erzeugnisse umfaßte, das ein oder andere Kleinod aus dem Bereich des Ornamentstiches verwahrt.[189]

Meils Berliner Privatsammlung war wohl auf Nachfrage zu besichtigen, allein der junge Goethe war im Jahr 1778 zwei Mal zu Gast, und Friedrich Nicolai bringt in seiner „Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam“ 1786 nicht nur eine genaue Auflistung der dort befindlichen Kunstgegenstände, sondern auch die vollständige Anschrift.[190] So kann zumindest vermutet werden, daß Kolbe, der vielleicht auch durch die Verwandtschaft mit Chodowiecki[191] einen Sonderstatus genoß, die Sammlung seines Lehrers

[186] Martens 1976 [op. cit.], S. 22, 78. In seinem Lebenslauf berichtet Kolbe darüberhinaus stolz von einem Lob, das Meil bezüglich eines Aktes aussprach. Vgl. Kolbe 1825 [op. cit.], S.6.
[187] Vgl. Jessen [op. cit.], S. 5; Katalog Ausstellung: Johann Wilhelm Meil. Zeichner und Radierer in Berlin. 1733 - 1805. Eine Sammlung des Berlin-Museums, Berlin 1970, S. 4f.
[188] Vgl. Dorn, Wilhelm: Meil-Bibliographie. Verzeichnis der von dem Radierer Johann Wilhelm Meil herausgegebenen Bücher und Almanache, Berlin 1928, S. 3, 14, Zitat S. 18.
[189] Katalog Ausstellung: Johann Wilhelm Meil [op. cit.], S. 16.
[190]Nicolai, Friedrich: Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend. Dritte völlig umgearbeitete Auflage..., 3 Bde., Berlin 1786, Bd. 2, S. 841ff. Ferner Dorn [op. cit.], S. 10.
[191] Kolbe war über die französische Familie seiner Mutter mit Chodowiecki verwandt: Jener heiratete Jeanne Marie Barez, deren Mutter wiederum, ebenso wie Kolbes Mutter, eine geborene Rollet war. Chodowiecki war es auch, der Kolbe zu einem Besuch der Akademie, deren Rektor er selbst und deren Konrektor Meil war, geraten hatte. Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 40, Anm. 15, S. 11.

gesehen hat - und dort gewiß nicht nur Vorlageblätter besichtigen durfte, sondern auch einen umfangreichen Bestand altdeutscher Kunstwerke.[192]

Also mag Kolbe nicht nur im Gotischen Haus zu Wörlitz, sondern auch im Berliner Heim seines Lehrers mit der Sphäre der altdeutschen Kunst in Kontakt gekommen sein - Grund genug, einen Blick auf Trennendes und Einendes im Verhältnis von Kräuterblatt und frühneuzeitlicher Naturdarstellung zu werfen.

VI.ii. Die Natur in der frühneuzeitlichen Malerei des deutschsprachigen Raumes

> „Mein Bestreben ging dahin, die Natur (in der Landschaft) getreu und wahr aufzufassen und wiederzugeben. Aber die platte Natur will man nicht mehr. Die kan man ja zu jeder Zeit sehen, wenn man nur die Augen aufspert. Man wil tiefe Bedeutung, Poesie in Erfindung und Anordnung, Rhythmus und Metrik in der Einkleidung - oder verlangt gar daß der neuere Künstler die Dinge und Gegenstände der Natur durch die *altdeutsche* Brille ansehe und mit Ekken und Knoten und Blasen reichlich versehen auf das Papier oder auf die Leinwand bringe.“[193]

Mit Enttäuschung über den eigenen Mißerfolg beklagt Kolbe um 1815 die aktuellen Modeerscheinungen im Kunstbetrieb - und in dieser deutlichen Charakterisierung romantischer Kunstäußerung ist ihm auch die Mittelalterrezeption ein Stein des Anstoßes. Eigentlich spräche eine derartige Selbstäußerung gegen jedweden Vergleich der Kräuterblätter mit altdeutscher Malerei, doch liegen gut 15 Jahre und mehr als eine künstlerische und kulturelle Revolution zwischen Kolbes Kritik und den ersten Höhepunkten der Krautkompositionen - die er zudem, darauf sei mit Nachdruck hingewiesen, wohl eben nicht als Wiedergabe der „platten Natur“ versteht. Nicht umsonst fügt er seiner Kontrastierung in Parenthesen den Zusatz „in der Landschaft“ hinzu.

Gelegentlich wurde Kolbe schon mit der neuartigen Freude an der Naturdarstellung im frühen 16. Jahrhundert in Verbindung gebracht - so attestierte ihm etwa Hildebrandt 1924 eine Dürersche „Hingabe an das Kleine und auch ein gut Teil seines Formensinns“, Fischer lobte ein „dürerisch scharfes Erfassen des Kleinen“, und auch Novotny stellte die Kräuter- und Tierstücke Kolbes in eine direkte Verbindung zur Dürergraphik.[194] Freilich liegt dieser

[192] Dorn [op. cit.], S. 10; Nicolai [op. cit.], S. 842, 845. Die Dürerstiche waren nach Nicolai in einer „fast vollständige[n] Sammlung“ [S. 845] vorzufinden.
[193] Kolbe an Hofrat Böttiger in Dresden, 1814/15. Zitiert nach Martens 1976 [op. cit.], S. 31.
[194] Hildebrandt, Hans: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts [Handbuch der Kunstwissenschaft, Bd. 22], Potsdam 1924, S. 115; Fischer, Otto: Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik [Deutsche Kunstgeschichte, Bd. IV], München 1951, S. 449 und Novotny, Fritz: Painting and Sculpture in Europe 1780 - 1880 [Pevsner, Nikolaus [Hg.]: The Pelican History of Art, Bd. XX], London/ Suffolk 1960, S. 242.

Vergleich nahe, entwickelte doch die deutsche Kunst mit Dürer eine neue Hinwendung zur heimischen Flora auch in ihren kleinsten, unwesentlichsten Formen, die erst im ausgehenden 18. Jahrhundert wieder aus ihrem Dämmerschlaf erwachte. Aus kunsthistorischer Sicht muß die neue Landschaftsmalerei um 1800 den zweiten großen Knotenpunkt im Entwicklungsstrang der oft als spezifisch „deutsch“ hingestellten künstlerischen Zuwendung zur ungezähmten Natur bilden.[195]

Die Tatsache, daß Kolbe mutmaßlich im Hause Meils Graphiken Dürers in rauhen Mengen zu Gesicht bekam, darf nicht unbeachtet bleiben. Schließlich war es der große Nürnberger Meister, der erstmals eine alltägliche, nahezu blütenlose Vegetation zu einer bildmäßigen Studie durcharbeitete.[196] Doch gerade die beiden „Rasenstücke“ [Abb. 56], die sich aufgrund der monumentalen Nahsicht und der Wesenhaftigkeit jedes einzelnen Gewächses zum Vergleich mit den Kräuterblättern anböten,[197] wird Kolbe wohl kaum zu Gesicht bekommen haben; gewiß aber einige der Holzschnitte und Kupferstiche, die ähnliche Elemente im Kleinen verwerten. Tatsächliche Anknüpfungspunkte Kolbes an Dürer werden sich jedoch m. E. bezüglich der Kräuterstücke nicht finden lassen, auch nicht in einem vergleichbaren „Formensinn“: Die Natur ist im Werk des Dessauers, wie besonders der Blick auf das Original zeigt, sehr viel malerischer aufgefaßt. Dem ersten Eindruck, den gerade die Kräuterblätter hinterlassen, zum Trotze: Die lineare botanische Genauigkeit und der ebenso empirische wie durchgeistigte Naturalismus Dürers gelten Kolbe nur wenig.

Doch auch neben Dürers gewaltigem Werk tönt im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts „eine zweite Stimme“:[198] Die Malerei der sogenannten „Donauschule“.[199] Albrecht Altdorfer, Wolf Huber, der spät entdeckte Cranach der Wiener Jahre, Jörg Breu und Rueland Frueauf sind als Hauptvertreter einer völlig neuartigen Naturdarstellung aufzuführen. Den Genannten ist die Landschaft, im Gegensatz zum Humanisten Dürer, „offensichtlich nicht Resultat rationaler Überlegungen, sondern die lebensvolle Frucht ihres höchst unmittelbaren kraftvollen

[195] Die Betonung des „deutschen“ oder gar „germanischen“ Charakters besonders von Baum- und Walddarstellungen findet sich gehäuft in Texten, die zu Zeiten des Nationalsozialismus publiziert wurden.Vgl. Köstler, Josef Nikolaus: Offenbarung des Waldes. Ein Beitrag zur Frage künstlerischer Gestaltung deutschen Naturerlebens, München 1941, S. 47; Schrade, Hubert: Baum und Wald in Bildern deutscher Maler [*Die kleine Bücherei, Bd. 203*], München 1937, S. 19.

[196] Zu Dürers Naturstudien vgl. Koreny, Fritz: Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance, München 1985, bes. S. 176f.

[197] Auch Isenbörger, Ina [Diss. Bonn]: Sturm und Drang in der bildenden Kunst, Bonn 1947, S. 102, weist auf diese Vergleichbarkeit hin.

[198] Stange, Alfred: Malerei der Donauschule, München 1964, S. 7.

[199] Die Termini „Donauschule“, „Donaustil“ und „Donaumalerei“ werden in diesem Zusammenhang lediglich als Hilfsbegriffe verwendet.

Naturerlebens.“[200] Das subjektive Gefühl scheint in der Malerei der „Donauschule“ die Waldeswinkel zu formen, eine geheimnisvolle Liebe zur heimischen Umgebung spricht aus dem malerisch aufgetürmten Geäst. Auf meist undramatische, dem lyrischen Ausdruck zugeneigte Weise wird in spontanem Duktus der natürlichen Umgebung des Menschen ein bis dahin nie geahnter Stellenwert zugewiesen. Es entstehen „Urwälder mit vorzeitlichen Riesengewächsen“ in phantastischen Formationen:[201] Undurchdringliches, gewaltiges Dickicht, das den heiligen Georg beherbergt, Auftürmungen geheimnisumwitterter Waldesflora, zu deren Seiten die beiden Johannes Visionen schauen, abgeschlossene Blätterwinkel, in denen sagenumwobene Satyrn hausen oder Mann und Frau sich ihre Liebe bekennen [Abb. 57 -59, 61, 64].

Schon thematisch kann gelegentlich eine Verbindungslinie zwischen den Kräuterblättern und Werken eines „Donaustils“ gezogen werden [Abb. 59 - 62]. Um 1800 aber, in den Bilderfindungen Kolbes und seiner Zeitgenossen, resultiert die Wahl derartiger Sujets aus einer auf Vorindustrialisierung und Verstädterung folgenden Naturidyllisierung, ist also Ausdruck eines Wunsch- und Traumbildes nach bereits erlebter Naturentfremdung.[202] Dreihundert Jahre zuvor mußte ein hiervon völlig verschiedenes Naturgefühl geherrscht haben - der Wald war noch „schreckensbesetzte, gefahrenvolle Wildnis“, keineswegs verklärtes Idyll.[203]

Doch unabhängig davon, ob die junge Neuzeit von einer dem frühen 19. Jahrhundert vergleichbaren, „romantisch“ zu nennenden Geisteshaltung geprägt war, darf die Frage nach einer Rezeption der Malerei der „Donauschule“ gestellt werden, welche auch auf die Kräuterblätter gewirkt haben könnte - schon Schama fühlte sich angesichts deren wahrlich „gigantischer, alles einhüllender Vegetation“ an die frühneuzeitlichen Waldlandschaften

[200] Stange 1964 [op. cit.], S. 20.
[201] Ebd., S. 17 [Zitat], S. 7, 20. Vgl. auch Katalog Ausstellung: Die Kunst der Donauschule 1490 - 1540, Linz 1965, S. 20, 142.
[202] Vgl. Bätschmann, Oskar: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750 - 1920, Köln 1989, S. 7 u. a.
[203] Schneider, Norbert: Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt 1999, S. 75. Hiermit ist ein Hauptargument derjenigen Kunsthistoriker genannt, die sich gegen die Vergleichbarkeit der Kunst des frühen 16. und des frühen 19. Jahrhunderts wenden. Allen voran geht Alfred Stange, der sich entschieden gegen Voss und besonders gegen Pinders Aufsatz mit dem Titel „Die Romantik in der deutschen Kunst um 1500“ stellt. Auf eine Skizzierung der Beweisführung beider Seiten kann an dieser Stelle verzichtet werden, da die Diskussion auf einer historischen Grundlage stattfindet. Die Frage, die Pinder und Stange spaltet, befaßt sich nicht mit der Vorstellung, die der Künstler um 1800 von der Malerei um 1500 gehabt haben könnte, sondern, aus der geschichtlichen Distanz, mit dem Problem einer Vergleichbarkeit der Geisteshaltungen beider Zeiten. Vgl. Stange 1964 [op. cit.], S. 132ff; Voss, Hermann: Der Ursprung des Donaustiles. Ein Stück Entwicklungsgeschichte Deutscher Malerei [Kunstgeschichtliche Monographien, Bd. VII], Leipzig 1907 und Pinder, Wilhelm: Die Romantik in der deutschen Kunst um 1500; in: Das Werk des Künstlers. Kunstgeschichtliche Zweimonatsschrift, I. Jg., Stuttgart 1939 f, S. 3 - 41.

erinnert.[204]

Doch konnte Kolbe sich schon um 1800 mit der Malerei des „Donaustils“ befaßt haben? Dürer war um den Jahrhundertwechsel bereits zu neuen Ehren gekommen[205], die „Donaumaler“ aber waren gänzlich vergessen. Cranach bildet hierbei eine Ausnahme, die Beschäftigung mit seinem Werk riß nie ganz ab, und schon 1761, als ganz Deutschland noch das ausgehende Rokoko feierte, erschien ein monographisches Büchlein von Reimer.[206] Doch Cranachs Œuvre der Wiener Jahre wird gar noch später als das Werk Hubers oder Breus entdeckt.[207]

Altdorfer zumindest war um 1800 einer kleinen Gemeinde ein Begriff: Friedrich Schlegel weist 1803 erstmals auf die „Alexanderschlacht“ hin, und Johann Dominicus Fiorillo greift dessen Essay in der „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden“[208] auf. Durch den zusätzlichen Verweis auf drei weitere Tafeln wird durch Fiorillo erstmals die öffentliche Aufmerksamkeit auch auf waldlandschaftlich geprägte Werke Altdorfers gelenkt.[209]

Dennoch: Eine breite Rezeption der Werke des „Donaustiles“ gab es, aller Mittelalter- und Naturbegeisterung zum Trotze, im frühen 19. Jahrhundert nicht. Der Einzug in das kollektive Bildgedächtnis blieb den frühneuzeitlichen Landschaftsdarstellungen noch einige Jahrzehnte verwehrt. Die ins Auge stechenden Gemeinsamkeiten zwischen „Donaubild“ und Kräuterblatt aber lassen vermuten, daß Kolbe mit Werken jener Sphäre in Berührung getreten ist. Am nächstenliegend wäre es diesbezüglich, eine Vermittlung durch den Fürsten Franz anzunehmen. Dessen „gotischer“ Sammlungsbestand, der 532 altdeutsche und altniederländische Gemälde umfaßte, wurde im Jahr 1913 zwar von Hartmann inventarisiert,[210] doch zumindest die Stücke, die heute noch eindeutig zu identifizieren sind,

---

[204] Vgl. Schama, Simon: Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination, München 1996, S. 120.

[205] Merck setzte sich als einer der ersten bereits 1780 für die Ehrenrettung Dürers ein: Merck, Johann Heinrich: Einige Rettungen für das Andenken Albrecht Dürers gegen die Sage der Kunst-Literatur; in: Der Teutsche Merkur 1780, 3.Vierteljahr, S. 3 - 14. 1797 bezeichnet Engelschall in Meusels Neuen Miscellaneen Dürer, Cranach, Holbein, Rottenhammer und Elsheimer zwar als „Sterne in dunkler Nacht“, vermißt aber „den edlen Reitz, und die leichte Grazie.“ Vgl. Meusel: Neue Miscellaneen [op. cit.], Bd. 7, 1797, S. 933.

[206] Reimer, C. E.: Historisch-critische Abhandlung über das Leben und die Kunstwerke des berühmten deutschen Mahlers Lucas Cranach, Hamburg u. Leipzig, 1761.

[207] Vgl. Stange 1964 [op. cit.], S. 138ff. Eine tatsächliche kunstwissenschaftliche Beschäftigung mit den Meistern des „Donaustils“, die deren Werke auch ins Licht der Öffentlichkeit rückte, fand erst um den Wechsel zum 20. Jahrhundert statt.

[208] Fiorillo, Johann Dominicus: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden, 4 Bde., Hannover 1815 - 1820.

[209] Vgl. Janzen, Reinhild: Albrecht Altdorfer. Four Centuries of Criticism [Studies in the Fine Arts, Vol. 9], Michigan 1980, S. 27, 39f.

[210] Hartmann [op. cit.], S. 71ff. Hartmann erwähnt in den sehr knappen Kurzbeschreibungen keine reinen Landschaften aus den altdeutschen Beständen. Rode [Rode, August von: Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und

weisen kaum prominente Landschaftselemente im Sinne des „Donaustils“ auf. Allerdings ist es trotz Hartmanns Bemühungen kaum mehr möglich, eine tatsächliche Vorstellung vom ehemaligen Bildbestand zu erhalten - zwei Weltkriege haben ihre Spuren hinterlassen.[211] Es ist folglich nicht auszuschließen, daß Kolbe im Gotischen Haus auch Werke gesehen hat, die aus dem Umkreis der frühneuzeitlichen Landschaftskunst stammten. Hinzu kommt, daß sich unter den ebenfalls der fürstlichen Sammlung zugehörigen 222 druckgraphischen Erzeugnissen der altdeutschen und altniederländischen Schulen,[212] die meines Wissens nicht katalogisiert sind, durchaus auch Radierungen oder kopierte Handzeichnungen der „Donaumaler“ befunden haben könnten.[213]

Auch die bereits mehrfach erwähnte Sammlung Meils verfügte, Nicolai zufolge, über „vorzügliche Stücke“ unter anderem von „Altorfer [sic]“, zudem, neben den Dürer-Blättern, über zahlreiche graphische Erzeugnisse „anderer alten deutschen [...] Meister.“ [214] Eine ebenfalls sehr „auserlesene und zahlreiche Sammlung“ von Handzeichnungen und Drucken, worunter sich auch Stücke von nicht weiter definierten „deutschen [...] Meistern“ befunden haben, war im Hause von Kolbes angeheiratetem Onkel Chodowiecki zu besichtigen.[215]

Eine gesicherte Auskunft darüber, ob Kolbe tatsächlich mit Werken der „Donauschule“ in Kontakt getreten ist, hat sich bislang nicht finden lassen, doch es darf angenommen werden, daß der gebildete und interessierte Radierer den zugänglichen Kunstbeständen seiner Geburtsstadt ebenso wie denjenigen seiner Wahlheimat mit offenem Auge begegnet ist.

Unmittelbar nachgebildet hat Kolbe, den Selbstäußerungen zufolge, zu keiner Zeit und weder die Natur noch eine Kunstäußerung fremder Hand. Dennoch drängen gewisse Gestaltungsmerkmale der Kräuterblätter einen Vergleich mit den Tafeln der „Donaumaler“ geradezu auf: Zunächst handelt es sich hierbei um die durchaus malerische,[216] individualisierende Darstellung des nahsichtigen Blattwerks von Baum, Strauch und Kraut. So sollte Kolbes Kunst wohl strenggenommen den Gestaltungsmethoden der im späten 18. Jahrhundert schon im Erstarren begriffenen, vom Schematismus gelähmten Baumschlagidylle

---

Englischen Gartens zu Wörlitz, [Faks.- Neudruck der Ausgabe Dessau 1814] Wörlitz 1996] macht keine Angaben zum Bestand im Gotischen Haus.

[211] Harksen, Marie-Luise: Führer durch das Museum. Gotisches Haus in Wörlitz, Wörlitz 1962, S. 11.

[212] Hartmann [op. cit.], S. 73.

[213] Stange 1964 [op. cit.], S. 7, gibt an, daß es zahlreiche Kopien der Handzeichnungen gäbe, welche wohl im 16. Jahrhundert begehrte Sammlerstücke darstellten.

[214] Nicolai [op. cit.], Bd. 2, S. 844f. Eine Identifikation der Werke in Meils Sammlung wäre noch zu versuchen.

[215] Nicolai [op. cit.], Bd. 2, S. 836.

[216] Malerisch ist auch die Druckgraphik der „Donaumaler“: Auch sie bevorzugen die Radierung. Vgl. hierzu auch Timm, Regine: Landschaftsradierungen der Donauschule, Dresden 1999.

gehorchen, doch an deren Stelle tritt nicht nur im Kräuterblatt der subjektivierende Umgang mit der Natur, wie er in der deutschen Kunstentwicklung in der frühen Neuzeit seinen Anfang nahm. Die gefühlsmäßige Durchdringung, das Stimmungshafte und Emotionalisierte der Flora bestimmt sowohl die Wirkung eines Kräuterstückes als auch die eines „Donaubildes“ ganz entscheidend mit. Unabhängig davon, ob dem „Teilzeit-Landschafter“ des 16. Jahrhunderts tatsächlich ein Kolbe vergleichbares Naturgefühl zu eigen war,[217] scheint doch die Liebe zu jedem einzelnen Blatt, sowohl seiner tieferen Bedeutung wegen als auch nur um seiner selbst Willen, aus den Werken beider zu sprechen. Der Betrachter fühlt eine Verwandtschaft der Stimmung, die auch Kolbe, sollte der Kontakt zu jenen Werken bestanden haben, nicht unentdeckt geblieben sein kann.

Doch wieder zurück zu den formalen Anknüpfungspunkten: Die Verdichtung des Blattwerkes zu undurchdringlichem, vordergründigem Dickicht - dem Krautwinkel Kolbes und dem Waldeswinkel der „Donaumaler“ - muß als eine durchaus auffallende Verwandtschaft bemerkt werden. Die Nähe und Abgeschiedenheit der Pflanzenräume wird auch im Kräuterblatt gerne mit Fernsichten kontrastiert. Die Gewichtung variiert hierbei von einem winzigen Ausguck wie bei Altdorfers „heiligem Georg“ [Abb. 57] oder dem *Kräuterblatt mit Hirtenpaar und Kuh* [Abb. 22] bis hin zu weiteren Aussichten wie in der Tafel mit der Satyrfamilie [Abb. 59], den „beiden Johannes“ [Abb. 64] oder etwa dem *Kräuterblatt mit Mädchen und Angler* [Abb. 15]. Auch die übermäßige Vergrößerung des dichtgewebten Blattwerkes im Verhältnis zum Figurenpersonal, bildbestimmend im Kräuterblatt, begegnet nicht selten in der „Donaumalerei“ [Abb. 57]. Zu bemerken ist zudem eine ganz ähnliche Eingebundenheit der gelegentlich sogar durchaus vergleichbar gestimmten Staffage in die nahsichtig gezeigte, natürliche Umgebung: Hinterfangen von organisch gebauten Blattmauern sind die Figuren nicht nur in Kolbes Radierungen, sondern oftmals auch in Malerei und Graphik des frühen 16. Jahrhunderts. Ein geheimnisvoller, ja phantastischer Hauch umweht in beiden Fällen das Zusammensein von Mensch und Natur.

Auch die Kompositionsstruktur mancher Kräuterblätter ähnelt auffallend dem Bildaufbau der „Donaukunst“.[218] Das isolierte Auftürmen von fast formathohen, nah gesehenen Pflanzengebirgen tritt bei Kolbe schon um den Jahrhundertwechsel im *Kräuterstück mit Leierspieler am Brunnen* [Abb. 10] auf, verstärkt dann in den aus den 1820er Jahren

[217] Stange 1964 [op. cit.], S. 13f, führt die Naturliebe der „Donaumaler“ auf die devotio moderna zurück.
[218] Für diesen Hinweis habe ich Andrea Gottdang, München, zu danken.

überkommenen Blättern.[219] Der direkte Vergleich mit Werken der „Donauschule“ mag zeigen, daß gerade bezüglich dieses Aspektes eine erstaunliche formalkompositorische Verwandtschaft auszumachen ist [Abb. 63, 64]. Vergleichbar unklassische Kompositionsprinzipien, die rahmende Elemente ihrer eigentlichen Funktion derart dreist und wirkungsvoll entkleiden, lassen sich, zumindest in der deutschen Landschaftskunst bis 1800, an kaum einer anderen Stelle finden. In Anbetracht der zahlreichen Anknüpfungspunkte erscheint die Vermutung, daß eine gelegentliche Begegnung mit landschaftlich geprägten Werken der Dürerzeit Kolbe bei der Entwicklung des Bildkonzeptes der Kräuterblätter angeregt hat, durchaus haltbar. Doch trotz aller formalen Vergleichbarkeit: Die stärkste aller Bindungen zwischen Kräuterstück und „Donaubild“ scheint dem subjektiven Betrachter die liebevolle Hinwendung zur Natur und deren stimmungsvoll-phantastisches Zusammenspiel mit den weiteren Bildelementen zu sein.

Ein ganz ähnlicher Tenor klingt auch, gut ein Vierteljahrtausend später, in Salomon Geßners Buchschmuck.

VI.iii. Der radierte Buchschmuck Salomon Gessners

Auf die künstlerischen Verbindungen Kolbes zu Salomon Geßner wurde, auch bezüglich der Kräuterstücke, oftmals hingewiesen.[220] Schon 1806 bemerkt Füßli die Bedeutung Geßnerscher Drucke für Kolbes Wirken: „Das Lebendige und die Wahrheit ihres Ausdrucks sprachen ihn gewaltig an; er studirte sie auf das Fleissigste, ohne sie dabei eigentlich zu copiren; dabey faßte er die Natur scharf ins Auge und verglich sie überall mit den Darstellungen [...]“.[221] Kolbe selbst teilt im November 1795 dem „Herzensfreund“ Bolt mit, er habe, „zunächst nach der Natur selbst“, sich Geßner „zum Muster erwählt“, da jener „die Natur in jedem Kraut, in jedem Halme fühlte“.[222] Im „Lebenslauf“ schließlich bekennt Kolbe, daß er die Blätter des „gefühlvollste[n] Erspäher[s]“ der „verborgensten Reize und Herlichkeiten“ der Natur „nicht aus seinen Händen“ ließ, wenn er auch „keines derselben, auch selbst in Einzelheiten nicht, je eigentlich nachgebildet“ habe.[223]

Obwohl Kolbe sich gegen die künstlerische Nachempfindung verwehrt, lassen sich in

[219] Vgl. Kapitel V: Zum allgemeinen Charakter der Kräuterblätter. Abb. 15, 16.
[220] Z. B. Martens 1976 [op. cit.], S. 16f, 25; Schmidt, P. F. 1922 [op. cit.], S. 18f; Katalog Ausstellung: Maler und Dichter der Idylle. Salomon Gessner 1730 - 1788, Zürich 1980, S. 120.
[221] Füßli [op. cit.], S. 641.
[222] Dorow [op. cit.], S. 144 und an Bolt, November 1795; in: Ebd., S. 151.
[223] Kolbe 1825 [op. cit.], S. 10.

seinem Œuvre zahlreiche Anklänge an die Kunst des als seelen- und geistesverwandt empfundenen Zürchers ausmachen. Schon seine Radiermanier entwickelte der graphische Autodidakt an Geßners Vorbild: Einige Drucke der Frühstufe gehorchen noch ganz der spitznadeligen, krakelierend-feinspinnenden Technik des Idyllendichters. Schon sehr bald aber führt Kolbe die Nadel weitaus lockerer, kraftvoller und zupackender als sein einstiges Vorbild.[224] Ein Blick auf die Radierungen nach Geßners Gouachen zeigt, wie deutlich sich der Kolbesche Zugriff auf das Bildobjekt von Geßners Vorgehen abhebt [Abb. 65, 66]. Dennoch hat der intensive, dreijährige Kontakt mit Geßners Œuvre während des Aufenthaltes in Zürich „tiefere Spuren hinterlassen als zu erwarten gewesen wäre.“[225] Bald nach seiner Rückkehr im Jahr 1808 beklagte Kolbe - zu Recht, wie einige Blätter beweisen - den Verlust seiner „alten, wilderen Manier“, den er darauf zurückzuführen wußte, daß „die gessnerschen Niedlichkeiten“ ihn „verdorben haben“.[226] Die Kräuterblätter aber scheinen völlig unbeeindruckt von jener Verzärtelung geblieben zu sein: Die Platte mit der *Opferung an Pan* [Abb. 13], die bald nach der Zürcher Reise geätzt wurde, zeigt sogar im Gegenteil eine verstärkte Plastizität und malerisch-kontrastvolle Greifbarkeit der Formen, die wie ein bewußtes Aufbäumen gegen die alles mit spitzer Zackenform tonig überwebende Nadelführung Geßners wirkt. Auf thematischer und motivischer Ebene aber ist gerade jene Radierung durchaus an Geßners Werk geknüpft.[227]

Für die Entwicklung der „Gattung Kräuterstück“ erweist sich das bildkünstlerische Werk des Schweizer Idyllikers als grundlegend bedeutsam, mehr noch: Der Weg zum Bildkonzept ist ohne Geßner kaum denkbar. Dabei bilden weniger die in der Naturdarstellung zu großen Teilen den Schemata des Rokoko verpflichteten, bildmäßig durchgearbeiteten Radierungen oder Gouachen des Dichters den Anknüpfungspunkt, sondern insbesondere die in der Flora griffigeren Vignetten, mit denen er die Ausgaben seines literarischen Werkes schmückte. Erstgenannte verfügen zwar über eine den frühen Kräuterblättern vergleichbar gestimmte Staffage, und gerade die *Opferung an Pan* verwertet ein antikes Haltungsmotiv, das auch zu Geßners Bildrepertoire zählte [Abb. 13, 66],[228] darüber hinaus ähneln sie in der Verwendung von Gartenkleinarchitekturen sowie in einer allgemeinen Tendenz zur Nahsichtigkeit durchaus Kolbes Kräuterstücken [Abb. 68, 109], eine weitaus innigere Beziehung aber wird zwischen

[224] Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 17.
[225] Martens 1976 [op. cit.], S. 30.
[226] Notiz auf einem Abzug der Radierung Nr. 255. Zitiert nach Martens 1976 [op. cit.], S. 30.
[227] Vgl. Kapitel VII.i.iii.: Die Opferung an Pan, um 1808-15; ferner Anm. 148.
[228] Vgl. Anm. 148.

Kräuterblatt und Vignette wahrnehmbar.

Die prominente Rolle, die Geßners Kunst hinsichtlich der frühen Entwicklungsstufe der Kräuterstücke spielt, wurde besonders von Martens herausgestellt: Kolbes Federzeichnung eines großen Schilfbultes [Abb. 2], welche zuerst die Idee des Bildkonzeptes in sich birgt, zeigt sich deutlich von der Schlußvignette zur Idylle „Daphnis und Micon“ angeregt [Abb. 67].[229] Geßners kompositorisch wirkungsvolle Verschnürung des Schilfes mit den feingekräuselten Verästelungen der Zaunwinde soll in der Folgezeit zum Repertoire eines Großteiles der Kräuterstücke zählen. Auch die Nieswurz, die in Kolbes Blättern bis etwa 1800 auftaucht, scheint Geßners Illustrationen entliehen.[230] Einige weitere Motive verraten die direkte Anregung von Geßners Buchschmuck: So scheint die mit Efeu- und Windenranken umsponnene Herme in der *Opferung an Pan* [Abb. 70] ihre Entsprechung in der mit Zaunwinde umrankten Bildsäule der Schlußvignette zur Idylle „Der zerbrochene Krug“ zu finden [Abb. 69, 71]. Auch Blattformen, die der von Kolbe stets bildbestimmend eingesetzten großen Klette ähneln, finden sich oftmals in Geßners Vignetten [Abb. 72]. Den populären Ausgaben der Idyllen verdankt Kolbe aber nicht nur die Anregungen des Buchschmuckes, sondern ebenso, wie viele seiner Zeitgenossen, das ein oder andere Sujet.[231] Bezüglich der Kräuterstücke scheint die *Opferung an Pan* thematisch auch an die Idylle „Daphnis und Chloe“ angelehnt.[232] Auch die Landschaftsvorstellung Geßners, wie sie in den Texten der Idyllen transportiert wird, mag für das Konzept der Kräuterblätter bedeutsam sein: So resultiert die jeweilige Landschaftsform stets aus dem moralischen und sittlichen Verhalten der Charaktere. Ein tugendhaftes Leben schafft eine idyllische Umgebung, einen Locus Amoenus, während ein lastervolles Dasein den Locus Terribilis entstehen läßt.[233] Letzterer drückt sich nicht selten in einer Sumpfflora aus, wie Kolbe sie in den Kräuterblättern bevorzugt - und auch die Schlußvignette zu „Daphnis und Micon“ [Abb. 67], von der bereits die Rede war und die mit der Entstehung der Kräuterstücke aufs Engste verknüpft ist, zeigt einen solch feuchten Schreckensort. Geßners literarische Beschreibung jener Umgebung gibt einen deutlichen Eindruck von den Bestandteilen eines sogearteten Locus Terribilis:

[229] Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 25.
[230] Vgl. Anm. 140.
[231] Martens 1976 [op. cit.], S. 16.
[232] Vgl. Kapitel VII.i.iii.: Die Opferung an Pan, um 1808-15.
[233] Burk, Berthold: [Diss. Gießen] Elemente idyllischen Lebens. Studien zu Salomon Gessner und Jean-Jacques Rousseau [Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 426], Frankfurt/ Main 1981, S. 44, 51.

> „Ungesunde Kräuter wachsen da im Schlamm, und Ungeziefer schlürfen sie [die Schafe] mit dem Wasser [...]. Marmorsäulen liegen im Sumpfe, und Schilf und Unkraut schlägt sich drüber. Sieh ein zerfallenes Gewölbe von Epheu über und überschlungen, und Dornen wachsen aus jeder Ritze.“[234]

Gewiß war sich Kolbe, nicht zuletzt aufgrund seines ausgeprägten literarischen Interesses, dieser Konnotation bewußt, als er gerade jenen Schilfbult zum immer wiederkehrenden Bestandteil der Kräuterblätter bestimmte. Auffallend ist auch, daß er nicht selten Elemente verwertet, die auch von Geßner genannt werden - gerade die Überwucherung des von Menschenhand Geschaffenen ist in den Kräuterstücken mehr als einmal in Szene gesetzt. Ob Geßners Deutung der Sumpflandschaft auch für Kolbes Kompositionen gelten darf, wird an anderer Stelle zu diskutieren sein.[235]

Formal bedeutsam erscheinen zunächst die Vignetten der Idyllen, besonders in Anbetracht des Verhältnisses von Pflanzen und Staffagen. In ornamentaler Weise setzt auch Geßner nah gesehene Blattpflanzen zu abgeschlossenen Krautwinkeln zusammen, die die Figuren umfangen. Da Geßner den Vignetten hauptsächlich Kinder beigibt, entsteht zudem eine scheinbare Überdimensionierung des Blattwerkes, die inwendig mit der offenen Dimension der Kräuterstücke verwandt ist [Abb. 72, 73]. Bei aller Ähnlichkeit im Aufbau hat Kolbe jedoch, im Gegensatz zu seinem Vorbild, mit einer Schwierigkeit besonderer Art zu kämpfen: Der Bildform. Während die Vignette, per se ornamentalen Zuschnitts und unabhängig von empirischer Überprüfbarkeit, einzelne Elemente aus ihrem eigentlichen Zusammenhang isoliert und nach Belieben neu konfiguriert, muß in den Kräuterblättern ein allseitig begrenztes Rechteckformat überzeugend mit gewachsener Natur gefüllt werden. Dieses „Bemühen, aus der offenen Vignettenform zu einer geschlossenen Bildform“ zu gelangen, zeigt sich in seiner ganzen Schwierigkeit besonders in den frühesten Exemplaren der Kräuterblätter [Abb. 4, 67].[236] Kolbe stützt sich hier noch durchgängig auf Gestaltungsprinzipien, die dem Buchschmuck entlehnt sind. So komponiert er strenggenommen eine Vignette, deren Randbezirke er durch die Wahl eines kleineren Formates beschneidet. Zwar entsteht auf diese Weise eine gleichmäßige organische Flächenfüllung, doch auf die reizvolle Wirkung, die eben durch die seitliche und obere Formbegrenzung der Krautgebirge in der Vignette entsteht, muß Kolbe bei diesem Verfahren verzichten. Eine zugkräftigere Lösung findet er bereits um den

[234] Geßner [op. cit.], Bd. 3, S. 77.
[235] Vgl. Kapitel VII.i.i.: Et in Arcadia ego, um 1801.
[236] Martens 1976 [op. cit.], S. 25.

Jahrhundertwechsel: Im *Kräuterblatt mit Badender* [Abb. 5] und jenem mit der *Satyrfamilie* [Abb. 6] bindet Kolbe eine überdimensionierte Auftürmung aus Kräutern in einen landschaftlichen Kontext ein. Diese Verpflanzung einer Vignette in ein Landschaftsstück, gleichsam als Bild im Bild, formt den Ursprung und Ausgangspunkt des eigentlichen Kräuterblattes und ebnet den Weg zu den monumentalen Kompositionen.

So offensichtlich die Genesis der Bildform auch mit dem Geßnerschen Buchschmuck verknüpft ist: Kolbe selbst gesteht nur einem Manne zu, die Entstehung der Kräuterblätter begünstigt zu haben: Paulus Potter. [237]

VI.iv. Die Kräuterblätter im Verhältnis zu niederländischen Kunstäusserungen des 17. Jahrhunderts

> „Diese Kräuterblätter sind gesamt aus einem Blatte *Potters* entstanden, das zu seinen frühen Versuchen zu gehören scheint und jedem Liebhaber und Freunde der Kunst bekannt ist. Es enthält zwei Kühe im Vorgrunde, eine stehende und eine liegende. Im Mittelgrunde ein Hügel, von welchem ein Hirt noch anderes Rindvieh heruntertreibt. Rechts im Winkel ein herlich ausgeführter Klettenbusch, vol Leben und Wahrheit“.[238]

Kolbe selbst sieht also nur einen außenstehenden Künstler, Paulus Potter, mit der Entstehung der Kräuterstücke verbunden. Dessen Radierung „Der Kuhhirt“ [Abb. 74],[239] vielmehr der darauf befindliche, nicht eben auffallende Klettenbusch, soll ihn auf die launische Idee gebracht haben, riesenhafte Vordergrundvegetationen zum Bildthema zu machen. Diese ausschließliche Rückführung auf Potter darf m. E. nur cum grano salis betrachtet werden. Es wurde bereits auf des alten Kolbes Selbstkritik bezüglich seines übergangenen Naturstudiums hingewiesen, und so scheint es auch, als wolle er mit dieser späten Anbindung der Kräuterblätter an jenen „treffliche[n] Meister“, der, ganz im Gegensatz zu ihm selbst, „offenbar nach der Natur gezeichnet“ hat,[240] sein Werk rückwirkend in die Tradition des holländischen Naturalismus stellen. Daß gerade die in großen Tönen komponierten Kräuterblätter mit Potters realistisch klingender Schlichtheit wenig gemein haben, wird dem Betrachter sogleich bewußt. Augenscheinlich engere Verwandtschaften weisen jene

[237] Martens [ebd., S. 25] hält die „inzwischen eingetretene[.] Entfremdung zur Geßnerschen Welt“ für den Grund dafür, daß Kolbe 1825 den Idyllendichter nicht als Stichwortgeber der Kräuterblätter benennt.
[238] Kolbe 1825 [op. cit.], S. 11f. Schon Kolbe selbst verzichtete bezüglich der Kräuterblätter auf die Erwähnung seines holländischen Vorbildes Anthonie Waterloo, den er wegen seiner realitätsnahen Darstellung hoch verehrte und meist in einem Atemzug mit Geßner nannte [z. B. ebd., S. 10]. Tatsächlich haben Waterloos reizvoll zufällig wirkende Radierungen, dessen war auch Kolbe sich wohl bewußt, mit den monumental-phantastisch komponierten Kräuterblättern nicht die geringste Gemeinsamkeit.
[239] Martens 1976 [op. cit.], S. 44, Anm. 99.
[240] Kolbe 1825 [op. cit.], S. 12.

zahlreichen niederländischen Landschaften auf, die dem Kräutervordergrund mehr Aufmerksamkeit schenken. Sowohl Schloß Wörlitz als auch die Berliner Galerien, deren beider Gemäldebestände durch die oranische Erbschaft um einige Schätze aus dem goldenen Zeitalter Hollands und Flanderns gemehrt wurden,[241] standen dem Besucher offen. Das fürstliche Schloß in Wörlitz konnte, ganz gemäß dem aufklärerischen Anspruch auf völkische Bildung, jederzeit besehen werden. Schon 1788 gab August von Rode einen erfolgreichen Führer durch die Räumlichkeiten und den Garten heraus, der bis 1814 drei Auflagen erfuhr.[242] Die königlichen Bildergalerien zu Berlin unterstellte Friedrich Wilhelm II bereits 1787 der Akademie, und seit 1790 sollte es sogar ganz amtlich „den akademischen Eleven und anderen hiesigen und fremden Künstlern [...] verstattet sein, in den Sommermonaten nach den Gemählden auf Unsern Gallerien zu Berlin und Potsdam zu kopiren.“[243] So wird Kolbe mit Sicherheit einige Beispiele für ausgefallene niederländische Kräutervordergründe zu Gesicht bekommen haben.[244] Besonders Werke von Künstlern wie etwa Abraham Cornelisz. Begeyn, der nebst Ziegen besonders das nah gesehene Kraut liebte [Abb. 75], oder Willem Romeyn, der, wie Kolbe, eine ausgewiesene Hinwendung nicht nur zu Eichen, sondern auch zu riesenhaften klettenartigen Gewächsen zu haben schien [Abb. 76], mögen dem Dessauer gefallen haben.[245] Überliefert ist, daß auch Chodowiecki eine Landschaft Romeyns besessen hat,[246] und so wird Kolbe wenigstens ein Werk dieses Malers bekannt gewesen sein.

Gerade die traditionsgemäß der Nahsichtigkeit verpflichteten Flamen offenbarten im 17. Jahrhundert eine große Liebe zum Pflanzendetail. Schon Hagedorn lobte an Roelant Saverys paradiesischen Gegenden den „Fleis in den Vordergründen und die Spiegelung des Lichts an den hervorspriessenden Kräutern“[247]. Tatsächlich zeigen die zumeist mit allerlei Getier bevölkerten Landschaftsformationen Saverys, die sich in einem den Kräuterblättern

[241] Zur oranischen Erbschaft in Berlin vgl. Börsch-Supan, Helmut: Die Gemälde aus dem Vermächtnis der Amalie von Solms und aus der oranischen Erbschaft in den brandenburgisch-preußischen Schlössern. Ein Beitrag zur Geschichte der hohenzollernschen Kunstsammlungen; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 30, Jg. 1967, S. 143 - 198. In Dessau und Wörlitz vgl. Bechler, Katharina; Savelsberg, Wolfgang: Henriette Catharina von Oranien-Nassau und das Fürstentum Anhalt-Dessau; in: Katalog Ausstellung: Onder den Ornaje boom. Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenhöfen, Krefeld 1999, 2 Bde., Katalogband, S. 317 - 319.

[242] Rode [op. cit.], S. 8.

[243] Vgl. Eckardt, Götz: Die beiden königlichen Bildergalerien und die Berliner Akademie der Künste bis zum Jahr 1830, in: Betthausen, Peter [Hg.]: Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800, Dresden 1981, S. 138-164. Zitat nach ebd., S. 147.

[244] Die genaue Identifikation besonders der nach Rumpf um 1800 in den Schlössern zu Berlin und Potsdam gehängten Gemälde, die eventuell für solche Pflanzenvordergründe in Frage kämen, wäre noch zu versuchen.

[245] Bol, Laurens J.: Holländische Maler des 17. Jahrhunderts: Nahe den großen Meistern. Landschaften und Stilleben, München 1982, S. 248.

[246] Nicolai [op. cit.], Bd. 2, S. 835.

[247] Hagedorn, Christian Ludwig von: Betrachtungen über die Mahlerey, 2 Bde., o. O. 1785, Bd. 1, S. 382.

vergleichbaren Spannungsfeld aus naturalistischer Naturwiedergabe und Phantasmen befinden, oftmals detailreiche Kräuterborde. Die auch von Kolbe bevorzugte große Klette findet sich dabei, wie allgemein in der niederländischen Landschaft, recht häufig, und selbst deren Kontrastierung mit lanzettförmigen Schilfblättern eint beide Künstler.[248] Hinzu kommt, daß Kolbe Gemälde Saverys sowohl in Berlin - Rumpf erwähnt fünf Bilder in den Galerien[249] - als auch in Dessau - allein im Gotischen Haus hingen acht Exemplare[250] - gesehen haben muß [Abb. 77].

Nicht nur die Liebe zur überdimensionierten Vordergrundvegetation verbindet Kolbe mit der niederländischen Kunstsphäre, auch formalkompositorische Anknüpfungspunkte lassen sich gelegentlich feststellen. So findet sich etwa in der flämischen Landschaft zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht selten eine recht sonderbare Art des Bildaufbaus, formal manchen Kunstäußerungen der Donaumaler ähnelnd, die einigen Kräuterblättern vergleichbar erscheint. Durch ein zentral gesetztes, etwa formathohes Element teilt sich der Raum in zwei Fluchten - etwa in Bildern Jan Brueghels oder Hendrick de Clercks, aber ebenso im *Kräuterblatt mit Mädchen und Angler* [Abb. 15] oder auch jenem mit dem *Leierspieler am Brunnen* [Abb. 10] - und wird so zum „Gleichnis der ungelösten Zwiespältigkeit“.[251] Allerdings gilt Kolbe die perspektivische Überlegung, der schlüssige Aufbau eines gedoppelten Tiefenraums, nur wenig. Dennoch ist das Prinzip der senkrechten Teilung des Bildformates in zwei einander unterschwellig kontrastierende Bereiche in manchen Kräuterblättern durchaus vergleichbar ausgeprägt. Wenigstens ein flämisches Gemälde, das geradezu exemplarisch jene Kompositionsstruktur zeigt, wird Kolbe mit Sicherheit in Dessau gesehen haben: Denis van Alsloots aus der oranischen Erbschaft stammende „Rauhreiflandschaft“ im Bildersaal des „Hochadeligen Fräuleinstifts zu Mosigkau“[252] [Abb. 78].

In Stift Mosigkau könnte Kolbe auch mit einer weiteren niederländischen Bildgattung in Berührung gekommen sein: Dem flämischen Stilleben. Der Bild-im-Bild-Aufbau jener Gemälde hat eine im Vergleich zur Figur übermäßige Vergrößerung der rahmenden

[248] Katalog Ausstellung: Roelant Savery in seiner Zeit [1576- 1639], Köln 1985, S. 136.
[249] Rumpf, Johann Daniel Friedrich: Berlin und Potsdam. Eine vollständige Darstellung der merkwürdigsten Gegenstände von I. D. F. Rumpf, 2 Bde., Berlin 1804, Bd. 1, S. 256 u. a..
[250] Hartmann [op. cit.], S. 72.
[251] Katalog Bestand: Dessau, Schloß Mosigkau: Kleiner Führer durch das Staatliche Museum Schloß Mosigkau, Dessau 1959, S. 26.
[252] 1780 wurde das Lustschloß Mosigkau zum Fräuleinstift umgewandelt. Nach Genehmigung der Äbtissin konnte der mit 105 Gemälden ausgestattete Hauptsaal besichtigt werden. Vgl. Katalog Bestand: Dessau, Schloß Mosigkau 1959 [op. cit.], S. 3ff und Katalog Bestand: Dessau, Schloß Mosigkau: Schloß Mosigkau. Alter Gemäldebestand. Bearbeitet von Julie Harksen, Dessau 1976, S. 6ff.

Stillebenelemente zur Folge. Freilich resultiert dies aus dem Zusammenspiel zweier Bildrealitäten und folglich auch zweier differierender Bilddimensionen, doch unweigerlich bleibt der Eindruck einer ungeheuer monumentalen Pflanzenwelt zurück. Gerade die Exemplare, welche Kolbe gewiß gesehen hat, zeichnen sich durch eine starke Überwucherung der das Binnenbild rahmenden Kartusche aus und verschleiern somit die Grenze der Bildrealitäten [Abb. 79, 80]. Vielleicht mag die Erkenntnis der subtilen Wirksamkeit der Stilmittel, welche auch im flämischen Stilleben zum Tragen kommen, Kolbe auf dem Wege zum Bildkonzept der Kräuterstücke bekräftigt haben.

Eine ganz anders geartete Untergattung des Stillebens wird ihn jedoch weit mehr berührt haben als jede flämische Blumengirlande: Der Sottobosco.

Auf den stillebenhaften Charakter der Kräuterblätter hat bereits Paul Ferdinand Schmidt hingewiesen,[253] und nichts liegt näher, als mit Martens[254] den Blick auf eine Gattung zu richten, die, den Kräuterblättern gleich, „zwischen Landschaft und Stilleben angesiedelt ist“.[255] Nicht nur, daß das „Stilleben im Freien“ des nordniederländischen 17. Jahrhunderts häufig die auch von Kolbe bevorzugte Sumpfvegetation thematisiert, wie etwa in einem Exemplar von Frans Snyers, das sich mindestens seit 1788 in Schloß Wörlitz befunden hat [Abb. 81][256]; auch und besonders die Art und Weise, in der der einzelnen Pflanze eine geradezu überweltliche Monumentalität zugedacht wird, verbindet Sottobosco und Kräuterstück. Diesen Eindruck vermittelt Kolbe durch den Einsatz von Gestaltungselementen, die auch in der Kunst des Stillebens im Freien üblich sind: Die unbedingte Nähe zum Bildgegenstand, die „strenge Detaildurchbildung der einzelnen Pflanzen und deren deutliche Zusammenfügung zum Ganzen, [...] Windstille und Regungslosigkeit [...] und das [...] Vorkommen von Insekten [...] und Kleingetier“ zeigt Kolbe in den meisten Kräuterblättern mehr oder minder deutlich, zuvörderst und in ganzer Pracht aber im Blatt *Et in Arcadia ego* [Abb. 7], das zugleich den ersten Höhepunkt der großen Krautkompositionen markiert. Gerade Elemente wie zur Schau gestellter Blattfraß und Insekten weisen in den holländischen Sottobosci auf die Vergänglichkeit des irdischen Daseins hin, und so ist es kaum verwunderlich, daß Kolbe sich offensichtlich gerade während der Arbeit zu *Et in Arcadia ego* entschließt, den Vanitas-

[253] Schmidt, P. F. 1919 [op. cit.], S. 10.
[254] Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 48, Anm. 131.
[255] Schleier, Reinhard: Das Stilleben im Bezugsfeld der Bildgattungen; in: Katalog Ausstellung: Stilleben in Europa, Münster 1979, S. 540-554, S. 548.
[256] Martens hat als erster auf dieses Bild hingewiesen. Besonders hat er den auch in jener Tafel eingesetzten kompositorischen Gegensatz von breiten Blattellern und lanzettförmigen Blättern hervorgehoben.

Charakter des Bildthemas mittels aus dem holländischen Stilleben hergebrachten Methoden zu heben.[257] Greift man ein immer wiederkehrendes Element der Kräuterblätter, den sonderbar streng von oben gezeigten Schmetterling,[258] wie er etwa in der *Opferung an Pan* [Abb. 13] oder im genannten *Et in Arcadia ego* [Abb. 7] auftritt, aus den Bildzusammenhängen heraus, wird überdeutlich, welche Werke Kolbe hier angeregt haben [Abb. 86, 87]. Weniger ist es jenes Sumpfstilleben Snyers`, vielmehr wirken hier die Tafeln des Hauptvertreters der Gattung des „holländischen Kräuterstücks“[259]: Otto Marseus van Schrieck. Einige seiner Werke dürfte Kolbe in Dessau [Abb. 83], weitere in seiner Vaterstadt Berlin gesehen haben. Rumpfs Inventar des Berliner Schlosses erwähnt 1793 fünf dieser Tafeln, die heute allesamt verschollen oder zerstört sind. Zwei Gemälde des Marseus, die Rumpf 1794 beziehungsweise 1803 aufführt, haben sich erhalten [Abb. 84, 85].[260] Es wurde bereits erwähnt, daß die Berliner Bildergalerien und die angrenzenden Kabinette den Studenten der Akademie zugänglich waren, und so ist mit Sicherheit anzunehmen, daß Kolbe wenigstens sechs Sottobosci dieses Malers gesehen hat.

Die trotz aller Detailtreue ungewöhnlich kräftige und trotz aller Lebendigkeit erstarrte Monumentalität, die Marseus der Pflanze - nicht zuletzt aufgrund ihrer symbolhaften Bedeutung - zuweist, ist der Darstellung in den Kräuterblättern nicht nur vergleichbar, sondern scheinbar auch Vorbild. Im Spannungsfeld von Naturtreue und Zeichenhaftigkeit wird die Umwelt zum Spiegel nicht eines Vorgangs, sondern einer Beschaffenheit. So sind die Stilleben des Holländers ebenso wie die Kräuterblätter, obschon beide narrative Szenen mitumfassen, regungsloser Ausdruck eines stets ambivalenten Seinszustandes, jede Handlung wird zu dessen Exemplum. Die äußeren Übernahmen Kolbes, die mannigfachen Zeichen des Verfalls, das symbolträchtige Getier, scheinen vor allem Bekundung einer subjektiv wahrgenommenen

---

[257] Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 26. Zitat ebd. Zu bemerken ist hierbei auch, daß Kolbe den Hintersinn der holländischen Kunst offensichtlich noch zu deuten wußte und sie nicht als bloße Naturwiedergabe betrachtete.
Geradezu unübersehbar transportiert ein Exemplar eines deutschen oder österreichischen Malers, das sich zu Kolbes Lebzeiten in Dessau befunden hat, den Vanitas-Gedanken. [Abb. 82]

[258] Jachmann vermutet in seinem Katalogbeitrag: Salonmikroskopiker und Kräutermärtyrer: Naturdarstellung und Wissenschaft im 18. Jahrhundert; in: Katalog Ausstellung: „... es ist die Wahl des Schönsten“. Naturdarstellungen in der Druckgraphik des 18. Jahrhunderts aus Marburger Universitätssammlungen, Marburg 2004, S. 59-70, S. 68, daß eben jene Schmetterlinge in den Kräuterstücken von den zeitgleichen botanischen Illustrationen herrühren. Kolbes Pflanzendarstellungen weisen dagegen, wie Jachmann ebd. richtig feststellt, keinerlei Gemeinsamkeiten mit Illustrationen botanischer Werke auf.
Es ist m. E. jedoch äußerst unwahrscheinlich, daß Kolbe sich zur Gestaltung eines solchen Details auf die ihm offensichtlich künstlerisch nur wenig sympathische wissenschaftliche Illustration stützt. Zudem hat gerade die Darstellung des Schmetterlings im Werk des Marseus ein überdeutliches Vorbild.

[259] Das Genre Sottobosco wurde von Segal mehrfach als „Herb Piece“, also Kräuterstück bezeichnet. Vgl. Steensma, Susanne [Diss. München]: Otto Marseus van Schrieck. Leben und Werk [Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 131], Hildesheim 1999, S. 32.

[260] Steensma [op. cit.], S. 147f, Kat. B1,79; S. 153, Kat. B1,95. Verschollen oder verloren: S. 195, Kat. B4,70 - B,74.

inneren Verwandtschaft zu sein. Es ist der Blick in eine geheimnisvolle, eigengesetzliche Parallelwelt, der Marseus wie Kolbe fasziniert und den sie auf verwandte Weise in ihrem Werk formulieren.

Der enge Zusammenhang sowohl der Kräuterblätter als auch der Sottobosci mit der Gattung der Landschaft darf aber trotz aller Stillebenhaftigkeit nicht vergessen werden. In der niederländischen Landschaftskunst müssen die jenen Tafeln verwandten, großblättrigen Kräutervordergründe [Abb. 75, 76] nicht nur als eine Art Repoussoir-Arrangement, sondern auch als Teil ihrer natürlichen Umgebung wahrgenommen werden.[261] Auch Kolbes Kräuterstücke sind nach seiner eingangs wiedergegebenen Selbstäußerung nicht etwa aus Waldbodenstilleben, sondern aus einem solchen Landschaftsvordergrund entstanden.

Das Phänomen des ausgebauten Kräuterbordes begegnet aber keineswegs nur im Goldenen Zeitalter der Niederlande - auch im ausgehenden 18. Jahrhundert war der „botanische Vordergrund“[262] großes Thema der Landschaftsmalerei.

VI.v. Nahsicht und botanischer Vordergrund am Ende des 18. Jahrhunderts

Nicht allein der Blick auf die Kunstäußerungen vorvergangener Zeiten, wie er die letzten Kapitel bestimmte, kann die Entstehung des Konzeptes der Kräuterblätter aus dem Halbdunkel ans Licht befördern. Zuvörderst ist auch Kolbe, wie jeder Künstler, ein Kind seiner eigenen Zeit.

Der Geist, welcher die für den 1759 Geborenen prägende zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts umwehte, darf auch angesichts so außergewöhnlicher Bildschöpfungen, wie die Kräuterstücke sie darstellen, nicht unterbewertet werden. Gerade diese Kompositionen sind Ausdruck „eines Problems, das die deutschen Landschaftsmaler schon ab den 1760er Jahren bewegte“:[263] Der Nahsicht.

Bis zur Jahrhundertmitte herrschte in der Landschaftskunst der ferngesehene Prospekt vor. Mit dem Aufkommen empfindsamer Geistesströmungen aber wurde auch in der bildnerischen Darstellung der Wunsch nach lauschiger Umfangenheit im Waldeswinkel und nach verschattetem Dickicht laut. Dieser Wandel hängt eng mit Rousseaus weitreichender

[261] Nicht wenige holländische Maler [Etwa Begeyn, vgl. Abb. 75] hatten sich sowohl auf Stilleben im Freien als auch auf Landschaften spezialisiert. Bol [op. cit.], S. 250f.
[262] Martens 1976 [op. cit.], S. 48, Anm. 131.
[263] Ebd., S. 47, Anm. 131. Martens gibt ebd., S. 47f, eine Einführung in die Entwicklung der Nahsichtigkeit in der deutschen Landschaftsmalerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Naturphilosophie zusammen. In „Julie où la Nouvelle Héloise“ erklärt jener unter anderem die Vorliebe für die Fernsicht zum „Ausdruck innerer Unzufriedenheit und Leere.“ Nur „die unberührte Natur, das geheimnisvolle Dickicht, der wuchernde Garten, die stille Waldgegend lassen den Menschen zu sich selbst finden, bedeuten ihm Glück und Einklang mit sich selbst.“[264] Eine sogeartete Grundeinstellung spricht auch aus den Kunstäußerungen jener Zeit, nicht zuletzt aus Geßners Œuvre [Abb. 66, 72, 73, 109].[265] Im Laufe der Jahre verdrängt die Fokussierung auf einen einzelnen Bildgegenstand, oftmals den freistehenden Baum der später sogenannten Baumschlagidylle [Abb. 3, 88, 89], sukzessive diese allgemeine Nahsicht. Schließlich, ab den 1780er Jahren bis etwa zum Jahrhundertwechsel, liegt die Konzentration der Künstler allgemein auf einem durchformten Bildvordergrund[266] [Abb. 90 - 95]. Das Kräuterblatt steht zwischen der um 1800 aktuellen Problematik des, in Martens` treffendem Terminus gesprochen, „botanischen Vordergrundes“[267] und der weiter zurückliegenden Entwicklungsstufe der empfindsam geprägten Nahsichtlandschaft, wie sie besonders durch Geßner vertreten wird.

Tiefste Verwandtschaft herrscht zwischen Kräuterblatt und Vordergrundstudie. Viele Künstler arbeiteten gegen Ende des 18. Jahrhunderts, der allgemeinen Vorliebe folgend, die für die Vordergrundgestaltung angelegten Naturstudien zu großformatigen, bildmäßigen Blättern durch [Abb. 96 - 99] und gestanden so der nahgesehenen Krautvegetation Kunstwert zu. Es galten Künstlern wie dem etwas schulmeisterlichen Adrian Zingg oder dem kraftvolleren Johann Christian Reinhart diese Zeichnungen längst nicht mehr nur als Vorarbeiten für die großen Landschaften, sie verliehen ihnen vielmehr „den Rang autonomer, zum Kauf angebotener Kunstwerke.“[268] Diese Tendenz offenbart sich auch in Kolbes Kräuterblättern,

---

[264] Ebd., S. 38.

[265] Kolbe selbst äußert einmal gegenüber Bolt, er habe sich „an große Parthien in italienischem Geschmack, an weitläuftige [sic] Aussichten“ niemals gewöhnen können. „Ich mag nehmlich alles, was mich reizt und lockt, gern in der Nähe haben, ich mag gern jede Schönheit, die auf mich wirken soll - wenn ich so sagen darf - mit Händen greifen. Und dies gilt auch von den Schönheiten der Natur.“ An Bolt, Nov. 1795; in: Dorow [op. cit.], S. 153. Die besondere haptische Qualität der Kräuterblätter ist somit auch aus Kolbes persönlicher Vorliebe für den Tastsinn zu erklären.

[266] Martens 1976 [op. cit.], S. 38, 48, Anm. 131.

[267] Ebd., S. 48, Anm. 131.

[268] Vgl. Katalog Ausstellung: Die Entdeckung der Wirklichkeit. Deutsche Malerei und Zeichnung 1765 - 1815, Schweinfurt 2005, S. 228. Jüngst hat auch Anke Fröhlich in ihrer Dissertation: Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Landschaftsmaler, - zeichner und -radierer in Dresden, Leipzig, Meißen und Görlitz von 1720 bis 1800, Weimar 2002, S. 120, auf eine innere Verwandtschaft der Pflanzenstudien Zinggs mit Kolbes Kräuterblättern hingewiesen. Fröhlichs Vermutung wäre einerseits zu bestärken, da Zingg mit Kolbes Onkel Chodowiecki in einem freundschaftlichen Verhältnis stand und somit der Kontakt Kolbes mit Zinggs Werk wahrscheinlich wird. [Vgl. hierzu Katalog Ausstellung: Helvetien in Deutschland. Schweizer Kunst aus Residenzen deutscher Klassik 1770- 1830, Zürich 1991, S. 26.] M. E. aber hat andererseits Kolbes gefühlvolle Naturdarstellung gerade mit Zinggs eher musterbuchhaften Blättern nichts gemein, weshalb des Schweizers Kunstäußerungen in diesem Zusammenhang nur als Ausdruck einer allgemeinen Zeiterscheinung zur Sprache kommen und nicht in einen direkten Vergleich mit den Kräuterblättern gestellt werden.

doch der eigenwillige Radierer geht dabei weiter als all seine Zeitgenossen.

Die Nahsicht in der Landschaftskunst ist Ausdruck einer Problematik, die nicht zuletzt in philosophischen, naturwissenschaftlichen, literarischen und kunsttheoretischen Schriften ihren Widerhall findet. So fordert etwa Carl Ludwig Junker 1775, es müsse, um den Eindruck der „Wahrheit“ des Landschaftsbildes zu heben, im Vordergrund „alles bis zur Pflanze charakteristisch seyn“.[269] Bereits erwähnt wurden Hagedorns Äußerungen bezüglich Savery,[270] und des Autors Lob besonders für die mit Kräutern ausgestatteten Vordergründe ist symptomatisch für die 1780er Jahre.

Merck, der Stürmer und Dränger, setzt den Schwerpunkt weniger auf die formale Vordergrundausstattung zur Steigerung des Illusionismus. Sein Anliegen scheint vielmehr ein grundsätzliches, ja philosophisches zu sein:

> „Dies Hängen am Alltäglichen, am Unbedeuteten, wie`s so viele Leute nennen, das Bemerken, was so viele andere mit Füssen treten, die botanische Jagd, wo alle nur Gras sehen [...], dies ist wohl die erste und distinktive Grundlage des Landschafters.“[271]

Gerade im Falle Mercks wird der Zusammenhang der Kunsttheorie mit der Literatur, besonders mit den „Leiden des jungen Werthers“ des Geistesgenossen Goethe, deutlich wahrnehmbar.[272]

Auch Geßner widmet sich in seiner Idylle „Die Gegend im Grase“, auf die bereits durch Martens hingewiesen wurde,[273] liebevoll der Beschreibung der kleinsten Natur:

> „[...] itzt sey das Gras um mich herum meine Gegend. Diese bewundernswyrdige Welt im kleinen, von unendlich mannigfaltiger Schönheit; unendliche Arten Gewächse, Millionen verschiedene Bewohner [...]. O wie schön bist du, Natur! In deiner kleinsten Verzierung, wie schön! Die reinsten Freuden misset der, der nachlaessig deine Schoenheiten voryber geht [...]“.[274]

Mindestens bis zum Jahrhundertwechsel blieb in den literarischen Äußerungen die arkadisch konnotierte Hingabe an das florale Kleinstleben lebendig. So äußerte der vielbeachtete

---

[269] Junker, Carl Ludwig: Grundsätze der Mahlerey, Zürich 1775, S.46.
[270] Hagedorn, Christian Ludwig von: Betrachtungen über die Mahlerey, 2 Bde., o. O. 1785, Bd. 1, S. 382.
[271] Merck [op. cit.], S. 275. Auch Martens erwähnt in diesem Zusammenhang Hagedorn, Junker und Merck. Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 47f, Anm. 131.
[272] „Wenn [...] ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen mir merkwürdig werden; wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen [...] näher an meinem Herzen fühle [...]“. Goethe, Johann Wolfgang: Die Leiden des jungen Werther [Johann Wolfgang Goethe: Werke in sechs Bänden, Bd. IV, S. 5-112], Frankfurt am Main 1993, S. 9.
[273] Martens 1976 [op. cit.], S. 47, Anm. 131.
[274] Geßner [op. cit.], Bd. 2, S. 142, 148.

Heinrich Zschokke noch 1796 in einem kleinen, anonym erschienenen Büchlein:

> „O Natur, du Unendliche, du unerforschlich große Bildnerin, ein frohes Erstaunen ergreift meine trunkene Seele beim Anblick dieser kleinen, nie bemerkten Welt. Unermeßlich ist deiner Schöpfungen Spiel! [...] Welten zerstört unser wandelnder Fuß und wir kennen sie nicht [...].-“[275]

Mit dieser neuen, naturphilosophisch und literarisch fundierten Achtung, die selbst dem kleinsten, unwesentlichsten Pflänzchen in all seiner Alltäglichkeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entgegengebracht wurde, geht auch ein Aufschwung der pflanzenkundlichen Wissenschaften Hand in Hand. So erklären sich die zahlreichen Forderungen nach botanischer Genauigkeit in der Kunst, getätigt etwa von Hackert, Breysing oder Goethe.[276] Zu der für Kolbe weitaus bedeutsameren, gefühlsmäßigen und subjektiven Wertschätzung des Krautes und Unkrautes gesellt sich hier eine zweite, objektive Zuwendung. Diese entspringt nicht zuletzt dem neuen naturwissenschaftlichen Interesse. Äußerst populär und einem Pictor Doctus wie Kolbe sicherlich wohlbekannt waren besonders Goethes botanische Untersuchungen, die ein allen Pflanzenarten gemeinsames Urprinzip fokussieren. Zwar drang des Dichters Idee der „Urpflanze“ erst nach 1816 ans Licht der Öffentlichkeit, doch schon 1790 veröffentlichte Goethe einen weitreichenden „Versuch[,] die Metamorphose der Pflanzen zu erklären“:[277] Alle „verschiedenscheinenden Organe der sproßenden und blühenden Pflanze“ seien demnach in einem dynamischen Prozeß des Wachsens und Umbildens, „aus einem einzigen nehmlich *dem Blatte*“ entstanden.[278] Das Blatt ist hier Grundprinzip und Urform jedes Teiles einer Pflanze, es wird zu einer schaffenden, ja gebärenden Form stilisiert. Diese enorme Aufwertung des Blattes gegenüber der Blüte, wie sie von Goethe vorgenommen wird, mag unter Umständen auch den außergewöhnlich präsenten Einsatz von Blattpflanzen in den Kräuterblättern erklären. Kolbes Blattformen sind von einer derart bildbestimmenden Körperlichkeit, als wären sie wahrhaft Ausdruck einer lebensspendenden Urform, des alle Flora umfassenden Grundprinzips. Tatsächlich gesteht Kolbe der Blattpflanze einen Raum zu, wie er in der Kunst traditionell vorrangig der Blüte eingeräumt wurde; auf diese verzichtet er dabei fast gänzlich. Vielleicht spielt hierbei auch die Konnotation eine Rolle, die im 18. Jahrhundert, genauer gesagt seit Carl

[275] Anonym [Zschokke, Heinrich]: Arkadien, oder Gemälde nach der Natur, gesammelt auf einer Reise von Berlin nach Rom, Bayreuth 1796, S. 99f.
[276] Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 48, Anm. 131.
[277] Vgl. Waenerberg, Annika: Urpflanze und Ornament. Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil [Societas Scientiarum Fennica. Commentationes Humanarum Litterarum 98/1992], Helsinki 1992, S. 28 - 30.
[278] Goethe, Johann Wolfgang von: Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären, Gotha 1790, § 119, S. 83.

von Linnés „Systema Naturae“ aus dem Jahr 1735, der Blüte anhaftete. Auf Linné wurde bereits bezüglich einer neuen Seelenhaftigkeit der Pflanzen hingewiesen,[279] und ganz besonders die Blüte war dem Wissenschaftler Objekt der Forschung. Seine richtungsweisende und bis ins 19. Jahrhundert hinein äußerst wirksame Neuordnung der Flora anhand der Blüte als Sexualorgan mußte sich tatsächlich „gegenüber heftigen moralischen Vorhaltungen rechtfertigen“. Ursächlich scheint hierfür, daß der Pflanze durch Linné eine Art „sexuelles Empfindungsleben“ und gar etwas wie die Fähigkeit zur fleischlichen Begierde zugeschrieben wurde - eine Unsittlichkeit, die den Zeitgenossen mißfallen mußte.[280] Linnés Sexualisierung der Blütenformen war, davon ist auszugehen, jedem gebildeten Herren der Goethezeit geläufig; und vielleicht entspricht der völlige Verzicht auf die Blüte in den Kräuterblättern auch einem Verzicht auf die Fleischlichkeit, wie er das Leben des unglückseligen Junggesellen Kolbe bestimmte? Doch hierzu in den folgenden Kapiteln.

In diesem Zusammenhang bleibt festzuhalten, daß das Bildkonzept des Kräuterstückes durchaus nicht so fremd in seiner Zeit steht, wie seine offensichtliche Andersartigkeit es vermuten ließe. Die Tendenz, auch die nicht-blühende, alltägliche Pflanze zu schätzen, die Freude an der Nähe, die neuartige, emotionale und zugleich verstandesmäßige Durchdringung der Flora - all das schafft eine kultur- und geistesgeschichtliche Basis, ohne welche die Entstehung eines Kräuterblattes kaum denkbar wäre. Die künstlerische Mode des ausgebauten Kräuterbordes im Bildvordergrund, eine Zeiterscheinung, von der Kolbe keinesfalls unbeeindruckt geblieben ist, wird Ausdruck des sogearteten kulturellen Umfeldes. Es wurde bereits erwähnt, daß auch die Entwicklung der Kräuterstücke ihren Anfang in jenen Vordergrundvegetationen nahm[281] [Abb. 3], und so dürfen die Kräuterblätter mit Martens als „die radikalste und selbständigste Behandlung des um 1800 akuten Problems des `botanischen Vordergrundes`“ betrachtet werden.[282]

Eine eindeutige Beantwortung der eingangs gestellten Frage nach einer sich in den Krautkompositionen manifestierenden Gattungsneuschöpfung erweist sich, trotz aller gemachten Beobachtungen, als schwierig. Zuvörderst handelt es sich bei den Blättern jener Werkgruppe um Bildvordergründe von Landschaften. Da diese Vordergrundvegetationen

[279] Vgl. Anm. 41.
[280] Ingensiep [op. cit.], S. 261.
[281] Vgl. Kapitel IV.: Zum technischen Befund der Kräuterblätter.
[282] Martens 1976 [op. cit.], S. 48, Anm. 131.

strenggenommen in ihrem ursprünglichen Zusammenhang verbleiben und diesen lediglich durch die neuartige Größenausdehnung verschleiern, bleibt auch das Kräuterstück in erster Linie der Gattung Landschaft zugehörig, und die nahgesehenen Figuren bleiben - an den vorderen Bildrand gerückte - Staffage. Der Zusammenhang mit der Kunst des Ornamentstiches mag besonders auf den freien perspektivischen Umgang in jenen Landschaften gewirkt haben, hat jedoch, ebensowenig wie die aufgezeigte Vergleichbarkeit mit der „Donaumalerei“, hinsichtlich der Gattungsfrage keinerlei Bedeutung. Anders verhält es sich bezüglich der Vignetten Salomon Geßners: Hier kann zumindest, wenngleich nur auf stilistischer Ebene und auch nur die frühe Entwicklungsstufe betreffend, eine Verwischung der Gattungsgrenzen, vielmehr ein Einschreiben der Bildform Vignette in die Gattung der Landschaft, festgestellt werden. Größte Auswirkung auf die Bildklasse der „Kräuterlandschaften“ aber ist zweifelsohne dem Sottobosco zuzuschreiben, dessen Stillebenelemente etwa ab 1800 in die Blätter Eingang finden. Gleich jenen Sottobosci stehen auch die Kräuterstücke zwischen Landschaft und Stilleben und bilden aus beider Gegebenheiten, freilich nicht ohne Anregungen von Kunstäußerungen fremder Hand empfangen zu haben, eine neuartige Zwischenform. Von einer tatsächlichen neuen Bildgattung aber kann zwar vielleicht innerhalb des Kolbeschen Œuvres, kaum aber in einem größeren kunsthistorischen Zusammenhang gesprochen werden. So bleibt das Kräuterblatt ein originelles, in seiner Zeit einzigartiges, eigenartiges und eigenständiges Zwitterwesen der Bildkategorien - und nicht zuletzt diese Besonderheit hinterläßt bei dem Betrachter noch nach zwei Jahrhunderten einen Eindruck von erstaunlicher Frische und Modernität.

Doch längst nicht nur die Andersartigkeit des Bildtypus` trägt zur Anziehungskraft der Kräuterstücke bei. Erst der Blick auf das Einzelblatt, auf das Besondere im Gegensatz zum Allgemeinen, kann die spezifische Wirkungsweise der Krautradierungen erhellen.

VII. Exemplarische Betrachtungen einiger Hauptwerke

Aufgrund der Fülle an Kräuterstücken, und besonders aufgrund der immer neuen, immer überraschenden Aspekte jedes einzelnen Blattes, kann in diesem Zusammenhang keine vollständige und ausführliche Analyse aller Graphiken erfolgen. Die Betrachtungen müssen immer Fragment und Andeutung bleiben, und manche Komposition wird kaum oder garnicht erwähnt werden können. Um dennoch den so verschiedenartigen Wirkungen und Bedeutungsschichten der einzelnen Blätter gerecht zu werden, soll eine Untergliederung in

Bildgruppen vorgenommen werden. Deren erste umfaßt die berühmtesten der monumentalen Kompositionen und formt zugleich eine stabile Sinngrundlage, deren Variationen den steten Refrain der gesamten Werkgruppe bilden.

VII.1. Die allegorisch-monumentalen Kräuterstücke

VII.1.1. Et in arcadia ego, um 1801

Die Suche nach der wirkungsvollsten Bildform, wie sie die frühen Radierungen bestimmte [Abb. 4 - 6], zeigt sich in diesem Blatte abgeschlossen, und nicht nur formal, auch inhaltlich darf *Et in Arcadia ego* [Abb. 7] als *das* programmatische Kräuterstück bezeichnet werden.
Schon kompositorisch formt die Graphik einen ersten, strahlenden Höhepunkt:
Ein riesenhafter, von Blattfraß befallener Klettenbusch, dessen kraus gewölbte, haptisch erfahrbar werdende Blatteller nahezu die Größe eines menschlichen Körpers erreichen, türmt sich am linken Bildrand kegelförmig auf. Hinterfangen wird der Strauch von einem toten Weidenstamm, der in knorrigem Schwung bis zur oberen Formatbegrenzung aufsteigt. Auf diese Komposition antwortet in der rechten Bildhälfte, ein wenig zurückgesetzt und somit eine keilförmige Bodenfläche implizierend, ein nahezu bildhoher, mit Zaunwinde durchrankter Schilfbult, der sich überhalb eines mannshohen Wasserampfers in großem Schwung zur linken Bildhälfte neigt. Dichte Hopfenranken verbinden die beiden pflanzlichen Hauptakteure, und es formt sich eine enggewebte, in das Blätterdickicht eingegrabene und wie in einer strudelnden Bewegung umfangene Höhle. Trotz dieser in der Komposition angelegten Drehbewegung aber verharren die Pflanzen in starrer, stillebenhafter Monumentalität. Innerhalb der Blätterhöhlung wird ein bildparallel gelagerter, überwucherter Sarkophag sichtbar, den die Aufschrift „Et in Arcadia ego“ ziert. Ein Liebespaar wie aus einem Musterbuch - links ein nackter Jüngling, in seinem Arm ein ihm zugewandtes, antikisierend gekleidetes Mädchen - steht gedankenverloren in schräger Rückenansicht vor dem Trauermonument. Das junge Mädchen scheint in seiner Haltung - die künstlerische Unfreiheit Kolbes angesichts der Figur wird auch hier deutlich spürbar - einem Rokoko-Nachguß einer Amphitrite des Michael Anguier nachempfunden zu sein [Abb. 100, 101]. Fürst Franz brachte die Bleistatue von einer Reise nach Paris mit ins Wörlitzer Schloß, und dort hat Kolbe wohl das Haltungsmotiv verinnerlicht.

Die Gesamtanlage aus riesenhaften Blättern und Sarkophag formt ein in sich geschlossenes System, das von der übrigen Umwelt abgesondert ist. Der schräg ins Bild führende, sonnenbeschienene Wiesenstreifen fungiert als ein Weg in diese sonderbare

Bildrealität hinein - und auch, gestützt durch eine kontrastierend verdunkelte, mit einem formatparallel gelagerten Baumstamm versehene Repoussoir-Zone, wie ein Weg aus ihr hinaus. Es scheint, als sei das Paar auf einem Spaziergang in diese sonderbare Umgebung geraten und wolle, nach dem dargestellten Moment des sentimentalen Innehaltens, seinen Weg nach rechts fortsetzen, wieder hinaus in die gewöhnliche ländliche Umgebung, wie sie einzig durch ein am äußersten rechten Bildrand auftauchendes Gesträuch vermutbar wird.

Die Kräuter formen einen dreidimensional ausgreifenden Winkel, der den Figuren eine ausreichende Standfläche zuweist und völlig von dem landschaftlichen Kontext, dem er eigentlich angehört, isoliert ist. Kein Horizont, keinerlei Fernsichten schaffen eine Verbindung zwischen der kunstvoll arrangierten Kräuterhöhle und der gedachten Umgegend. In diesem Blatte formt die nahgesehene, überdimensionierte Pflanze erstmals eine phantastische Parallelwelt, wird Träger eines geheimnisumwitterten, eigengesetzlichen Zustandes, an dem auch der Mensch für einen Moment teilhaben kann.

Das Sujet, dessen Kolbe sich hier annimmt, erfreute sich im ausgehenden 18. Jahrhundert größter Beliebtheit. Gerade das Grab in Arkadien entspricht völlig der von Sentimentalität und sanfter Melancholie geprägten Geisteshaltung, die Kolbes Zeitgenossen einte. Daß aber die Kolbesche Neuinterpretation Arkadiens selbst im mittleren 19. Jahrhundert noch sonderbar anmuten mußte, versteht sich nahezu von selbst. Zur Neuauflage des Blattes im Jahr 1848 annoncierte Franz Kugler ein „prachtvolles Kräuterstudium, doch mit seltsam sentimentaler Beigabe“. Zudem störte er sich am unrealistischen Größenverhältnis, das aber als „scurrile[r] Einfall“ abzutun sei, der „dem Blatte von seinem sonstigen Werthe nichts“ nehme.[283] Tatsächlich entspricht Kolbes Radierung nicht dem hergebrachten ikonographischen Schema des beliebten Darstellungstypus`.

Arkadien ist, im Gegensatz zum christlichen Paradies, keineswegs frei von Vergänglichkeit und Tod. Bei Vergil, der das überhöhte und idealisierte Arkadienbild zeichnete, das noch bis zum heutigen Tage Gültigkeit besitzt - Theokrits Idyllen finden in der eher unwirtlichen, wilden Umgebung Siziliens statt - taucht erstmals das Motiv des Grabes in Arkadien auf.[284] Künstlerisch dargestellt wurde die Thematik des Todes in Arkadien zuerst durch Giovanni Francesco Guercino in den frühen 1620er Jahren, und auf seinem Bilde ist

[283] Besprechung der *Auswahl landschaftlicher Radierungen*, Reimer 1848 in Kunstblatt 1848, Nr. 56; in: Kugler [op. cit.], S. 694.
[284] Panofsky, Erwin: Et in arcadia ego. On the conception of transcience in Poussin and Watteau; in: Meaning in the Visual Arts. Paper in and on Art History, New York 1957, S. 295 - 320 [Erstdruck in: Ders.: Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer, Oxford 1936], S. 298ff.

auch erstmals der Satz „Et in Arcadia ego“ zu lesen.[285] Wesentlich größere Bekanntheit erlangten freilich Poussins Kompositionen, und besonders die heute im Louvre befindliche Tafel [Abb. 102] wurde zwischen 1765 und 1780 durch Stiche weit verbreitet und war im ausgehenden 18. Jahrhundert wohl jedermann bekannt. Schier unzählige Nachahmungen und Neugestaltungen des bei Poussin vorgebildeten Sujets finden sich besonders in der Zeichenkunst und Druckgraphik um 1800. Gerade Reinhart, der diesbezüglich sogar an zwei nicht erhaltenen Gemälden gearbeitet haben soll, schätzte die Thematik und hinterließ vier Zeichnungen [Abb. 106-108],[286] aber auch Künstler wie Oeser [Abb. 103], Zingg, Bach, Chodowiecki [Abb. 105] und Meil [Abb. 104][287] konnten sich der Mode nicht verschließen.[288] Zum Darstellungsmodus zählte der mit besagtem Schriftzug versehene Sarkophag im idyllischen Hain, der von schäferlich-arkadischem Personal in sentimentaler Stimmung betrachtet wird. Zumeist ist ein Paar, zwei Schäferinnen oder gelegentlich ein Liebespaar, akzentuiert, das die Inschrift mit sanfter Empfindung verinnerlicht. Im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen aber zeigt Kolbe die Staffage des *Et in Arcadia ego* nicht von schräg vorne, sondern von schräg hinten, und auch die bildparallele Lagerung des Sarkophages unterscheidet die Darstellung des Dessauers von den Umsetzungen seiner Künstlerkollegen. Der Betrachter des Kräuterstückes fühlt, obwohl er die Gesichter der Liebenden kaum erkennen kann, tiefer und inniger mit der Staffage, fast als wäre er selbst Teil der sentimentalen Szene. Diesbezüglich scheint die Kolbesche Figur schon auf die Betrachtergestalt der Frühromantik zu verweisen. Zudem war es üblich, die landschaftliche Umgebung mit zusätzlichem arkadischen Personal zu bevölkern, doch Kolbe wählt - wie schon sein Lehrer Meil [Abb. 104] - die Zweisamkeit der Geschlechter, die die melancholische Stimmung vertieft und eine Konzentration auf die Emotion schafft. Auch stellt er die Vergänglichkeit der Liebe somit auf eine der Vergänglichkeit des Lebens vergleichbare Stufe.

Die Anknüpfungspunkte Kolbes an die ikonographischen Vorlieben seiner Zeit zeigen sich

---

[285] Panofsky [op. cit.], S. 304.

[286] Denzler, Max: Et in arcadia ego; in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. VI, München 1973, Sp. 117 - 131, S. 126.

[287] Der Sarkophag in Meils Blatt trägt die Aufschrift YORICK, ein an Hamlet gemahnender Name, mutmaßlich der des Verstorbenen. Trotz der abweichenden Inskription zeigt sich Meils Graphik von den Et in Arcadia ego - Darstellungen mehr als deutlich angeregt und soll deshalb in diesem Zusammenhang aufgeführt werden.

[288] Büchmann, Georg: Geflügelte Worte. Zitatenschatz des deutschen Volkes, gesammelt und erläutert von Georg Büchmann, fortgesetzt von Walter Robert-Tornow u. a., 3 Bde., Berlin 1964, Bd. 2, S. 586. Daß nicht jeder der Mode des Sujets wohlgesonnen war, bezeugen die 1775 getätigten Äußerungen des eher konservativen Junker: „Kann man den Grund des Daseyns, die Art der Verbindung der handelnden Personen, und den Zweck ihrer Handlung nicht einsehen, so schreibe der Artist ganz dreiste: Genus unde latinum mit einem Carracio, oder & in Arcadia ego mit einem Poußin unter sein Gemählde. Inscription ist hier die einzige Aufklärung.“ Junker [op. cit.], S. 36.

gerade an diesem Beispiel ebenso deutlich wie die Verweigerung gegenüber den Darstellungsmoden. Kolbe erfindet mit seiner Komposition keineswegs einen revolutionären, neuartigen ikonographischen Typus, die einzelnen Elemente sind durchaus der Darstellungstradition verbunden. Jener scheint sich sogar in eine Entwicklungslinie einzufügen, die von einer eher zurückhaltenden Charakterisierung des landschaftlichen Umfeldes, wie sie etwa Oesers Blatt [Abb. 103] bestimmte, hin zur immer stärker werdenden Auseinandersetzung mit dem Unterthema der arkadischen Landschaft führt [Abb. 107]. Kolbes Interpretation des Sujets wäre von dieser Warte aus als Konsequenz der vorangegangenen Entwicklungen zu betrachten. Doch tatsächlich neu und ungewöhnlich ist der Landschafts*typus*, den Kolbe als Umfeld des Sarkophages zeigt: Die wilde und undurchdringliche, überdimensionierte Sumpfvegetation hat nichts gemein mit den in der künstlerischen Umsetzung des späten 18. Jahrhunderts üblichen idyllischen Hainen oder italienischen Ansichten.

Größere Verwandtschaft scheint demgegenüber zwischen Kolbes Arkadienkomposition und einem Parktypus aus Hirschfelds vielgelesener „Theorie der Gartenkunst“ zu bestehen: So empfiehlt der Gartenfreund das Trauermonument im allgemeinen - Sarkophag, Trauersäule, Urne - zur Ausstattung von den „dunkeln und melancholischen Revieren“[289] des „sanftmelancholischen“ Gartens. Dichte, „schattenvolle Wildnisse und waldigte [sic] Einöden“ soll jener Landschaftspark aufweisen, ferner „nichts, was Lebhaftigkeit oder muntre Bewegung ankündigt“, auch „keine frische Aussicht“ nur

> „Eingezogenheit, Verschlossenheit, Dunkelheit und Stille müssen hier durchgängig herrschen, und ihre mächtigen Einwirkungen auf die Seele beweisen. [...] Um das Licht zu hemmen und die Schatten zu verstärken, müssen die Anpflanzungen [...] in dicken Wildnissen, in gedrängten Gruppen, oder verschlossenen Haynen bestehen [...]“.[290]

Erst in einer derartigen Umgebung, deren Beschreibung doch beinahe „kolbisch“ anmutet, könnten die Trauerdenkmäler, die „einer abgestorbenen Freundschaft oder Liebe geheiligt sind, und deren Anblick die Seele mit einer sanften Schwermuth erfüllt“,[291] zu ihrer vollen emotionalen Wirkung gelangen. Wieviel näher liegt Kolbes Gestaltung des *Et in Arcadia ego* an den Empfehlungen Hirschfelds als an allen bildnerischen Traditionen!

Auch direkt wird das Bildthema „Et in Arcadia ego“ in der „Theorie der Gartenkunst“

[289] Hirschfeld [op. cit.], Bd. 3, S. 144.
[290] Ebd., Bd. 4, S. 82.
[291] Ebd., Bd. 4, S. 83.

angesprochen und der Satz zumindest teilweise korrekt gedeutet. Unter Bezugnahme auf das besagte Gemälde Poussins heißt es:

> „Man glaubt, die Betrachtungen zu hören, die diese jungen Personen über den Tod machen, der weder des Alters, noch der Schönheit schont, und vor dem die glücklichsten Himmelsgegenden keine Freystätte haben.“[292]

Es scheint hier, als sei Hirschfeld zumindest nicht vollständig dem von Panofsky festgestellten Übersetzungsfehler erlegen, der aus der korrekten Übertragung „Selbst in Arkadien bin ich [der Tod]“ das auf den Toten bezogene „Auch ich war in Arkadien“ werden ließ.[293] In der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts aber war es vor allem die falsche Übersetzung, welche sich durchsetzte,[294] und auch die Texttafel unter Kolbes Blatt titelt „Auch ich war in Arkadien“. Dennoch scheint es, als wäre sich Kolbe der wahren Bedeutung der lateinischen Worte bewußt gewesen. Sein Arkadien - denn tatsächlich bedeutet Kolbes Krautwinkel längst nicht nur in diesem Zusammenhang Arkadien[295] - ist von der Vergänglichkeit deutlich berührt. Die Stillebenelemente, die er zur Veranschaulichung der Vanitas in das Kräuterstück einführt, weisen somit sowohl auf die Vergänglichkeit des Menschen und allen Lebens als auch auf den durchaus ambivalenten, in seiner Schönheit und Vollkommenheit ebenso flüchtigen Charakter des Kolbeschen Arkadiens hin: Eine Schnecke hat sich bedeutungsvoll an den großen Klettenblättern zu schaffen gemacht, und stellenweise sind nur mehr die Blattadern übrig geblieben. Ein Schmetterling, „worunter schon die Alten die Unsterblichkeit der Seele sehr richtig vorstellten“,[296] schwebt in sonderbarem Sturzflug über der Szenerie.

---

[292] Ebd., Bd. 3, S. 145.
[293] Vgl. Panofsky [op. cit.].
[294] In Jacobis „Winterreise“ von 1769 findet mit „Auch ich war in Arkadien“ die erste Übertragung ins Deutsche statt. 1778 dichtet Wieland „Auch ich lebt` in Arkadia!“, und Herder philosophiert 1785: „Auch ich war in Arkadien ist die Grabschrift aller Lebenden in der sich immer wieder verwandelnden, wiedergebärenden Schöpfung.“ Ein Jahr darauf heißt es in Schillers „Resignation“ „Auch ich war in Arkadien geboren“, und in Herders „Die Erinnerung“ von 1787 holpert es: „Lies die Inschrift glänzend schön: / Auch hier ist Arkadien!“, und nicht weniger ungelenkt 1789 in „Angedenken an Neapel“: „Doch ein Hauch wird lispelnd zu euch wehen: / Ich, auch ich war in Arkadien!“ Goethe verwendet die gekürzte Version „Auch ich in Arkadien“ 1816/17 als Motto der „Italienischen Reise“. Zitate nach Büchmann [op. cit.], S. 586.
[295] Hirten und Pan mit seinem Satyrgefolge, Liebe und Musik und freilich das Schilf sind fester Bestandteil sowohl der Kräuterblätter als auch der Arkadien-Ikonographie. Die Syrinx als Instrument des Pan, dessen Heimat Arkadien ist, taucht etwa im *Kräuterblatt mit Flötenspieler* [Abb. 4] auf, und auch die Leier, die etwa im *Kräuterblatt mit Leierspieler am Brunnen* [Abb. 10] prominent eingesetzt ist, ist Ausdrucksmittel der seit Polybios als äußerst musikalisch geltenden Arkadier. Schilf verweist auf die Metamorphose der Syrinx. Hirten gelten seit Vergil als ideale Ausdrucksträger des arkadischen Lebens. Die Liebe - sowohl die leidenschaftlich-ungezügelte als auch die gedanklich-idealisierte - hat in Arkadien ohnehin eine feste Heimat. Vgl. hierzu Maisak, Petra: Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt [Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII: Kunstgeschichte, Bd. 17], Frankfurt am Main 1981, S. 22ff, 164.
Auch Martens ist zu dem Ergebnis gekommen, daß die Gegend der Kräuterblätter ein privates Arkadien darstellt. Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 27.
[296] Hirschfeld, Bd. 3 [op. cit.], S. 146. Lessing wies, in etwas anderer Konnotation, insbesondere auf den Schmetterling als Sinnbild des Todes hin. Lessing [op. cit.], S. 337.

Kolbes privates Arkadien ist vor allem und in beinahe jedem Blatt mit menschlicher Staffage ein Ort der zwischengeschlechtlichen Liebe, die stets ihr eigenes Ende zu ahnen scheint. Das antikisierend gestimmte Paar hält vor dem Sarkophag inne, der Jüngling blickt gesenkten Hauptes auf die Inschrift, und das Mädchen neigt sich ihm zu, als wisse es bereits um die Flüchtigkeit ihres Glückes. Den Geschlechtern sind kompositorisch die kontrastierenden Blattformen der großen Klette und des Schilfes zugeordnet, und vielleicht mag auch die jenen Pflanzen anhaftende Symbolik eine Rolle bezüglich der Liebes-Thematik des Blattes spielen. Das Schilf freilich erinnert an die schöne Syrinx, die, vom liebestollen Pan verfolgt, in der Metamorphose zu jenem Sumpfgewächs ihre letzte Rettung fand. Es rankt im Schilfe die Zaunwinde, die, wie jede Kletterpflanze, im Volksglauben mit der Treue in Verbindung steht, und auch in der seit dem mittleren 18. Jahrhundert äußerst wirksamen Blumensprache hat sie ihren festen Platz. Die großen Symbolsammlungen zur Blumensprache erscheinen zwar erst im Verlauf des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts[297] und sind somit für die Kräuterblätter kaum heranzuziehen[298] - doch der schon seit der Empfindsamkeit allgemein vorherrschende Zeitgeschmack, nicht nur Blumen, sondern Gewächse aller Art mit geheimen Liebesbotschaften in Verbindung zu bringen, hat vielleicht auch auf die Auswahl und Zusammenstellung der Pflanzenarten in den Kräuterblättern gewirkt. Gerade bezüglich der stets prominent eingesetzten großen Klette kann neben dem formalen auch ein symbolischer Wert angenommen werden. Dieses Gewächs galt in der Volksmedizin noch zu Kolbes Lebzeiten als stark aphrodisierend,[299] und so erscheint es doch recht bedeutsam, daß der Blattfraß in den Kräuterstücken in besonderer Deutlichkeit die Blatteller jenes Liebeskrautes befällt. Kolbes Leid an seiner Einsamkeit, sein unerfüllbarer und unerfüllter Drang zum weiblichen Geschlecht, der seinen Geist im Laufe der Jahre immer dunkler werden ließ, findet

[297] Delachénaye, B.: Abécédaire de Flore ou langage des Fleurs, méthode nouvelle de figurer avec des Fleurs, les lettres, les syllabes, et les mots, suivie de quelques observations sur les emblêmies et les devises, et de la signification emblématique d`un grand nombre de fleurs, Paris 1811, in deutscher Übersetzung 1814. Ferner die beliebteste Blumensprache: Symanski, Johann Daniel: Selam oder die Sprache der Blumen. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage, Berlin o. J. [1821]. Außerdem ist Goethe zu nennen, der im West-östlichen Diwan [1814-1819] eine an den Selam angelehnte Pflanzensymbolik gibt. Vgl. hierzu Wimmer, Clemens Alexander: Bücher über Blumensprache; in: Zandera. Mitteilungen aus der Bücherei des Deutschen Gartenbaus e. V. Berlin, Bd. 13, Nr. 1, 1998, S. 15 - 25.

[298] Nur Symanski [op. cit.] hat mit wissenschaftlichem Anspruch nach Bedeutungen im Volksglauben geforscht und nicht lediglich neue Symbolisierungen erfunden. Seine Ausführungen können deshalb auch für die bereits 20 Jahre früher entstandenen Blätter herangezogen werden. So sieht Symanski etwa in der Winde „Ein Bild der stillen Ergebung in des Schicksals Fügungen“, ebd., S. 165.

[299] „[...] machet Appetit zum Beyschlaff [...]“ heißt es über die große Klette etwa in der vielgelesenen „Flora Francica“, die nach der Erstauflage von 1716 bis 1766 bereits sechs [!] Auflagen erlebte. Vgl. Thilo, Johann Gottfried [Hg.]: Flora Francica Rediviva oder Kräuter- Lexikon, worinnen den vornehmsten Kräuter, Bäume, Blumen und Wurzeln und unterschiedliche Nahmen, Temperamenta, Kräffte, Nutzen, Würkungen und Präparata gründlich beschrieben werden, vormahls von Herrn G. Francken de Franckenau, Leipzig 1736 [4. Auflage], S. 70.

in den vom Verfall gezeichneten Klettensträuchern einen sehr persönlichen Ausdruck. Das die Klette kontrastierende Schilf formt den weiblichen Widerpart und symbolisiert, ganz nach der Ovidschen Überlieferung, die Verweigerung gegenüber dem Liebessuchenden. Die umschlingende Zaunwinde verbildlicht schließlich das fortdauernde Leid des Zurückgewiesenen.

Gerade die stete Wiederkehr dieser drei Pflanzen in Zusammenhang mit Liebes- und Liebesleid-Sujets in der Staffage legt die Vermutung nahe, daß die Auswahl der Gewächse auch von der ihnen allgemein beigegebenen Symbolik und medizinischen Wirkkraft geleitet wurde, und daß diese allgemeinen Sinnbildlichkeiten in die Intimität der Kräuterblätter gleichsam übersetzt wurden.[300] Zwar hat Kolbe, wie gezeigt wurde, gerade die Kombination von Schilf und Zaunwinde aus Geßners Vignette übernommen [Abb. 67], doch auch der Zürcher wählte jene Zusammenstellung keineswegs aus rein formalen Gründen. Der bereits angesprochene Geßnersche Locus Terribilis, ausgedrückt in Schilf und Winde, entsteht im Falle jener Schlußvignette um das Grab eines grausamen Feldherren und ist florales Bild seiner Missetaten.[301] Die Sumpfvegetation Geßners ist Bekundung des schlechten Handelns, und gemäß der privaten Ausdeutung im Kräuterblatt, als Ausdruck zurückgewiesener Liebe, wäre sie dies nicht minder. Doch auch das Vergessen der Untaten ist im Vorgang des Überwucherns mitgedacht. Diese Ambivalenz in der Bedeutsamkeit der Pflanzenwelt - wenngleich nicht, wie im Buchschmuck Geßners, nur durch die zeitliche Komponente transportiert - scheint Kolbe auch an seinem Zürcher Vorbild geschätzt zu haben. Und so entfaltet sich in den meisten Kräuterblättern, besonders aber in *Et in Arcadia ego*, eine ganz eigentümliche Spannung zwischen Locus Amoenus oder Arkadien und Locus Terribilis, die vielleicht vergleichbar ist mit der Spannung zwischen Liebesglück und Liebesleid.

Hinzu kommt, die private Ausdeutung der Flora der Kräuterstücke unterstützend, die in den Blättern mit menschlicher Belebung häufige Verwendung der abgestorbenen Weide. Es wurde bereits vermutet, daß gerade dieser Baum nicht nur aufgrund seiner zweifelsohne malerischen Wirkung, sondern auch wegen der weitverbreiteten Symbolik eingesetzt wurde.

---

[300] M. E. kann in dieser Frage weder Martens noch Paul zugestimmt werden, die beide eine Bildhaftigkeit der Pflanzen in Kolbes Werk und besonders in den Kräuterstücken negieren. „Andeutungen eines hinterlegten Sinnzusammenhanges bei der Auswahl der Pflanzen haben sich nicht finden lassen“, konstatiert Martens [obschon er an anderer Stelle, wenn auch einschränkend, auf die Weiden-Symbolik hinweist, vgl. Anm. 303]; und Paul sieht Kolbes Größe gar auf der „völligen Freiheit von Bedeutsamkeit, die sowohl das 18. Jahrhundert als auch die Romantiker in die Natur legten“, beruhen. Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 28 und Paul, Ferdinand: Carl Wilhelm Kolbe; in: Das Innere Reich. Zeitschrift für Dichtung, Kunst und deutsches Leben, Jg. 6, Leipzig 1940, S. 1069 - 1078, S. 1078. Abweichende Positionen zu einem eventuellen symbolischen Gehalt der Flora der Kräuterblätter sind in der Forschungsliteratur bislang nicht aufgeschienen.

[301] „Daphnis und Micon“; in: Gessner [op. cit.], Bd. 3, S. 77ff.

Tatsächlich stand der Judasbaum noch nie in gutem Ruf[302] und wurde bereits in der griechischen Antike mit der sexuellen Unfruchtbarkeit, der Enthaltsamkeit und der „Abstumpfung gegen den Liebesreiz“ in enge Verbindung gestellt.[303] So, wie in Kolbes *Et in Arcadia ego* die zerborstene Weide eine zerfressene Klettenstaude hinterfängt, stehen auch beider Bedeutungen in enger Verbindung nicht nur zueinander, sondern auch zu einem in zahlreichen Selbstäußerungen überlieferten, ganz privaten seelischen Leiden des Künstlers.

Doch nicht nur ein seelisches, auch ein körperliches Gebrechen vergällte Kolbe sein Dasein. Mehr als einmal erwähnt er in den überlieferten Briefen eine geheimnisvolle, unheilbare Krankheit, die ihn „früher oder später ins Grab legen wird“,[304] und selbst in Carstens kurzer Notiz über seinen Schüler findet sich ein Hinweis auf dieses Leiden, welches „erst in späteren Jahren“ überwunden scheint.[305] Hier muß eine weitere Bedeutungsebene hinsichtlich der Symbolkraft der großen Klette Erwähnung finden: So sitze, der Überlieferung folgend, in den Blättern jener Büsche der alle Krankheiten verursachende Dämon, der durch das rituelle Binden des Busches unschädlich gemacht werden könne.[306] Ob Kolbe mit diesem Aberglauben vertraut war, kann zwar kaum mehr festgestellt werden, doch vielleicht mag er, in der Hoffnung auf die unmöglich geglaubte Heilung, auch an die Durchführung dieses Rituals gedacht haben.

Natürlich steht neben einer solch privaten Deutung immer auch eine nicht minder wichtige allgemeine, die in der Vergänglichkeit des arkadischen Glückes, der Flüchtigkeit der Liebe, auch der verlorenen Einheit von Mensch und Natur bestehen kann. Gerade die nicht nur bei Geßner negativ aufgeladene Sumpflandschaft spiegelt im Kräuterblatt die tief empfundene Entfremdung von einem arkadischen Wunschland, den aufgebrochenen Zusammenhalt mit

---

[302] Die Sage erzählt, daß Judas sich an einer Weide erhängt habe und sie seitdem hohl sei; vgl. Marzell, Heinrich: Die Pflanzen im deutschen Volksleben, Jena 1925, S. 44.

[303] Katalog Ausstellung: Maler und Dichter der Idylle [op. cit.], S. 131 und Martens 1976 [op. cit.], S. 46, Anm. 127; Zitat ebd.. Martens zieht ebd. eine demgemäße Ausdeutung der Weide in der *Opferung an Pan* in Betracht, zweifelt aber, zumal er davon ausgeht, daß die Weide „ja auch auf früheren Kräuterblättern vorkommt, ohne daß sie diese Bedeutung besaß“. M. E. kann, gerade, da die Liebesthematik in den Kräuterblättern allgegenwärtig ist und die Weide auch nur in diesen Zusammenhängen Verwendung findet, davon ausgegangen werden, daß Kolbe bei der Komposition stets die traditionelle Bedeutung der Weide mitgedacht hat. Zudem kann mit Sicherheit angenommen werden, daß Kolbe die antike Konnotation der Weide als Symbol sexueller Enthaltsamkeit geläufig war, denn gerade die Werke antiker Autoren wie Plinius oder Dioskorides, die auf diesen Aspekt des Baumes eingehen, waren zur Zeit des Klassizismus von größter Aktualität. Vgl. auch Forstner Osb, Dorothea: Die Welt der Symbole, Innsbruck/ Wien/ München 1967, S. 216.

[304] An Bolt, Juni 1795; in: Dorow [op. cit.], S. 148, 149.

[305] Martens 1976 [op. cit.], S. 16. Carstens Bemerkung über Kolbe: „Kolbe hat Genie, einen kranken Körper und einen guten Verstand“; zitiert nach Martens 1976 [op. cit.], S. 7. Die Krankheit schien auf Kolbes Psyche immense Auswirkungen zu haben, und Grote sieht in ihr sogar „die Ursache seiner seelischen Depressionen, seiner Menschen- und Weltfremdheit und übergroßen Bescheidenheit“; und der Schluß, daß Kolbe „aus seelischen Hemmungen heraus“ Junggeselle blieb, liegt greifbar nahe. Vgl. Grote 1936 in Luginsland [op. cit.], S. 2.

[306] Marzell 1925 [op. cit.], S. 60f.

dem eigenen Ursprung. Auch der stilistische Kontrast, der in der Ausführung von Figur und Pflanze herrscht - sei er nun gewollt oder Ausdruck der künstlerischen Grenzen Kolbes - verstärkt die Fremdheit, die, aller körperlichen Nähe zum Trotze, stets zwischen Mensch und Natur wahrnehmbar wird. Die sich so deutlich offenbarende Ambivalenz der Stimmung findet gerade in der Verwendung des Bildthemas *Et in Arcadia ego* einen treffenden Ausdruck.

In diesem Blatte, das wie ein Gründungsmanifest der Bildform des Kräuterstücks zu lesen ist, ist bereits jedes Element, jede Zutat zu den späteren Kompositionen im Kern enthalten. Doch die Mischung ist immer aufs Neue überraschend, phantastisch und geheimnisvoll.

VII.i.ii. Kräuterblatt mit Leierspieler am Brunnen, um 1803

Eines der schönsten und zugleich ungewöhnlichsten Blätter, um 1803 entstanden, zeigt den *Leierspieler am Brunnen* [Abb. 10], der einem zarten Mädchen das apollinische Instrument schlägt. Etwas vom Zentrum nach rechts verschoben häuft sich eine vordergründige, nahezu formathohe und pyramidal gebaute Auftürmung aus Kräutern auf. Die große Klette bildet mit ihren riesenhaften, zerfressenen Blattformen eine feste Basis, über welche das Schilf - hier ohne die sonst obligatorische Zaunwinde - seine Blätter umfassend gleiten läßt. Hinterfangen wird die Form von den Zweigen eines fern gesehenen Baumes, dessen Blattformen an eine üppige Weide denken lassen. Hopfen rankt über der kegelförmigen Komposition, die, an den vordersten Bildrand gerückt, das Format in zwei voneinander abgesonderte Teile trennt. Die Dolden formen nach links, hin zu Eiche und Efeugestrüpp am Bildrand, eine hochgelegene, laubenartige Höhlung und umfangen eine von der Seite gesehene, halbzerfallene Statue. Der männliche Torso, von zerfressenem Stein, kopflos und bar aller Extremitäten, wird oberhalb der waagerechten Mittelachse gezeigt und bekrönt wohl - nur so erklärt sich die Position - als Herme eine völlig überwucherte Säule. An deren Fuße sitzt auf einer Moosbank ein nackter Jüngling, muskulös wie einst die steinerne Figur, und schlägt gedankenvollen Blickes die Leier, das Winckelmannsche Sinnbild „ehelicher Liebe“.[307] Sein Gesicht im schon beinahe verlorenen Profil wendet er nach links in den Bildraum, hin zum Ziel seines Liedes: Ihm schräg gegenüber, die Gesichter beider sind wohl kaum eine Körperlänge voneinander entfernt, sitzt, vom hellen Licht einer tiefliegenden Sonne beschienen, ein antikisierend

[307] Winckelmann, Johann Joachim: Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, [A Garland Series. The Renaissance and the Gods. A Comprehensive Collection of Renaissance Mythographies, Iconologies and Iconographies, with a Selection of Works from the Enlightenment], [Faks.- Neudruck der Ausgabe Dresden 1766] New York / London 1976, S. 60.

gewandetes Mädchen auf dem gemauerten Trog einer klassizistischen Brunnenwand. Zärtlich umfaßt es eine Amphore und lehnt versonnen lauschend, sein eigentliches Ziel, das Wasserholen, aus den Augen verloren, an dem Behältnis. Scheu ist der Blick der jungen Frau gesenkt, doch die grazil-tänzelnde Haltung ihrer nackten Füße weist in liebevoller Zuwendung auf das männliche Gegenüber. Hinter ihr sprudelt kompositorisch wirksam Wasser aus der Brunnenwand, die mit grob gemauerten Pilastern geschmückt ist. Der zerfallene, halb ruinöse Brunnenbau ragt schräg in die überwucherte Tiefe und ist bekrönt von einer Sphinx, die, die Zusammenkunft der unteren Bildhälfte spiegelnd, dem männlichen Torso zugeordnet ist. Auch die Sphinx ist von Pflanzengestrüpp halb verdeckt, Efeu und Hopfen umfangen ihre Gestalt. Auffallend ist, daß alle steinerne Form in diesem Blatte vom Verfall deutlich gekennzeichnet ist, doch das ägyptische Doppelwesen scheint die Zeiten unbeschadet überdauert zu haben. Zwei riesige Pranken lagern auf dem Gemäuer, darüber weibliche Brüste und ein im Profil gezeigter Frauenkopf, das Haar verschleiert, die Augen weit aufgerissen und starr den Torso anblickend. Über der Plastik wölben sich die Zweige einer Eiche.

Die beiden menschlichen Figuren sind in einer die linke Bildhälfte umfassenden, in einem dynamischen Oval angelegten Pflanzenhöhle plaziert, deren hintere Begrenzung durch wirres, dichtes Gestrüpp gegeben ist. Die Vegetationen innerhalb dieses Lebensraumes weisen keine ungewöhnliche Überdimensionierung auf, ein lauschiger, stark verwachsener, aber bis auf die steinernen Zugaben durchaus realitätsnaher Waldeswinkel ist der Ort ihres Zusammentreffens. Auch der mittige Kräuterbau, der die linke von der rechten Bildhälfte absondert, scheint zu dieser liebevollen Szene hin dezenter in der Blattgröße und zarter in der Form. Die spitzen Schilfblätter richten sich nicht auf das Glück empfindende Paar, die Klette zeigt nicht bedrohlich ihre zerfressenen Blätter. All dies findet in der rechten Bildhälfte statt: Die Sonne - es scheint eine abendliche Stimmung mit mittäglichem Lichte zu herrschen - wirft ihre gleißende Helligkeit auf die übergroßen, krausen Klettenblätter, als wolle sie dem Betrachter die zahlreichen Fraßstellen präsentieren; und die lanzettförmigen Ausläufer des Schilfes, auch sie vom Verfall gezeichnet, weisen in geradezu aggressiver Geste auf die Klette hin. Am rechten Formatrand, im Schatten, antwortet ein weiterer, etwas kleinerer und mit Zaunwinde umschlungener Schilfbult. Zwischen beiden scheint sich ein verwachsener Weg durch das dichte Gesträuch zu schlängeln, ein lange nicht betretener Pfad, der den Spaziergänger, der sich hierher verirren könnte, an den wilden, riesenhaften Gewächsen vorbeiführt, ohne ihm einen Blick auf die liebliche Szene in dem traumdurchwirkten Hain zu gewähren, der sich jenseits des trennenden Kräuterwerks befindet. Auch hier aber: Kein Horizont, kein Ausblick

in die Ferne, und in der Himmelszone schwebt der bedeutungsvolle Schmetterling.

Dem Wolkenwerk, dies sei an dieser Stelle hinzugefügt, mißt Kolbe im Allgemeinen keinen großen Wert bei. Lediglich parallele, zittrige Schraffuren, die oft in Schrägen auslaufen, deuten die Formationen des Himmels an. Die Luft ist Kolbe augenscheinlich kein Träger der Bildstimmung.

Was diesem Blatt seinen besonderen Reiz verleiht, ist die strikte Trennung des Formates in zwei ganz offensichtlich gegenläufige Bezirke. Das stark vergrößerte Kräuterwerk fungiert hier nicht nur, wie noch bei *Et in Arcadia ego* [Abb. 7], als ein umfassendes, sondern auch als ein die bildinternen Realitäten trennendes Element. Verstärkt wird die Absonderung durch die rechts angedeutete Wegführung, die jeden auch nur gedachten Berührpunkt mit der Sphäre der linken Bildhälfte zu verhindern weiß.

Technisch befindet Kolbe sich in diesem Blatte auf dem Höhepunkt seines Schaffens. Eine insgesamt dunkeltonige Anlage bildet die Grundlage für die enorme Wirksamkeit der Lichtkontraste, eindrucksvoll die Form herausarbeitend, doch auch in inhaltlichem Sinne gesetzt. Zudem zeigt Kolbe hier seine ganze Könnerschaft mit der Nadel: Feine Verästelungen scheinen zart und dennoch klar, und zugleich wirkt das kräftige, satte Schwarz der Tiefen mit ganzer Wucht. Die Oberflächenstrukturen treten in diesem Blatt nicht nur in begeisternder Stofflichkeit hervor, sondern auch in einer niegeahnten Vielfalt, die dem individuellen Charakter jedes Pflänzleins gerecht und mehr als gerecht wird. Gestochen in Perfektion erfreut das Blatt das Auge - und verwirrt den Geist durch eine wunderliche Szenerie.

Die arkadische Zusammenkunft der Geschlechter, welche die untere Bildhälfte bestimmt, spricht freilich eine eher traditionelle Sprache. Mit dem Brunnen als Quell des Lebens und der Liebe greift Kolbe auf ein Motiv zurück, das längst nicht nur im 18. und 19. Jahrhundert von größter künstlerischer Aktualität ist. Gerade das Zusammenspiel von Brunnenarchitektur in Waldeseinsamkeit, Liebespaar und Leierklang findet sich, völlig dem Zeitgeschmack entsprechend, in einer idyllisch-bukolischen Radierung Geßners vorgebildet [Abb. 109]. Während aber das Blatt des Zürchers mit nachvollziehbarer Narrativität gestaltet ist - das Mädchen, das am Brunnen Wasser holen wollte, trifft auf den musizierenden Hirten und hält lauschend inne -, verschleiert Kolbes Interpretation die Erzählstruktur. Kein Weg führt zur Wasserstelle, kein Stück Vieh deutet auf des Musikanten Aufenthaltsgrund, auch das Mädchen steht in keinerlei Verbindung mit einer zu verrichtenden Tätigkeit, selbst die Amphore wirkt mehr wie eine schmückende Urne denn wie ein Wassergefäß. Die Narrativität wird im Blatt mit dem *Leierspieler am Brunnen* einer geheimnisumwitterten Zuständigkeit untergeordnet.

Dieser Zuwachs an Rätselhaftigkeit, der Kolbes Neuinterpretation des bei Geßner vorgebildeten Themas bestimmt, wird durch die sonderbaren Gartenarchitekturen zu einer wunderlichen Chiffre verstärkt.

Auch in diesem Fall bewegt Kolbe sich eigentlich in Bahnen, die auch von seinen Zeitgenossen beschritten wurden. Die Sphinx etwa ist im ausgehenden 18. Jahrhundert, auf dem Höhepunkt der Begeisterung für die ägyptischen Mysterien,[308] ein höchst modernes Element etwa der Gartenkunst [Abb. 37]. Die Tempelwächter wurden in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, der großen Zeit von Geheimbünden, Logen und Naturmystikern, zu vielschichtigen Sinnbildern stilisiert. Mit der Initiation sind die Doppelwesen seit jeher aufs Engste verknüpft, und da sie einst nicht nur die Eingänge von Tempeln, sondern auch von Mausoleen flankierten, sind die Sphingen ebenso eng mit der Sphäre des Todes verbunden. Immer aber fungieren sie als Hüter eines Geheimnisses, sind „vieldeutiges Symbol des Welträtsels schlechthin.“[309] Hinzu kommt eine gerade im 18. Jahrhundert häufige Identifikation der Sphinx mit der Natur und ihren Gottheiten.[310]

Kolbes Sphinx ist in sonderbarer Position in das Bild gesetzt: Sie bewacht nicht etwa einen Eingang, sondern sitzt auf dem Brunnen, hier das Sinnbild der zwischengeschlechtlichen Liebe als Triebfeder des im Wasserlauf verbildlichten Lebens. Dem Menschen bleibt sie unentdeckt. Der starre Blick mit den weit geöffneten Augen ist auf den Torso gerichtet, Statue und Sphinx sind Mann und Frau der unteren Bildebene zugeordnet. Die Sphinx auf dem Brunnen, makellos und ohne Zeichen des Verfalls, ist somit als die Hüterin der weiblichen Liebe zu deuten, der halbzerfressene Torso markiert demgegenüber das zermürbende Liebeswerben des Jünglings - ein zumindest für den Menschen Kolbe allzeit aussichtsloser und kräftezehrender Vorgang.

So fungiert die obere Bildhälfte als eine Mahnung an den Betrachter der idyllischen Szene, stets auch der Vergänglichkeit der Liebe zu gedenken. Die schrecklichen Folgen dieser Flüchtigkeit, des Liebesleides, wie sie den einst so lebensvollen, doch nun durch den scharfen Blick der Sphinx zerstörten Torso zeichnen, untermauern die Warnung. Die arkadische Szene der Liebeswerbung ist somit überschattet von dem den Menschen verborgenen Hinweis auf die Unmöglichkeit eines dauerhaften Glückes.

---

[308] Vgl. Assmann, Jan: Das verschleierte Bild zu Saïs. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe [Lectio Teubneriana, Bd. VII] Stuttgart/Leipzig 1999, S. 12.
[309] Vgl. Buttlar [op. cit.], S. 88f, Zitat S. 89.
[310] Assmann [op. cit.], S. 63. Eine Identifikation mit der Göttin Isis kommt häufig vor.

Auch in der Pflanzenwelt spiegelt sich eben jene Ambivalenz: Die in der linken Partie des trennenden Gesträuches wahrnehmbare Verschlungenheit der großen Klette mit dem Schilf, den beiden Pflanzen, welche schon im Blatt *Et in Arcadia ego* [Abb. 7] die Geschlechter kennzeichneten, wird kontrastiert mit einem Auseinanderdriften nach rechts. Zudem beschreiben Blattfraß, der Schmetterling und nicht zuletzt der dunkle Schilfbult am rechten Formatrand die Unzulänglichkeit der arkadischen Utopie. Die linke Bildhälfte ist somit der rechten wie ein erklärender Text beigegeben, der die gegenläufige Stimmung, die Spannung zwischen erhofftem Arkadien und geahnter Unmöglichkeit desselben gleichsam in eine andere Sprachebene zu übersetzen vermag.

Die Sphinx bewacht in diesem Blatte aber längst nicht nur das Herz des Mädchens und deren Liebesgaben, sondern auch das Geheimnis der Natur als den Schlüssel zu arkadischer Glückseligkeit. Gerade bezüglich dieses Aspektes ist die Figur des ägyptischen Doppelwesens aufs Engste mit den Mysterien der Isis verknüpft, von welchen noch die Rede sein wird[311].

Weiterhin zu prüfen wäre hinsichtlich des *Kräuterblattes mit Leierspieler am Brunnen*, inwieweit eine freimaurerische Symbolsprache Verwendung findet. Nicht nur die Sphinx allein, besonders ihre aufgerissenen Augen erinnern unweigerlich an die Erweckungsriten des Bundes. Auch die Gegenüberstellung zweier Weltsysteme, die sich in der Kontrastierung des unversehrten ägyptischen mit dem halbzerfallenen abendländischen Bildwerk offenbart, mag unter Umständen geheimbündlerisch motiviert sein. Nach einer Antwort auf die Frage, ob auch Kolbe, wie zweifelsohne viele seiner gebildeten Zeitgenossen, mit Logenmitgliedern in engem Kontakt stand oder gar selbst zu den Adepten zählte, müßte gesondert geforscht werden.

So wie die Kräuterauftürmung im Blatt mit dem *Leierspieler am Brunnen* [Abb. 10] die Liebesutopie von der Liebesrealität scheidet, trennt sie im *Kräuterstück mit Mädchen und Angler* [Abb. 15], welches in diesem Zusammenhang nur am Rande erwähnt werden kann, die Liebenden. Ein riesenhafter, fleischig-ornamental aufgebauter Klettenbusch ist es, der kegelförmig und nahezu formathoch das Bild in zwei Hälften scheidet. Wieder fehlt durch die starke Vordergründigkeit jegliche Verbindung zwischen den abgesonderten Bildbezirken. Ein wesentlicher Unterschied zu den bisher erwähnten Blättern aber besteht darin, daß das Kräuterwerk in einen landschaftlichen Zusammenhang gesetzt ist, der sich besonders nach links zu einem Ausblick öffnet. Rechts des Klettenbusches steht eine windschiefe, aus einfachen Stangen gebundene, mit Hopfen überwucherte Laube, die ein Mädchen mit einem

[311] Vgl. Kapitel VII.i.iv.: Kräuterblatt mit trauerndem Mädchen an der Urne, um 1825.

Korb geschnittener Blumen überfängt. Ihren Kopf wendet es still suchend nach links, nicht ahnend, daß sich jenseits des gewaltigen Kräuterwerks ein Jüngling befindet. Dieser steht, den Rücken dem Betrachter zugewandt, am tieferliegenden Ufer eines Sees und angelt. Das Wasser ist bei Kolbe, wie an anderer Stelle belegt werden soll,[312] stets Symbol seelischer und auch körperlicher Liebe, und so kennzeichnet gerade die Tätigkeit des Angelns die ewige Suche nach Zuwendung.

Das Blatt ist Sinnbild der schicksalhaften Einsamkeit. Das Mädchen ist wohl willig, gefreit zu werden: Ihr Kleid ist über die Schulter gerutscht, sie hebt den Rock und legt ihre Wade frei, und nicht zuletzt weist der traditionell erotisch konnotierte Korb mit den Blumen auf ihre Bereitschaft, sich der Liebe hinzugeben. Zudem überspannt Hopfen das Mädchen, eine Pflanze, deren Symbolgehalt dem des Weinlaubes durchaus ähnelt und die darüber hinaus traditionell in der Behandlung der Melancholie Verwendung fand.[313] Die Liebe also ist Heilmittel und greifbar nah, doch der Angler, vertieft in sein suchendes Tun, wird ihrer nicht habhaft. Er blickt in die andere Richtung, und selbst wenn er sich umwendete - er sähe nur Kräuter.

VII.1.iii. Die Opferung an Pan, um 1808-1815

Eine den Kräuterstücken mit *Mädchen und Angler* [Abb. 15] und dem *Leierspieler am Brunnen* [Abb. 10] vergleichbare Kompositionsstruktur zeigt das dynamische Blatt mit der *Opferung an Pan* [Abb. 13]. Hier ist es allerdings nicht der überdimensionierte Kräuterbusch, der die Bildhälften voneinander scheidet, sondern der massige Stamm einer abgestorbenen Weide, der zudem vom vorderen Bildrand ein wenig abgerückt ist und somit eine Verbindung der Hälften zuläßt. Mit großem Schwung formt er nach links die rückwärtige Begrenzung einer Krauthöhle, die durch bogenförmig gewachsenen Hopfen vervollständigt wird. Oberhalb dieser sich rund ins Kraut eingrabenden Höhlung erhebt sich eine sonderbar lächelnde Panherme [Abb. 113], umfangen von Efeu und Zaunwinde und von einem Schmetterling begleitet. Ein Paar bringt innerhalb der Krauthöhlung, umkreist von Hopfen, ein Opfer dar.

[312] Vgl. ebd.
[313] Lonicer, Adam: Adams Lonicers, der Arzneykunst Doctors, und weyland ersten Ordinari Physikus zu Frankfurt am Mayn, vollständiges Kräuter-Buch, oder das Buch über alle drey Reiche der Natur, Augsburg 1783 [Erstausgabe 1582], S. 437. Lonicers Arzneibuch gehörte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zu den beliebtesten Kräuterbüchern. Vgl. Nissen, Claus: Kräuterbücher aus fünf Jahrhunderten. Medizinhistorischer und bibliographischer Beitrag von Claus Nissen, München/ Olten / Zürich 1956, S. 44.

Der nackte, sehnige Jüngling in der Haltung einer Antiken[314] bläst gesenkten Hauptes die Flöte, zu seinen Füßen kniet ein üppiges Mädchen, das eine Opferschale hält. Gefüllt ist die Schale wohl mit Wein oder Wasser aus der im Schatten erkennbar werdenden Amphore. Der Oberkörper der jungen Frau ist etwas nach hinten gelehnt, so daß ihre nackten Brüste, zwischen denen ihr Gewand sonderbar zweckentfremdet hinunterfließt, deutlich zur Schau gestellt werden. Wunderlich mutet an, daß die beiden Opfernden in dieser Krautumhöhlung wohl den Säulenschaft, nicht aber Kopf und Oberkörper der Herme sehen dürften.

Ein sehr schmaler, sonnenbeschienener Wiesenstreifen führt vom Opferplatz, vorbei an der riesenhaften Weide, hin zu einem den rechten Bildrand einnehmenden Kräutergebüsch. Die Klette ist sonderbar zu Boden gedrückt und liegt zu großen Teilen im Schatten, umso intensiver aber schwingt das Schilf seine Blätter. Die Gewächse der rechten Bildhälfte sind nicht nur durch den Wiesenstreifen, sondern auch durch den schwungvollen Hopfenbogen mit dem Opferplatz verbunden.

Trotz aller Dynamik in der Komposition ist die Dreidimensionalität, das weite Ausgreifen in den Bildraum, stark zurückgenommen. Die „evidente Reduzierung der tiefenräumlichen Elemente“ stellte schon Martens angesichts dieses Blattes heraus, und tatsächlich zeigt ein Vergleich mit den bereits untersuchten Radierungen nun eine deutlich stärker ausgeprägte Vordergründigkeit, eine Reduktion der Standfläche und den Verlust eines wirklich nachvollziehbaren räumlichen Systems.[315] Auch die Phantastik erscheint im Vergleich etwa zu *Et in Arcadia ego* [Abb. 7] spürbar gesteigert, was wohl nicht zuletzt dem Verzicht auf ein realitätsnahes Raumgefüge geschuldet ist.

Stilistisch drückt Kolbe in diesem Blatt äußerste Kraft und Griffigkeit aus, die Formen sind von geradezu übersteigerter haptischer Qualität, und auch das Clairobscur zeigt erhöhten Kontrastreichtum. Sattes, glänzendes Schwarz steht leuchtend hellen Partien gegenüber, und während die einzelne Form plastisch durchgearbeitet ist, zeugt die Lichtführung von einer unübersehbaren Tendenz zu Flächigkeit und Verschleierung der räumlichen Zugehörigkeit.

Das Licht ist zudem bar jeglicher Nachvollziehbarkeit: Seine Quelle kann kaum mehr geortet werden, und ohne logischen Zusammenhang erhellt es eben jenes, was hervorgehoben werden soll oder der flächig-ornamentalen Wirkung zuträglich scheint. In vielerlei Hinsicht kündet die *Opferung an Pan* schon von den Eigenheiten des Kolbeschen Altersstils.

---

[314] Vgl. Anm. 148. Es muß auch darauf hingewiesen werden, daß Kolbe dieses Motiv aus Geßners Gouachen kannte, die er kurz vor der Entstehung der *Opferung an Pan* radierte. Vgl. Abb. 65, 66.
[315] Martens 1976 [op. cit.], S. 33f, Zitat S. 33.

Das Sujet freilich wäre dem alten Kolbe nicht mehr in den Sinn gekommen. Die *Opferung an Pan* zeigt eine im ausgehenden 18. Jahrhundert keineswegs unübliche Thematik und ist eng mit der Idyllen- und Arkadiendarstellung verknüpft. Die Form der Herme war dabei, sowohl in der Gartenarchitektur als auch in der Bildkunst, überaus beliebt [Abb. 35, 36, 49, 111]. Eine berühmte Umsetzung des Sujets wird der Dessauer aus Schloß Wörlitz gekannt haben [Abb. 110] - doch wieviel trennt Kolbes Interpretation von der sanften, Claudeschen Landschaft Hackerts! Geßners Darstellungen von Panhermen scheinen, besonders im Zusammenhang mit der Vignettenform, doch weit besser zum Vergleich dienen zu können [Abb. 68, 69, 71]. Gerade die Umrankung mit blühender Zaunwinde dankt Kolbe ganz offensichtlich seinem Zürcher Bruder im Geiste. Ebenso geht, wie bereits erwähnt wurde, die Figur des Flötenden anscheinend nicht nur auf Kolbes Antikenstudium, sondern auch auf Geßner zurück. Kurz vor der Entstehung des Blattes mit der *Opferung an Pan* radierte Kolbe im Zuge der Nachempfindung der Gouachen diese Gestalt [Abb. 65, 66], und offensichtlich erschien ihm das Motiv auch für seine eigene Komposition passend und geeignet. Auch literarisch mag Geßner Kolbes Umsetzung des Panopfers mit der Idylle „Daphnis und Chloe“ angeregt haben. Zwar scheint das Kolbesche Paar keineswegs identisch mit den züchtigen Geschwistern des Zürchers, doch ein Aspekt erweist sich als erwähnenswert: In Geßners Idylle opfern Daphnis und seine Schwester Chloe dem Hirtengott, um die Gesundung ihres todgeweihten, kranken Vaters herbeizuführen[316] - und auch der leidende Kolbe fühlte sich dem Tod nur zu oft näher als dem Leben.

Einige Hinweise aber lenken den Blick auf eine ganz anders geartete Bedeutungsebene, die die *Opferung an Pan* zu einem Blatt von zwar verborgener, doch recht pikanter Bildsprache werden läßt. Zunächst fällt auf, daß die Opfernden die obere Partie der Herme von ihrer Position aus nicht sehen können. Lediglich der Bereich von der Brust abwärts liegt offensichtlich im Gesichtsfeld des Paares, und gerade Augenmerk und Opfergabe der Knienden richten sich deutlich auf diese Höhe. Die mit Wasser gefüllte Schale, die dem Gott dargereicht wird, zählt, ebenso wie die außergewöhnlich groß ins Bild gesetzte Flöte, zu den beliebtesten und gebräuchlichsten erotischen Symbolen der ohnehin stark sexualisierten Arkadienvorstellung des Rokoko,[317] und auch die so offen gezeigte nackte Brust der Frau weist darauf hin, daß es sich vielleicht doch nicht um eine, wie der Titel nahelegt, Opferung an

[316] Geßner [op. cit.], Bd. 3, S. 39ff.
[317] Goebel, Uschi: Rokoko-Arkadien; in: Katalog Ausstellung: Traumland Arkadien, Trier 1999, S. 191 - 197, S. 195.

Pan handelt. Dem Pan im Darstellungsmodus eng verwandt ist der Garten- und Fruchtbarkeitsgott Priapus, auf den in Kolbes Blatt besonders die Form der Herme, der Gesichtstypus [Abb. 113] sowie die Bekrönung mit Efeu hindeuten.[318] Das Merkmal aber, welches Priapus am deutlichsten von Pan scheidet, das erigierte und überdimensionierte Genital, bleibt für den Betrachter des Kolbeschen Blattes hinter dichtem Krautgewirr verborgen - für die beiden Opfernden dagegen mag es deutlich zu sehen sein. Gerade die Frau richtet ihre Gabe augenscheinlich auf dieses Objekt, wohingegen der Jüngling, hinterfangen von der alles überschattenden, riesenhaften Weide, auf deren Bedeutung bereits sattsam hingewiesen wurde, den Blick eher schamhaft abzuwenden scheint. Daß Kolbe offensichtlich die Figur des lange ob seiner Obszönität geschmähten Garten- und Fruchtbarkeitsgottes einsetzt, kennzeichnet ihn als Kind seiner Zeit. „Eine kleine sexuelle Revolution“ nennt Niedermeier die auf Sturm und Drang und die pikanten Ausgrabungsfunde in Pompeji und Herkulaneum folgende Wende im gesellschaftlichen Umgang mit der Sexualität, und auch der Gott Priapus wird in diesem Zuge großzügig rehabilitiert.[319] So fand sich auch im Wörlitzer Landschaftsgarten, ohnehin eine Ansammlung erotischer Anspielungen, deren Griffigkeit nichts mehr von verzärtelten Rokoko-Schäfereien spüren läßt, der ein oder andere Hinweis auf den liebgewonnenen Gartengott.[320] Der Zusammenklang der Kräuterstücke mit der Wörlitzer Gartenkunst wird somit auch in diesem Blatte wahrnehmbar - nicht nur in der Wahl eines Hüters der Gärten in einer gartenarchitektonischen Form, sondern auch in der Sexualisierung der Natur durch Beigaben und ebenso durch die Flora selbst.

Auch in Kolbes *Opferung an Pan* wird die Annahme, daß hier eigentlich dem Priapus gehuldigt wird, durch die Pflanzenwelt gestützt. Zunächst wäre die Zaunwinde zu nennen, die nur in diesem einen Blatte, gleich neben dem Kopf des Götterbildes, ihre Blüten zeigt. Die althergebrachte sexuelle Symbolik der Blüte, wie sie etwas später auch im Blumenkorb des bereits angesprochenen *Kräuterblattes mit Mädchen und Angler* [Abb. 15] aufscheint, ist gerade in der aufnehmenden Form der Windenblüte evident. Ferner kann die sexualisierende Botanik Linnés, von der bereits die Rede war, diese Bedeutungsebene stützen. Hinzu kommt die Übermacht der Weide in der bekannten Symbolik, die nur in dieser Komposition eine

[318] Vgl. Maisak 1981 [op. cit.], S. 161.
[319] Niedermeier [op. cit.], S. 179.
[320] Niedermeier [op. cit.], S. 182. Die Tatsache, daß Priapus gerade der Flora mit Vorliebe nachstellte [Ebd., S. 198], rückt auch das *Kräuterstück mit Mädchen im Schilf* [Abb. 11] in ein neues Licht. Es wurde bereits erwähnt, daß das Mädchen in diesem Blatt der Flora Farnese nachgebildet ist, und gerade die angelegte Schlüsselloch-Perspektive, die dem Betrachter die Rolle eines geheimen Beobachters zuweist, könnte auf die Sage anspielen. Eine Betrachteridentifikation mit Priapus könnte in diesem Blatt durchaus gewollt sein.

Präsenz zeigt, die selbst die Kräuter Klette und Schilf auf den zweiten Rang verweist. In deren Zusammenspiel spiegelt sich erneut die menschliche Situation: Die Klette, die hier zum wiederholten Male mit der männlichen Figur parallelisiert werden kann, ist kraftlos niedergedrückt, große Teile liegen im Schatten, und der einzige Blatteller, der ein wenig ins Licht gerückt ist, ist kaum mehr besonders ansehnlich. Bedrohlich bohren die lanzettförmigen Blätter des Schilfes als Sinnbilder des weiblichen Prinzips ihre scharfen Spitzen in das Klettenblatt, und es scheint, als habe das Schilf die Klette beinahe völlig zu Boden geworfen [Abb. 114]. Zeichnen sich in dieser Zusammenstellung bereits die befürchteten Folgen gelebter Sexualität ab?

Auch das Haltungsmotiv des Flötenspielers, obschon von der Geßnerschen Vorlage beziehungsweise dem Antikenstudium herrührend, weist auf die Ambivalenz jeder erotischen Situation: Die gekreuzten Beine, deren Symbolkraft besonders Lessing im ausgehenden 18. Jahrhundert weithin bekannt gemacht hat, implizieren Untätigkeit, in diesem Falle sexueller Natur - und den Tod.[321] Die Vergänglichkeit auch des körperlichen Aspektes zwischengeschlechtlicher Liebe spiegelt sich somit, ebenso wie die Untätigkeit auf diesem Felde, nicht nur in der Flora, sondern auch in einem auf den ersten Blick kaum auffälligen Haltungsmotiv. Gestützt wird dieser Bedeutungsaspekt durch die Amphore, welche, ebenfalls seit Lessings wirkungsvoller Schrift, in der Sinnbildlichkeit den Urnen gleichgesetzt war.[322]

Gerade bezüglich der Bildsprache der *Opferung an Pan*, oder, wie das Blatt wohl treffender zu betiteln wäre, der *Opferung an Priapus,* wird überdeutlich, wie sehr die Kräuterstücke privates Refugium des Künstlers sind. Ohne das Wissen um Kolbes Leiden am Liebesverzicht, sei dieser nun aus Hemmnissen heraus selbst gewählt oder einer körperlichen Kraftlosigkeit geschuldet, fällt das Verständnis schwer. Die glückliche Quellenlage aber erlaubt einen Blick in die seelischen Tiefen eines Mannes, der die Frauen liebte und sich ihnen doch niemals nähern konnte.

Nichtsdestotrotz aber waren gerade die Kräuterstücke auch für das Publikum bestimmt und konzipiert - den Schlüssel zur letzten Enträtselung aber hielt der Künstler Zeit seines Lebens zurück.

[321] Lessing [op. cit.], S. 320 ff.
[322] Ebd., S. 340. „Flaschen jeder Art“ galten Lessing neben der Urne als Symbole des Todes.

VII.i.iv. Kräuterblatt mit trauerndem Mädchen an der Urne, um 1825

Die nur in einer Federzeichnung überlieferte Komposition mit *trauerndem Mädchen an der Urne* [Abb. 18], deutlich für eine Übertragung auf die Platte konzipiert, zählt gewiß nicht zu den beeindruckendsten Stücken Kolbes, doch in vielerlei Hinsicht erhellt gerade dieses Blatt das Halbdunkel der inhaltlichen Konzeption der Werkgruppe.

Das linke Drittel des Formates wird bestimmt von einer Kräuterhöhle. Ein Bogen aus Wasserampfer und Hopfen wird von einem weit ausgreifenden Schilfbult überspannt, die rechte Begrenzung formen die großen, an den Rändern stark krausen Blatteller des altbekannten Klettenbusches. Innerhalb der Höhlung, von den Kräutern gleichsam umschlossen und vom Rest des Bildes abgetrennt, kauert ein antikisierend gewandetes Mädchen. In verzweifelter Geste beugt sie sich über eine große Urne, das Gesicht dem Betrachter völlig verborgen. Hinter ihr wird im Dunkel des Krautes ein sonderbares steinernes Bild sichtbar: Eine aus grob behauenen Bossen gemauerte Bogenform umfängt ein reliefartig wirkendes Abbild einer verschleierten Frau, die ihre Hände zur Brust hebt. Diese für die Kräuterblätter typische Zusammenstellung von umfangender Krauthöhle, menschlicher Staffage und wunderlicher Kleinarchitektur ist, Kolbes allgemeiner Vorliebe der 1820er Jahre entsprechend, an den Rand einer Landschaft gerückt: An den großen, begrenzenden Klettenbusch schließt eine üppige, räumlich schwer nachzuvollziehende Vordergrundvegetation an, die am rechten Bildrand in einem weiteren Klettenbusch kulminiert. Ein Bächlein fließt breit und sacht über niedrige Stufen, der Ursprung des Wassers inmitten des Krautgewirrs bleibt dabei fraglich. Der Mittelgrund, der sich hinter der Vordergrundvegetation öffnet, ist bestimmt von einer formathohen Eiche, die sich in der von Kolbe diesbezüglich präferierten Zackenform üppig ausbreitet. Links dieses Baumes schließt Schilfgestrüpp die entstandene Lücke, zur Rechten aber öffnet sich ein Fernblick zu einem etwas höher gelegenen Monopteros hin [Abb. 121].

Die Komposition muß als Vorzeichnung zu einer nicht entstandenen oder nicht erhaltenen Radierung gelten. Betrachtet man das Blatt also in der Spiegelung [Tafel 37], so zeigen sich Abgeschiedenheit und Massivität der Krauthöhle im Eindruck gesteigert, der Monopteros hingegen verliert an Prominenz.

Jener Tempietto kann mit dem offensichtlich vom Liebestempel im Park des Petit Trianon in Versailles angeregten Venusbau im Wörlitzer Landschaftsgarten identifiziert werden [Abb. 120, 121]. So ist diese rechte Bildpartie - der Ausblick auf den Tempel der Venus, die Eiche,

deren Früchte nach Johann Heinrich Voss die Speise der Arkadier stellten,[323] das Bächlein, welches, ganz der Tradition folgend, schon im *Kräuterblatt mit Liebespaar in einer Grotte* [Abb. 14, 24] auf die zwischengeschlechtliche Zuneigung deutete - ganz der Liebe gewidmet. Freilich darf auch in diesem Fall die in den Kräuterstücken stets spürbare Ambivalenz nicht fehlen, und so zeigt die Klette, das Liebeskraut, auch hier ihre zerfressenen Blätter. Die Seligkeit der arkadischen Landschaft wird somit gerahmt von der Mahnung, stets der Vergänglichkeit allen Glückes, besonders des Liebesglückes, zu gedenken.

Auffallend ist das Auftreten einer Pflanze, die bislang noch nicht in den Kräuterstücken wucherte: Des Rainfarns. Das symbolträchtige Gewächs, das zum festen Bestandteil aller späten Kompositionen wird, zeigt seine charakteristischen Blätter hinter dem linken Klettenstrauch. Der giftige Rain- oder Wurmfarn, der noch in heutiger Zeit als Heilmittel gebraucht wird, ist im Volksglauben Träger schier unzähliger Bedeutungen. Zuvörderst muß auf die noch immer lebendige Tradition hingewiesen werden, die Pflanze auf Grabstätten zu kultivieren. Vielleicht ist dies seiner griechischen Bezeichnung „athanatos“, der Unsterbliche, geschuldet, vielleicht auch seinem Ruf, Dämonen abzuwehren.[324] Gerade diese Funktion steht in Zusammenhang mit einem jahrhundertelang äußerst wirksamen und verbreiteten Farnglauben, der etwa den Samen Zauberkräfte zuschrieb und das Pflänzlein mit allerlei Hexenwerk in Verbindung brachte. Die alten Namen „Teufelsfeder“ oder „Irrwurz“ sprechen eine beredte Sprache von der unheimlichen Sphäre, der der Rainfarn zugeordnet wurde.[325] Im *Kräuterblatt mit trauerndem Mädchen an der Urne* kann dieses Gewächs, der Klette zugeordnet, als ein weiterer Hinweis auf die Unzulänglichkeit arkadischer Glückseligkeit gedeutet werden. Besonders seine Funktion als Friedhofspflanze wird durch die Nähe zur Krauthöhle, die mit der Urne schließlich auch ein stattliches Trauerdenkmal umfaßt, bedeutungsvoll. Doch gerade die Ausstattung jener Krauthöhle ist zunächst rätselhaft.

Die Zusammenstellung einer trauernden Frauenfigur in melancholischer Pose mit einer Urne ist ein nicht gering zu bewertendes Thema der klassizistischen Grabplastik, und auch

[323] Martens 1976 [op. cit.], S. 36. Es ist anzunehmen, daß Kolbe von dieser Einschätzung Voss` beeinflußt war, auch zumal beide sich persönlich kannten: Im Sommer 1808 besuchte Kolbe Voss während der Rückreise von Zürich nach Dessau in Heidelberg [Ebd., S. 30]. Wie bereits Martens feststellte, blieb Kolbe, obschon er ein außerordentlich politischer Mensch war, von der zur Zeit des Sturm und Drang und später der Befreiungskriege aufkommenden vaterländischen Symbolkraft der Eiche unberührt [Ebd., S. 36]. Gerade die Kräuterblätter als privates, emotionsschweres Refugium boten keinerlei Platz für politische Bekenntnisse.
[324] Marzell 2002 [op. cit.], S. 275.
[325] Vgl. Ders. 1925 [op. cit.], 25 - 27.

Schadow, der mit Kolbe persönlich bekannt war und dessen Gesellschaft stets schätzte,[326] hat das Grabmal für den Grafen von Arnim mit jenen Elementen ausgestaltet [Abb. 115]. Auf die Urne als Ausstattungsgegenstand sanftmelancholischer Gartenpartien und den besonderen Unterton in Wörlitz wurde bereits aufmerksam gemacht: Das Grab der totgeborenen Prinzessin im Landschaftspark, das mit einer in Gold gefaßten Urne gekennzeichnet ist, scheint recht deutliches Vorbild für jenes Gefäß zu sein, an welches das verzweifelte Mädchen des Kräuterblattes sich wirft [Abb. 117, 118]. Die Ursache des Leidens der jungen Frau kann durch diese Verknüpfung fixiert werden: Zum einen beweint sie den Tod, das Vergehen des Lebens, zum anderen ist es die Liebe, symbolisiert durch ihre Frucht, das Kind, deren Verlust die Verzweiflung schürt. Gestützt wird diese individualisierende Ausdeutung der Urne auch durch die Verwendung des Rainfarns: Das in Überdosierung tödlich wirkende Kraut war über Jahrhunderte hinweg ein unverzichtbares Hilfsmittel der Engelmacherinnen.[327]

Die Haltung, mit der Kolbe die Hoffnungslosigkeit der Protagonistin kennzeichnet, ist angelehnt an den Darstellungstypus der Melancholie, doch mit ungewöhnlich pathetischem Ton versehen.

Die Lehre von den Temperamenten war tatsächlich noch im ausgehenden 18. Jahrhundert in regem medizinischen Gebrauch, allerdings zeigt sie sich gewandelt, modifiziert und um zwei Typisierungen reicher: Hinzu kommen der böeotische und schließlich der hypochondrische Charakter.[328] Kolbe, der von Krankheit Geplagte, scheint selbst einmal letztere Diagnose erhalten zu haben: „O könnt ich meine besseren Tage zurückrufen, könnt ich die Schuppen abstreifen, die Hypochondrie und Leiden aller Art über mich gehäuft haben [...].“[329] Der Hypochonder um 1800 hat nur wenig mit seinem heutigen Artgenossen gemein. Er war keineswegs in erster Konsequenz der eingebildete Kranke, sondern ein „milzsüchtiger, grämlicher, zu finstern Vorstellungen geneigter Mensch“.[330] Sein Temperament - freilich nicht mehr alleinig durch die Säfte bestimmt - galt den Ärzten der Goethezeit als eine Vereinigung der Züge des phlegmatischen mit jenen des melancholischen Temperamentes zu einer neuen

[326] Schadow berichtet über Kolbe, jener sei „anziehend im Umgange durch vielfache Kenntnisse“. Vgl. Schadow, Johann Gottfried: Kunst-Werke und Kunst-Ansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845, kommentierte Neuausgabe [Erstausgabe: Berlin 1849] Berlin 1987, Bd. 1, S. 46.
[327] Vermeulen, Nico: Kräuter-Enzyklopädie, Eggolsheim o. J., S. 285.
[328] So z. B. bei Steeb, Johann Gottlieb: Ueber den Menschen nach den hauptsächlichen Anlagen in seiner Natur, Tübingen 1785, 3 Bde., Bd. 1, S. 235.
[329] An Bolt, November 1795; in: Dorow [op. cit.], S. 162. Im selben Brief bezeichnet Kolbe sich auch als „ein so alltägliches, unbedeutendes Geschöpf [...], das in hypochondrischen Momenten sich selbst vernichten möchte, welches allen Glauben an seinen eignen Werth verloren hat [...]“. Ebd., S. 158.
[330] „Hypochonder“, in: Grimm [op. cit.], Bd. 4, Sp. 2002.

Wesensform, deren Hauptmerkmale „Reizbarkeit und Empfindlichkeit“ aufgrund „allzuzarter, von wegen ihrer Feinheit leicht überspannter Nerven“ seien.[331]

So verbindet auch die Frauenfigur in diesem Kräuterblatt die düstere Schwere melancholischer Gram mit augenscheinlicher Überreiztheit und großem Pathos. Vielleicht hat Kolbe, der bei der Entwicklung des Haltungsmotives gewiß den Darstellungstypus der Melancholie im Sinn hatte,[332] hier eine bildliche Umsetzung des ihm selbst diagnostizierten Temperamentes versucht. Diese Vermutung bleibt allerdings schwerlich zu belegen, schon allein, zumal sich bezüglich der auf der Schwelle zum 19. Jahrhundert neu entdeckten Temperamente keine bildnerischen Traditionen mehr entwickeln konnten.

Klarere Aussagen lassen sich bezüglich der das trauernde Mädchen hinterfangenden, von einer Bogenform überspannten Plastik tätigen. Auch in diesem Falle wirkt der Blick in die Gartenanlagen um Wörlitz erhellend: Der zu Schloß Luisium, einem kleinen Landsitz, den Fürst Franz in den 1770er Jahren für seine Gattin Luise errichten ließ, gehörende Park ist mit einer Statue geschmückt, deren Ähnlichkeit mit der Figur in Kolbes Blatt unübersehbar ist [Abb. 116, 117]. Es handelt sich hierbei um eine Darstellung des „verschleierten Bildes zu Saïs“, die der Fürst, den überlieferten Mysterien der Isis zugetan, auf einem Sarkophag errichten ließ [Abb. 40]. Dieses Zusammenspiel von einem Trauerdenkmal und der Statue trägt auch Kolbe in sein Kräuterblatt, indem er dem im Gebüsch halb verschwundenen Monument die Urne mit dem Mädchen vorlagert. Der Hauptsichtachse, in der das „verschleierte Bild zu Saïs“ im Park plaziert ist, ist eine Triumphbogenarchitektur vorgeblendet [Abb. 39]. Diese Zusammenschau von Bogen und Statue im Landschaftsgarten mag Kolbe angeregt haben, auch sein „verschleiertes Bild“ mit einer Bogenform zu umspannen.

Exkurs Das „verschleierte Bild zu Saïs“ in der Überlieferung der Goethezeit

Die Symbolik des „verschleierten Bildes zu Saïs“ war in der Goethezeit jedermann geläufig, und die berühmtesten Schriftsteller und Philosophen haben sich mit der zugrundeliegenden Überlieferung befaßt. Am Anfang steht eine Selbstäußerung der altägyptischen Göttin Isis: „Ich bin alles, was da war, ist und sein wird; kein Sterblicher hat meinen Mantel gelüftet“,

[331] Niederhuber, Ignatz: Ueber die menschlichen Temperamente, Wien 1798, S. 19. Vor allem Feder, Haller und Steeb waren Vorreiter der neuen Einteilung in sechs Temperamente. Zitat: Steeb [op. cit.], S. 235.
[332] Es wurde bereits auf die äußerst umfangreiche Sammlung an Dürer-Graphik aufmerksam gemacht, die Kolbe mutmaßlich im Hause Meils gesehen hat und die sicher auch einen Abzug der *Melancholia* umfaßte.

überlieferte Plutarch im Zusammenhang mit der Einweihung in die Mysterien als Aufschrift auf einem verschleierten Kultbild der Isis. Auch bei Proklos findet sich der Satz, allerdings leicht abweichend und mit durchaus sexueller Konnotation.[333] Über die Schriften der Rosenkreuzer, Illuminaten und Freimaurer, deren Begeisterung für die ägyptischen Mysterienreligionen den Weg zum Kultbild bereitet hatte, verbreitete sich der Ausspruch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weitreichend und in verschiedenen Abarten. Der Freimaurer Ignaz von Born bewegte sich in seinem wirkungsvollen Aufsatz „Über die Mysterien der Aegyptier“, der im Jahr 1784 im „Journal für Freymaurer“ erschien, in althergebrachten ikonologischen Bahnen:

> „Die Kenntniß der Natur ist der Endzweck unsrer Anwendung. Diese Zeugerinn, Nährerinn und Erhalterinn aller Geschöpfe verehren wir unter dem Bilde der Isis. Nur jener deckt ihren Schleier ungestraft auf, der ihre ganze Macht und Kraft kennet.“[334]

Die Identifikation der Isis mit der Allmutter Natur blickt auf eine lange Tradition zurück, und die Übertragung dieser Bedeutungsschicht auf das verschleierte Kultbild mit der überlieferten Aufschrift kreierte ein Bild vom Naturmysterium, das dem Geist der Zeit entgegenkam. Nicht nur Naturwissenschaftler bedienten sich, wie auch schon im 17. Jahrhundert, der Symbolik zur Ausschmückung ihrer Publikationen [Abb. 119],[335] auch den Literaten und Philosophen bot das weitverbreitete „Bild von der Göttin, die sich dem `Begreifen` der Menschen durch einen mystischen `Schleier` entzieht“, einigen Stoff.[336] In Kants „Kritik der Urteilskraft“ heißt es 1790 in einer Anmerkung:

> „Vielleicht ist nie etwas Erhabners gesagt, oder ein Gedanke erhabener ausgedrückt worden, als in jener Aufschrift über dem Tempel der *Isis* [der Mutter *Natur*]: `Ich bin alles, was da ist, was da war und was da sein wird, und meinen Schleier hat kein Sterblicher aufgedeckt.“[337]

Auch Kant identifiziert also die Isis mit der Natur. Schiller hingegen, der 1795 die Ballade „Das verschleierte Bild zu Saïs“ veröffentlicht, sieht unter dem Schleier die allgemeine Wahrheit verborgen und zeichnet einen moralischen Konflikt zwischen Wissensdurst und

---

[333] Assmann [op. cit.], S. 12.
[334] Zitiert nach Assmann [op. cit.], S. 21. Vgl. hierzu ebd., S. 19ff; und Buttlar [op. cit.], S. 92.
[335] Assmann [op. cit.], S. 20.
[336] Harrauer, Christine: „Ich bin, was da ist...“ Die Göttin von Saïs und ihre Deutung von Plutarch bis in die Goethezeit; in: Wiener Studien. Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik, Bd. 107, Wien 1994, S. 337 - 355, S. 343.
[337] Zitiert nach Harrauer [op. cit.], S. 344.

Gehorsam.[338] Für Novalis wiederum hat in den 1797 fertiggestellten „Lehrlinge zu Saïs“ erneut „die Natur das Antlitz einer Gottheit“.[339] Auch der tiefen Ambivalenz, wie sie den altägyptischen Isis-Kult bestimmte, war sich die deutsche Literatur des späten 18. Jahrhunderts wohl bewußt, wie ein Ausspruch Ludwig Börnes es exemplarisch formuliert: „Hinter dem Schleier der Isis / lauscht der Tod“.[340]

Kolbes Einsatz des verschleierten Kultbildes befindet sich in einem Spannungsfeld von Tod, Leben und Liebe. Gerade letztere spielt auch deshalb eine Rolle, weil die erotischen Elemente des Isis-Kultes, wie sie besonders im Dessau-Wörlitzer Gartenreich transportiert wurden, für den Künstler stets besonders präsent waren. Zunächst darf davon ausgegangen werden, daß Kolbe, wie jedem seiner Zeitgenossen, die Zusammenschau von Statue, Sarkophag und Triumphbogen ein deutliches Wort sprach: So ist in diesem Falle der auch pantheistisch motivierte Triumph der großen, geheimnisvollen Natur über den menschlichen Tod gemeint.[341]

Eine ganz ähnliche Funktion scheint die verhüllte Isis im *Kräuterblatt mit trauerndem Mädchen an der Urne* zu erfüllen: Die Verschleierte, mit dem Triumphbogen auf einer Ebene und von der direkten Verbindung mit dem Sarkophag befreit, ist gleichsam im Kraut aufgegangen, ist auch bildlich die Natur selbst. Sie ist nicht Mahnung, sondern Trost: Nichts hat Bestand, weder das Leben noch die Liebe, doch die Natur wird alles überdauern, sie ist Wahrheit, göttliches Prinzip, Ewigkeit im Werden und Vergehen. Ob Kolbes Einsatz des verschleierten Bildes, welches aufs Tiefste mit den geheimbündlerischen Traditionen verknüpft ist, auch von der Warte des Adepten gedeutet werden kann, muß an dieser Stelle fraglich bleiben. Tiefste Naturreligiosität spricht in jedem Falle aus Kolbes Blatt, und tatsächlich hat er hier eine Bildsprache gewählt, die zumindest den Zeitgenossen verständlich sein mußte. Große Breitenwirkung aber wird der Zeichnung, die vielleicht nie auf eine Platte übertragen wurde, kaum beschieden gewesen sein.

Dennoch: Das *Kräuterstück mit trauerndem Mädchen an der Urne* spricht eine deutlichere, weil allgemeiner auslegbare Sprache als die übrigen monumental-allegorischen Kompositionen, und seine späte Entstehung läßt es wie einen erklärenden Nachsatz wirken, der die rätselhaften vorangegangenen Blätter unter einer These zusammenfaßt. So beweint das Mädchen den Tod und die verlorene Liebe, doch die Natur wird ihm Trost spenden, und wenn

[338] Eine lesenswerte Analyse von Schillers Text bringt Assmann [op. cit.].
[339] Novalis [Friedrich Freiherr von Hardenberg]: Die Lehrlinge zu Saïs; in: Kelletat, Alfred [Hg.]: Novalis: Werke und Briefe, München 1968, S. 103 - 138, S. 112.
[340] Zitiert nach Assmann [op. cit.], S. 9.
[341] Vgl. auch Buttlar [op. cit.], S. 93.

es schließlich gestärkt die tröstende Abgeschiedenheit der Krauthöhle verläßt, wird es in der Ferne schon den Tempel der Venus erblicken.

Auch diese Hoffnung auf die Liebe - freilich gepaart mit der Erinnerung an deren Unbeständigkeit, wie sie Klette und Rainfarn transportieren - liegt in der Natur selbst: Hier muß besonders Novalis` Roman herangezogen werden, der Kolbe, der alle literarischen Vorgänge mit höchstem Interesse verfolgte, keinesfalls entgangen sein kann. Den „Lehrlingen zu Saïs“ eingefügt ist das hübsche Märchen von „Hyazinth und Rosenblüte“, das die Geschichte des wißbegierigen Jünglings Hyazinth erzählt, der seine Liebste verläßt, um das Geheimnis der Isis zu lüften - nach langer Reise verbirgt sich unter dem Schleier die schmerzlich vermißte Rosenblüte.[342] Das verschleierte Bild verbirgt also in der Deutung Novalis` auch das Geheimnis der Liebe. Eine Übertragung auf das Kräuterblatt bestätigt, was zu Beginn der Untersuchung bezüglich der Emotionsübertragung Kolbes auf die Natur festgestellt wurde: Sie ist ihm Ersatz der zwischenmenschlichen Zuneigung.

Auch die Symbolik des Wassers, wie sie in diesem Kräuterblatt, aber auch in jenem mit *Mädchen und Angler* [Abb. 15] und in aller Deutlichkeit im *Kräuterstück mit Liebespaar in einer Grotte* [Abb. 14, 24] aufscheint, läßt sich mit Novalis aufschlüsseln: Vom Wasser heißt es in den „Lehrlingen zu Saïs“:

> „[...] dieses erstgeborene Kind luftiger Verschmelzungen, kann seinen wollüstigen Ursprung nicht verleugnen und zeigt sich als Element der Liebe und der Mischung mit himmlischer Allgewalt auf Erden“.[343]

Novalis bewegt sich zwar mit diesem Sinnbild auf altbekannten Wegen, doch die Konzentration auf die Liebe, die Deutlichkeit seiner Formulierung auch eines erotischen Beiklangs sowie der von Naturmystizismus geprägte Ton verknüpfen die Bildsprache Kolbes aufs Engste mit der Symbolik des Dichters.

Das *Kräuterblatt mit trauerndem Mädchen an der Urne* bildet einen erklärenden, sanfteren Abschluß der frühen allegorischen Kompositionen. Der Zusammenhang mit Blättern wie der *Opferung an Pan* [Abb. 13] oder dem *Kräuterstück mit Leierspieler am Brunnen* [Abb. 10] offenbart sich schon dadurch, daß Kolbe hier zu einem Zeitpunkt auf antikisierende Staffagen und steinerne Gartenkleinarchitekturen zurückgreift, zu dem längst das bürgerliche Personal in die Kräuterstücke eingezogen ist und längst hölzerne Laubenbauten den Marmor

[342] Novalis [op. cit.], S. 121 ff.
[343] Ebd., S. 133.

ersetzen. Noch einmal, ein letztes Mal, greift Kolbe hier zu den Gestaltungsmitteln, die den Kräuterblättern seiner jungen Jahre ihre Wirksamkeit verliehen.

Das Blatt spiegelt den Blick des alternden Künstlers auf die zurückliegenden allegorischen Kompositionen; es ist der Blick des Mannes, der im Herbst seines Lebens die Verzweiflung am Liebesunglück mit Distanz wahrnimmt und sich mit größerer Gelassenheit und Lebenszuversicht in sein Schicksal ergeben hat.

VII.ii. Kräuterblätter mit Vieh

Gleichzeitig mit den großen allegorischen Kompositionen schafft Kolbe auch Kräuterblätter einer ganz anderen Couleur. In den Jahren um 1800 entstehen zwei großformatige Radierungen mit Rindern, die *Kuh im Schilfe* und die herrliche *Kuh im Sumpfe*, und in den 1820er Jahren wird das Thema des Viehstückes nochmals im *Kräuterblatt mit Schafen* aufgegriffen. Weder Mensch noch symbolträchtige Gartenarchitektur stören das Zusammenspiel von Tier und Pflanze, und so scheint es, als habe Arkadien in diesen Blättern seinen utopischen Charakter abgestreift.

VII.ii.i. Die Kuh im Sumpfe, um 1799

In dieser frühen Entwicklungsstufe des Kräuterblattes - die Radierung entstand vor *Et in arcadia ego* [Abb. 7] - zeigt sich noch eine von den Kompositionen ab dem Jahrhundertwechsel verschiedene Behandlung des Krautes [Abb. 8]: Die Kuh, auf ausreichend großer Standfläche in der hinteren Ebene eines doppelten Vordergrundes plaziert, wird bogenförmig von allerlei zartgliedrigem Gebüsch hinterfangen. Das groß gedachte Kraut dagegen hat seinen Ort am Bildrand, in der vorderen Ebene des Vordergrundes. Durch die Betonung der seitlichen Begrenzungen formen die Pflanzen einen schwungvollen Rahmen, der der Szenerie kulissenhaft vorgeblendet wird. Ein direkter Kontakt der Kuh mit den überdimensionierten Pflanzen ist noch nicht gegeben, auch nehmen die Blätter noch nicht die Größe an, die ihnen schon kurze Zeit später zugewiesen wird. Den linken Formatrand bestimmt eine üppige Wasserampferstaude, zur Rechten türmen sich Klette und Schilf. Zwischen Kräutervordergrund und der in strenger Seitenansicht gezeigten Kuh setzt Kolbe, etwas rechts der Mittelachse, einen mit Zaunwinde zu einem strengen Bündel geschnürten, weit ausholenden Schilfbogen, der das Tier effektvoll überschneidet. Die Kuh ist in einem sonderbar erstarrten Schreitmotiv gegeben, das ihren Schwerpunkt, so als würde sie müde

wanken, aus dem Gleichgewicht bringt. Gerade diese Spannung erfüllt das ansonsten nicht eben aktive Tier mit größter Lebenskraft. Stilistisch ist besonders die einende Oberflächenbehandlung von Tier und Pflanze auffallend, und eben dieser Aspekt trennt die Blätter mit Vieh von jenen mit menschlicher Staffage. Während der Mensch in das Kräuterblatt immer nachträglich eingesetzt erscheint und eine völlig abweichende Nadelführung offenbart, ist das Tier stets auch stilistisch ein Teil seiner Umgebung. Obwohl es doch sonderbar anmutet, eine Kuh in solcher Sumpfgegend, aus der scheinbar kein Weg hinaus führt, zu sehen, fühlt der Betrachter die unaufgeregte Selbstverständlichkeit der Zusammenkunft. Die Monumentalität dieses Rindes gemahnt durchaus an Potters aufragende Stiere [z. B. Abb. 74], doch das Aufgehen des Tieres in der Natur sucht seinesgleichen. Am ehesten ist dieses stilistische Vorgehen mit der Landschaftskunst der altdeutschen Malerei in Beziehung zu setzen - man erinnere sich etwa an Altdorfers „heiligen Georg“ [Abb. 57], der mitsamt Pferd und Drachen selbst aus Pflanzenwerk zu bestehen scheint.

Kolbe verzichtet im Falle der *Kuh im Sumpfe* auf alle Zugaben, die dem Kräuterstück eine tiefere Sinnebene verleihen könnten. Alles ist innigstes Zusammenspiel und wunderbarer Gleichklang, und selbst die stets gegenläufig agierenden Gewächse Schilf und Klette schmiegen sich liebevoll ineinander. Der Blattfraß, der auch in diesem Stück schon auftaucht, ist nicht Verweis auf die Vergänglichkeit des Lebens und der Liebe, sondern auf das Werden und Vergehen der Natur, auf den ewigen, harmonischen Kreislauf, der auch in Arkadien seine Berechtigung hat. Der Mensch ist aus dem Zusammensein von Tier und Pflanze ausgeschlossen, kein Werk seiner Hand findet sich in diesem Winkel, und der Betrachter selbst wird durch das effektvoll inszenierte Schilfbündel vom Zutritt abgehalten. Es ist der Blick in eine fremde Welt, in der sich erfüllt hat, was dem Menschen wohl niemals beschieden sein wird: Die harmonische Einheit mit der Natur.

VII.ii.ii. Die Kuh im Schilfe, um 1801 - Kräuterblatt mit Schafen, um 1820-1824 - Kräuterblatt mit Rind und Distel

Nur wenig später hat das Kompositionsprinzip der Krauthöhle, wie es seit *Et in Arcadia ego* [Abb. 7] die ersten Jahre der Kräuterstücke bestimmte, auch in die Blätter mit Vieh Einzug gehalten. Die *Kuh im Schilfe* [Abb. 9] ist erster Ausdruck dieser neuen Entwicklung: Ein riesenhafter, bildhoher Busch aus Klette und Schilf am Fuße einer kaum mehr sichtbaren Eiche nimmt mehr als die Hälfte des Formates ein, am linken Rand formt sich, mit Hopfen

überspannt, eine niedrige Höhle. Hier döst eine Kuh, die Augen halb geschlossen und den schweren Kopf müde gesenkt. Nur dieser und ein Teil der Schulterpartie bleiben in der umfassenden Kräuterhöhle sichtbar. Die Situation wirkt so behaglich, so stimmig wie sie es nur sein kann. Auch hier sind Natur und Tier eins, der Mensch kann an dieser arkadischen Seligkeit keinen Anteil nehmen.

Gut zwei Jahrzehnte später schafft Kolbe mit dem *Kräuterblatt mit Schafen* [Abb. 17] noch einmal eine ähnliche Komposition. Das Licht ist nun härter, die Oberfläche wirkt metallisch, die Plastizität der krausen Blätter zeigt sich gesteigert. Doch auch hier erscheinen die Tiere ganz in die Natur eingebunden. An die Stelle der Krauthöhle tritt ein Bogen aus Klette, Schilf und Hopfen, der das Vieh, dessen Lagerfläche sichtbar bleibt, überspannt. Das vordere Schaf, ein schönes und üppiges Tier, liegt ermattet mit eingeklappten Läufen im Schatten der Klette, die Stirn frontal dem Betrachter zugewandt. Über seinen hohen Rücken ragt der Kopf eines zweiten Schafes, das in dieser anrührenden Position in Dämmerschlaf gefallen ist. In diesem Blatt ist nicht nur die Einheit von Tier und Natur dargestellt, auch die Zuwendung wird zum Teil des arkadischen Glückes. Eine Besonderheit dieser Radierung besteht in der Verwendung von Laubenarchitekturen. In keinem anderen Blatt mit Vieh, abgesehen von jenem mit dem *schlafenden Hirten* [Abb. 23], finden sich Werke von Menschenhand, der Kräuterbogen in dieser Komposition aber scheint einmal eine einfache Laube übersponnen zu haben. Durch die in der Überwucherung mitgedachte zeitliche Komponente erhalten deren Überreste den Beiklang an vergangene Zeiten, in denen auch der Mensch noch Einheit mit der Natur verspüren konnte. Aus diesem Blatte spricht die Erinnerung an ein goldenes Zeitalter, das der Entfremdung von der Ursprünglichkeit voranging. In der Gegenwart aber scheint das idyllische Leben in und mit der Natur einzig der Tierwelt vorbehalten, der Mensch dagegen hat den Zusammenhang mit seinem Ursprung verloren.

Im stilistisch der Spätphase zuzuordnenden *Kräuterblatt mit Rind und Distel* [Abb. 21] offenbart sich die Einheit von Tier und Pflanze deutlich wie nie. Dies ist augenscheinlich der neuartigen Behandlung der Oberfläche geschuldet: Eine geradezu surreal zu nennende Plastizität überformt Kuh und Kraut, und das kraftvolle ornamentale Spiel mit Licht und Schatten bindet das Rind völlig in die Umgebung ein. Hinzu kommen die verstärkte Vordergründigkeit, die drastische Reduktion der Standfläche, die Enge im Bildraum, der Verzicht auf ein nachvollziehbares räumliches Gefüge. Das Tier wird nicht nur von Kraut umfangen, es scheint nun selbst Teil der Pflanzenwand geworden zu sein. Die Drehung seines

Leibes verschwindet in den großen Blattformen, es scheint, als wüchse die riesige Distel - in der Antike das „Kraut der Liebe“[344] - direkt aus dem Rind heraus. Trotz dieser übersteigerten Gedrängtheit aber ist auch hier alles Harmonie, alles Gleichklang. Gerade dieser Aspekt stellt das Blatt mit *Rind und Distel* den mit menschlicher Staffage versehenen Kräuterstücken der späten Entwicklungsphase entgegen - wo immer der Mensch Arkadien betritt, geht die Einheit verloren.

VII.iii. Die späten Kräuterstücke

VII.iii.i. Kräuterstück mit Leierspieler, 1833

Zwei Jahre vor seinem Tode komponiert Kolbe noch einmal ein *Kräuterstück mit Leierspieler* [Abb. 19]. Die Federzeichnung war, wie die beigegebene Zueignung von der Hand des Künstlers zeigt, als ein Geschenk gedacht. Vermutlich hat Kolbe zuvor einen Abklatsch angefertigt, der ihm zur weiteren Bearbeitung einer nicht erhaltenen Platte ausreichte - vielleicht aber war das Blatt auch nicht zur Ätzung bestimmt.

Der vordergründig-massive, knorrig gewundene Stamm einer alten Eiche, vom oberen Bildrand beschnitten, teilt das recht große Format in einem sich dem goldenen Schnitt annähernden Verhältnis. Eine wild wuchernde, nahezu bildparallel sich aufhäufende Kräutervegetation bestimmt die Komposition: Üppiger Wasserampfer türmt sich am linken Bildrand auf, dann folgen Löwenzahn, Wegerich und einige kleinere Gewächse, schließlich bildet ein äußerst plastisch gekrauster, massiver Klettenbusch den rechtsseitigen Abschluß. Hinterfangen wird dieser von ferner gesehenem Gebüsch und Schilfgewirr. In der linken Bildhälfte, nur wenig zurückgesetzt, erscheint windschiefe und mit Hopfen überwucherte Laubenarchitektur, die sich zur Formatbegrenzung hin verdichtet und so im Zusammenspiel mit der Eiche eine enge, nahezu zweidimensionale Höhlung schafft. Hier sitzt ein Jüngling, vielmehr ein etwas derber Bursche, mit knielangem, gegürtetem Gewand, in distanziertem Profil, den müden Blick ohne für den Betrachter erkennbares Ziel nach links gerichtet. Er schlägt eine aus einfachen, rohen Ästen gezimmerte Leier, fast in der Größe einer Harfe, die er zwischen seinen Knien hält. Der junge Mann ist in Haltung und bildinterner Position durchaus jenem aus dem *Kräuterblatt mit Leierspieler am Brunnen* [Abb. 10] vergleichbar, und doch wirkt die gesamte Komposition wie ein Widerspruch gegen das drei Jahrzehnte zuvor entstandene Blatt. Deutlich nimmt Kolbe auf sein eigenes Frühwerk Bezug: Auch 1833 teilt er

[344] Fieber, Franz Xaver: Symbolische Pflanzen, Blumen und Früchte, größtentheils nach der Natur gezeichnet und gemalt von Franz X. Fieber. Mit erklärendem Text zu Selam oder die Sprache der Blumen, 5 Bde., Prag 1826ff, Bd. 2, S. 24.

das Format in zwei Bereiche, deren linker einen im Profil gezeigten Leierspieler beherbergt, des weiteren spielt die Klette in beiden Werken besonders in der rechten Formathälfte eine Rolle. Doch der alternde Künstler zeichnet ein völlig anderes Bild von einer vergleichbaren Szenerie im Krautwinkel: Der Leierspieler, nun allein und ein derber und schlichter Bauernsohn anstelle des antikisierend-nackten Jünglings, wirkt zwischen den Pflanzen wie gefangen. Ohne ausreichende Standfläche ist er in eine dichte Wand aus Baum und Kraut auf eine bedrängende Art integriert, und weder sein Weg zu diesem Platze hin noch von ihm fort ist angedacht. Wo im Brunnenblatt von 1803 eine lauschige, idyllische Kräuterhöhle die Figuren umfängt, ist hier Enge, Unbehagen, Einsamkeit. Das Spiel des Burschen auf dem Instrument der Liebe, das in seiner Roheit nur mehr wenig mit der schön gearbeiteten Lyra der frühen Komposition gemein hat, ist ohne Ziel. Wie verzweifelt wirkt allein jenes etwas unförmige Instrument, das doch in der Tiefe des Krautes mehr die Funktion eines Nebelhorns denn die einer zartklingenden Lyra zu haben scheint. Nicht die Liebe bezeichnet das apollinische Instrument hier, sondern deren Absenz.

Auch die Funktion des trennenden Elementes hat sich gewandelt: Der Baum bietet dem Musikanten nicht, wie es die Krautauftürmung im *Kräuterblatt mit Leierspieler am Brunnen* [Abb. 10] tat, Stütze und Lehne, vielmehr scheint der gewundene Stamm den Burschen beugen zu wollen: Schwer lastet seine bauchige Ausformung über dem Kopfe des Mannes, als wolle die Eiche im nächsten Moment sein Rückgrat zum Bersten bringen. Die überwucherte und halbzerfallene Laube, in deren Schatten sich manches Paar einst die Liebe gestanden haben mag, zeugt von der Zeit, die ins Land gegangen ist. Jahre, ja Jahrzehnte scheint der einsame Leierspieler schon die sehnsuchtsvollen Töne seines Instruments im einsamen Dickicht dumpf verklingen zu hören.

Auch die altbekannte Kombination von Klette und Schilf stützt die in diesem Blatt wahrnehmbare Hoffnungslosigkeit: Im Vordergrund zeigen sich die Blatteller der Klette, die unter ihrem eigenen Gewicht schwer zu leiden scheinen. Der Busch steht nicht in vollem Safte, seine Blätter hängen schwer und ohne die Spannkraft des Lebens zu Boden, die Ränder sind übermäßig gekraust und wie in einer schmerzlichen Verkrümmung eingerollt. Das Leben, das einst die kräftigen Klettensträucher erfüllte, ist geschwunden, und fast glaubt man, schon die Fäulnis riechen zu können. Der Blattfraß ist nur mehr wenig präsent, spiegelt doch nun die kraftlose Pflanze selbst die Vergänglichkeit und ist per se Sinnbild des eingetretenen Verfalles geworden. Das Schilf, der weibliche Widerpart, ist in weite Ferne gerückt und nicht mehr aktiver Teil der Krautkomposition. Jeder Kontakt ist abhanden gekommen, der

Geschlechterkampf, der doch in das Leben, so schwer es auch war, Sinn zu legen vermochte, scheint beendet, alle Kraft geschwunden. Das, was im *Kräuterblatt mit Leierspieler am Brunnen* [Abb. 10] noch Mahnung und Ahnung war, ist nun bittere und unabänderliche, hoffnungslose Wirklichkeit. Nichts erinnert mehr, der Vergänglichkeit zu gedenken: Das Vergehen findet statt - sowohl das der Kunst, wie sie in den Gartenarchitekturen und auch im schön geschnitzten Instrument Apolls symbolisiert war, als auch das der Liebe und des Lebens. Bitterkeit klingt aus diesem Blatt, das Wissen um ein nicht erreichtes Lebensziel und das Wissen um die vertanen Gelegenheiten.

Der Altersstil, wie ihn diese Zeichnung transportiert, stützt eine derartige Bedeutungsverschiebung von einem von Vergänglichkeit bedrohten Arkadien hin zur vergehenden Sumpfödnis, zum Locus Terribilis. Zunächst ist eine Veränderung in der Komposition eingetreten: Nachdem in den frühen Werken Krauthöhlen sich formten, die die Staffage umfassend in sich aufnahmen, folgte in den 1820er Jahren eine strikte Absonderung des Bildpersonals von einem isolierten Kräuterbau in einer Landschaft. Auf diese Distanzierung reagieren die späten Kräuterstücke mit nie dagewesener Nähe und Enge. Doch während das Vieh, exemplarisch im Blatt mit *Rind und Distel* [Abb. 21], wie selbstverständlich in den in die Fläche drängenden Krautwinkel integriert scheint, bezeichnet der Verlust der Räumlichkeit für die menschliche Staffage auch den Verlust Arkadiens. Ebenso zeigt sich die Abkehr vom arkadischen Idyll in der Wandlung des Figurenpersonals: Anstelle der zartgliedrigen, antikisierend gewandeten oder in griechischer Nacktheit gezeigten Mädchen und Jünglinge, die in schönliniger, weich geformter Pose eine fast sentimentale Empfindsamkeit aussprachen, setzt Kolbe nun bäuerlich-derbes Personal. Einfache Burschen von gedrungener Gestalt, deren Gestik jedes Pathos` entbehrt, und bürgerliche Mädchen, fernab von aller fragilen Zartheit, transportieren untheatralisches Gefühl von tiefster Ehrlichkeit. Die Identifikation des Betrachters mit der Staffage fällt nun leichter, obschon noch immer Distanzierung vorherrscht. Der Betrachter bleibt stets außerhalb der Bildrealität, er ist Beobachter einer für ihn nicht betretbaren Szenerie. Dies verstärkt auch die ausweglose Situation der Figuren. Ein Gefangensein im Kraut hat das heimelige Umfangensein abgelöst.

Die starke Vordergründigkeit, die scheinbar ohne jede Bodenfläche eine bildparallel gebaute, zweidimensionale Pflanzenmauer formt, geht jedoch Hand in Hand mit einer enorm gesteigerten Plastizität der Blattformen. Der frühere Detailreichtum der Oberflächengestaltung zeigt sich drastisch reduziert, stattdessen gewinnt der kräftige Umriß, der gerade im Falle der Klette wundersame, fleischig gewölbte, krause Formationen beschreibt, an erhöhter

Bedeutung. Das Licht fällt gleichmäßiger und kühler als in den monumentalen Stücken der Frühzeit auf die Gesamtanlage, es verteilt sich, ohne seine Quelle auch nur anzudeuten, über die gewölbten, griffigen Formen und verunklart deren räumliche Zugehörigkeit: Die Behandlung des Clairobscur schafft eine raumlose, vom Gegenstand gelöste Bildstruktur. Unheimelig und bedrängend wirken die Pflanzenräume nun, längst nicht mehr idyllisch und umfangend. Die Bedeutungsverschiebung, die sich in den Kräuterblättern des Spätwerks offenbart, findet so auch in der stilistischen Veränderung einen treffenden Ausdruck.

VII.III.II. Kräuterblatt mit Hirtenpaar und Kuh und Kräuterblatt mit schlafendem Hirten, um 1830-1835

Tier und Mensch treten bis in die 1830er Jahre niemals zusammen in einem Kräuterblatt auf - erst in zwei späten Kompositionen versucht Kolbe, das bislang Unvereinbare zu vereinen. Auf eine gerade für das Spätwerk äußerst untypische Weise geschieht dies im *Kräuterblatt mit schlafendem Hirten* [Abb. 23]: Die rechte Bildhälfte wird eingenommen von einem krausen Klettenbusch, dessen erschlaffte Blätter - auf einem hat ein Grashüpfer platzgenommen - sich schwer und spannungslos nach links neigen. Im Schatten der Blatteller liegt, bäuchlings auf einer flach gewölbten Grasbank am Ufer eines Bächleins, ein schlafender Hirte. Zu seiner Seite wird unter der Klette eine Art hölzerner Lehnsitz sichtbar. Diese Vordergrundbühne, zur Rechten von zwei schräg die Bildfläche schneidenden, überwachsenen Stämmen hinterfangen, wird durch den Wasserlauf von einer sehr schmalen hinteren Ebene abgesondert. Dort befinden sich, zwischen Gras und Rainfarn und vor einem Zaun aus breiten Holzbrettern, eine liegende Kuh und ein stehendes Schaf. Die Tiere erscheinen im Vergleich mit dem Hirten übergroß, und mit gebleckten Zähnen richten beide ihren Blick auf den Schlafenden.

Kompositorisch wäre die Radierung wohl eher in den 1820er Jahren zu vermuten, doch die Lichtführung, die anders geartete Plastizität gerade der Klette, die Betonung der Umrißlinien und auch das Auftreten des Rainfarns zeugen von der Zugehörigkeit des Blattes zum Spätwerk.

Vieh und Mensch sind deutlich voneinander abgesondert: Während der Hirte mit dem Klettenbusch und den Stämmen, die die Abgrenzung verstärken, den Vordergrund einnimmt, befinden sich Kuh und Schaf jenseits des Baches. Ein arkadisches Zusammensein von Mensch

und Tier zeigt sich hier nicht verwirklicht, und fast scheint es, als blickten die Tiere mit Häme auf ihren träumenden Hirten. So sind Schaf und Kuh in einem Umfeld gegeben, das mit der phantastischen Umgebung eines Kräuterblattes wenig gemein hat. Wie ein realistisch gemeintes Viehstück kontrastiert die Szene jenseits des Bächleins die Komposition des Vordergrundes. Nur hier finden sich auch die Gestaltungsprinzipien des Kräuterstückes: Der riesenhafte Klettenstrauch mit seinen sonderbar deformierten Blättern, die überwucherten Stämme, der der Höhlung im Kraut zugeordnete Mensch. Der Kontrast zwischen den beiden durch das Wasser getrennten Szenen ist in diesem Blatte auch der Kontrast zwischen Traum und Wirklichkeit, zwischen Arkadien und Elbauen, zwischen Mensch und Tier, zwischen phantastischem Kräuterstück und realistischer Landschaft. Der schlafende Hirte erträumt sein krautüberwuchertes, privates Idyll - und selbst sein Vieh scheint den Phantasten zu verlachen. Wie die früheren Blätter mit Rindern oder Schafen gezeigt haben, hat die Tierwelt in Kolbes Sichtweise den Zusammenhang mit dem Ursprung, die Möglichkeit arkadischen Lebens in Einheit mit der Natur, noch nicht verloren. Allein der Mensch sucht verzweifelt, die einstige idyllische Glückseligkeit, das goldene Zeitalter, wiederherzustellen - und verliert dabei jeden Bezug zur Realität.

Mit sympathischer Selbstironie reflektiert Kolbe hier das Konzept des Kräuterstückes als arkadisches Traumrefugium. Vielleicht trägt er in diesem Blatt auch den sukzessive aufkeimenden realistischen Tendenzen in der deutschen Kunstentwicklung Rechnung, gegen die er sich in den Kräuterstücken - keineswegs in der Landschaft - doch stets verschlossen hat.

Ganz anders geartet ist das zweite Blatt, auf dem sich Mensch und Tier gemeinsam zeigen: Das *Kräuterstück mit Hirtenpaar und Kuh* [Abb. 22]. Hier wird tatsächliche Einheit spürbar. Die rechte Begrenzung formt ein formathoher Klettenbusch, und in großem Schwung schließt Hopfen daran. Eine bogenförmige Höhlung, links zusätzlich mit Kürbissen versehen, entsteht und zeigt anstelle einer hinteren Begrenzung den Himmelsausblick.

Innerhalb dieser Umfassung steht eine Kuh, im Profil nach rechts gewandt. Jeder Muskel, jede Sehne wird an ihrem detailreich überzeichneten Körper sichtbar, und besonders das prall gefüllte Euter, auf dem sich die Adern deutlich abzeichnen und das in kompositorischer Verbindung mit einem reifen Kürbis steht, fällt ins Auge. Ein hübsches Mädchen, barfuß, mit Blumen im Haar und in bürgerlichem Gewand, lehnt in legèrer Haltung an dem Tier. Sein Blick richtet sich nach unten, in die rechte Ecke des Bildes, und auch sein sonnenbeschienener Fuß, auf den es deutlich mit dem ausgestreckten Zeigefinger weist, scheint diese Richtung zu beschreiben. Am Ziel seines Blickes verbirgt sich hinter Klettenblättern ein Hirte mit

Schlapphut. Er hat sich auf den Boden gedrückt, und neugierig schiebt er mit der Hand die zerfressenen Blatteller zur Seite, um einen Blick auf das Mädchen zu erhaschen. Der Hirte, für den Betrachter in der Rückenansicht wahrnehmbar, ist in der Oberflächenstruktur dem umgebenden Blattwerk so deutlich angeglichen, daß er auf den ersten Blick kaum erkennbar ist. Er ist, hier etwa mit Altdorfers „heiligem Georg“ [Abb. 57] zu vergleichen, selbst Teil des Krautes geworden, ist selbst Teil der Pflanzenhöhle, in welcher sich die schöne Szene zeigt. Sexuelle Anspielungen sind auch hier nicht selten: Das Euter der Kuh, die prallen, reifen Kürbisse, die Blumen im Haar des Mädchens sprechen eine deutliche Sprache. Nicht zuletzt scheint der Zeigegestus der jungen Frau eindeutig erotisch konnotiert. Umfangen vom Licht des Himmelsausblickes wirkt sie zudem wie ein Traumbild, wie die plötzlich greifbar nahe Erfüllung aller Wünsche. Auch weiß sie wohl um den, der sich so geschickt im Kraut verborgen hat - doch wird sie ihn aus seinem Versteck locken können?

Das *Kräuterblatt mit Hirtenpaar und Kuh* zeigt größtmögliche Intimität, ein fast erreichtes Ziel. Arkadische Einheit von Mensch, Tier und Natur, die Erfüllung des Liebestraumes, alles scheint in so greifbare Nähe gerückt. Doch die letzte Konsequenz, die Glückseligkeit, kann dennoch nicht erreicht werden - zu sehr ist der Hirte Teil der Pflanzenwelt geworden, zu fremd und fern ist ihm wohl nach vielen Jahren die Frau, die Liebe.

VII.III.III. Trauerndes Mädchen im Kraut, um 1830-1835

Eine letzte Konsequenz, einen finalen Abschluß aller in den Kräuterstücken thematisierten Lebens- und Liebesmühen, formt das *Kräuterblatt mit trauernden Mädchen im Kraut* [Abb. 20]. Hier greift Kolbe offensichtlich auf das *Kräuterblatt mit trauerndem Mädchen an der Urne* [Abb. 18] zurück, das höchstens zehn Jahre zuvor als Rückgriff auf die frühen monumentalen Radierungen konzipiert wurde. Gerade der bei aller äußeren Ähnlichkeit inhaltliche Kontrast dieser beiden Blätter wird bei näherer Betrachtung offensichtlich.

Ein Abzug des *trauernden Mädchens im Kraut* ist mit einigen Versen von Kolbes Hand versehen, die ein Gedicht Jacobis frei wiedergeben:

> „Sag, wo ist die Laube hin, / Wo die Rosen standen? / Wo sich Hirt und Schäferin / Blumenkränze wanden? - / Wind und Wetter stürmten sehr, / Jene Laube ist nicht mehr.“[345]

[345] Es handelt sich um eine Variation der vierten Strophe von Jacobis Gedicht „Nach einem alten Liede“: „Bringe denn zur Laube mich / Wo die Rosen standen, / Wo in treuer Liebe sich / Hirt` und Mädchen fanden. / Wind und Hagel stürmten sehr: /

Die Laube findet sich in nicht wenigen landschaftlichen Werken des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts als Ort zweier Liebender, und auch Kolbe spielte schon in den 1820er Jahren, etwa *im Kräuterblatt mit Mädchen und Angler* [Abb. 15], mit dieser Symbolik. Die dem *trauernden Mädchen im Kraut* beigefügten Verse festigen also die traditionelle Ikonographie und weisen zugleich auch sprachlich auf die Ursache des Leides, das sich in einem nun wahrlich melancholischen Haltungsmotiv des Mädchens ausdrückt. Als harre es noch immer der Erfüllung der Liebe, sitzt es, die Brust halb entblößt, gestützt auf die Reste einer zerfallenen Laubenarchitektur, in einer massiven Wand aus Sumpfgewächsen. Kein Weg führt von ihrem Platz, kein Weg zu ihm - die junge Frau scheint über Jahre des Wartens selbst in das ehedem hoffnungsfrohe Umfeld eingewuchert. Rechts der Mittelachse ist die Frau plaziert, den Kopf schwermütig aufgestützt, den Blick gesenkt, umfangen von einer zerborstenen Laubenarchitektur. Eine knorrige Weide, deren Sinnbildlichkeit auch in diesem Blatte den Traditionen folgt, hat die Bretter der Laube und mit ihnen alle Hoffnung auf Liebesglück zerstört. Mehr als drei Viertel der Formathöhe füllt die bildparallel aufgetürmte Wand aus Kraut und überwuchertem Laubengestänge, darüber öffnet sich ein verdunkelter Abendhimmel, vor dem sich ein Spinnennetz zwischen zerfressenen Klettenblättern spannt. Ein Nachtfalter droht, sein Ende in den klebrigen Fäden zu finden. Das Krautgestrüpp zeigt nicht mehr die monumentalen, ja beinahe heroischen Betonungen der früheren Kompositionen - hier ist alles trostlose Verschlungenheit. Am linken Formatrand, einem mit Hopfen überzogenen Gerüst, auf dem noch eine bewachsene Pflanzschale an vergangene Tage gemahnt, vorgelagert, bestimmt die große Klette das Feld. Der vom Verfall gezeichnete Busch ist auf sonderbare Art mit den riesenhaften Blättern des Rainfarns verwoben und neigt seine spannungslosen, überdimensionalen Stengel abweisend zum linken Bildrand. Seiner Form folgt die Weide, die sich ihren Weg brachial durch den Laubenwinkel, in dem das Mädchen sitzt, gebahnt hat. Ein überspannender Hopfenbogen formt den Übergang zu einem den rechten Formatrand bestimmenden Schilfbult. Am Rande eines dunklen Wasserlochs, über den gekrümmten Blättern des Ampfers, zeigt sich das Schilfgewächs in völlig neuem Habitus: Nicht mehr die lanzettförmigen Blätter akzentuiert Kolbe in dieser Radierung, sondern das

Jene Laube grünt nicht mehr.“ Vgl. Martens 1976 [op. cit.], S. 87.

knorrige Stengelgerüst mit seinen vergrößerten, knotigen Blattansätzen. Ungesund, alt, verdorben wirkt diese Pflanze hier, wie ein Knochenmann steht ihr sonderbar gezackt gegebenes Stengelwerk in dieser vom Hauch des Todes berührten Umgebung. Nichts erinnert mehr an die saft- und kraftvolle Sumpfflora der früheren Kompositionen, alles ist Verfall. „Die Vegetation wird zum Alptraum.“[346] Besonders die Lichtführung trägt in diesem Blatte zur bedrängenden, trostlosen Wirkung vieles bei: Grau in Grau legt sich Tristesse über die Umgebung, kalt und hart überspannt ein dämmeriges Licht das einstige Arkadien.[347] Wo in den früheren Kompositionen warme Sonnenstrahlen flirrend auf den Oberflächen der Blätter tänzelten und weiches Licht die Figuren umschmeichelte, wo starke Kontraste das Leben bezeichneten, ist nun alles im Wortsinne unheimlich geworden. Die Sumpfödnis, wie sie schon im Blatt mit dem *Leierspieler* [Abb. 19] angelegt war, hat endgültig den idyllischen Krautwinkel verdrängt. Während die Natur des *Kräuterstückes mit trauerndem Mädchen an der Urne* [Abb. 18] tröstend und hoffnungsfroh gestimmt war, ist für das Mädchen in den 1830er Jahren kein Ausweg aus der Trauer, keine Aufrichtung zu erwarten. Kolbes Rückgriff auf die frühere Radierung verstärkt noch die Hoffnungslosigkeit, die nun, am Ende des Lebens, tatsächlich eingetreten ist. Viel Zeit ist vergangen, unnütz vertan mit dem Warten auf die Erfüllung einer unerfüllbaren Sehnsucht. Auch Schilf und Klette, Frau und Mann, sind vom Alter berührt, sind über die Jahrzehnte zu unbewegt verharrenden Greisen geworden. Kein Windhauch bewegte seit Jahren den sich vom Schilf bedeutungsvoll abwendenden Klettenstrauch, so daß zwischen seinen Blättern eine Spinne, Sinnbild des Todes, ungestört ihr Netz bauen konnte; und allein der Rainfarn, das Grabgewächs, hat gewaltig an Kraft und Größe gewonnen. Auch das Schilf, trotz der Massivität der Stengel klirrend fragil, als würde es bei leisester Berührung in sich zusammenbrechen, verrät schon das baldige Ende. Klette und Schilf, die unbestrittenen Hauptakteure der Kräuterblätter, werden nur noch durch den Halt der Krautwand gestützt, und schon bald werden sie die Bühne, auf der sie Jahrzehnte spielten, verlassen. Es ist das Wissen um das Ende des Lebens, das sich in diesem Blatt ausdrückt, das Wissen um das Ende eines Lebens, dem nie die Freuden der Liebe vergönnt waren. Alle Räumlichkeit und somit auch alle Möglichkeit zur Aktion ist geschwunden, und in trauriger - nicht verzweifelter - Untätigkeit gefangen bleibt nichts, als das Ende zu erwarten.

Die Kombination einer Frau in melancholischer Pose mit wuchernder Natur und einem

[346] Martens 1976 [op. cit.], S. 34.
[347] Martens hat darauf hingewiesen, daß diese triste Lichtwirkung von Kolbe, wie Nachbearbeitungen zeigen, absichtsvoll eingesetzt wurde und nicht etwa schlechten Abzügen geschuldet ist. Vgl. Martens [op. cit.], S. 34, S. 46, Anm. 128.

Spinnengewebe zeigt sich, wie Martens feststellte,[348] von Friedrichs Holzschnitt der sogenannten „Melancholie“ angeregt [Abb. 122]. Besonders in der Spiegelung werden die Übernahmen offensichtlich - und doch ist der Ausdruck beider Graphiken so unterschiedlich, wie er nur sein kann. In Kolbes Blatt keimt keine romantische Sehnsucht, es markiert vielmehr das Ende des Suchens, das Annehmen des Schicksals - es ist ein verbitterter „Schlußstrich“, wo Friedrich einen „Anfang, eine Hoffnung“ sieht.[349]

Ob das *trauernde Mädchen im Kraut* tatsächlich Kolbes letztes Kräuterblatt darstellt, muß fraglich bleiben, kann doch die zeitliche Abfolge gerade der späten Graphiken nicht mehr eruiert werden. In jedem Falle aber ist mit dieser Radierung ein finaler Abschluß gegeben, es ist ein Zustand des privaten Lebens und Liebens im Kräuterblatt erreicht, der keinen Neubeginn mehr zuläßt. Nach allen mehr oder minder hoffnungsvoll oder verzweifelt gestimmten Kräuterstücken wird hier beides, Hoffnung und Verzweiflung, zugunsten eines bitter gefühlten, unabänderlichen und endgültigen Zustandes aufgegeben. „Jene Laube ist nicht mehr.“

VII.iv. Zusammenfassung der Deutungsaspekte

Wie die vorangegangenen Einzelbetrachtungen zeigen sollten, verfügen die Kräuterblätter - wobei jene mit menschlicher Staffage hiervon den hauptsächlichen Gebrauch machen - über eine Art privater Bildsprache. Dieses Erschaffen einer neuen, nur dem Künstler selbst vollständig zu entschlüsselnden Ikonographie schließt Kolbe aufs Engste an den Kreis der Romantiker, doch gibt der weitaus ältere Dessauer seiner neuartigen Pflanzensymbolik hergebrachte Sinnbilder in Staffage und Kleinarchitektur wie erklärende Subtexte bei. Auch in diesem Umgang mit der Bildbedeutung zeigt sich Kolbe als ein Kind sowohl des 18. als auch des 19. Jahrhunderts - eine Zwischenstellung, die im gesamten Œuvre des Künstlers ablesbar ist.

In der privaten Ikonologie der Kräuterblätter spielen die Pflanzen die Hauptrolle. Im Schilf offenbart sich das weibliche Prinzip, in der großen Klette demgegenüber das männliche. In völlig neuen Bahnen bewegt Kolbe sich hier freilich nicht - schon die Metamorphose der Syrinx stützt seine Bildsprache, und auch die aphrodisierende Wirksamkeit der Klette tut ein Übriges. Mit Schilf und Klette stellt Kolbe, obschon Anthropomorphismen größtenteils vermieden werden, in floraler Weise dar, was auch mittels der Staffage transportiert wird.

[348] Martens 1976 [op. cit.], S. 34.
[349] Vgl. ebd., S. 34f.

Thematisch bestimmt der Kampf der Geschlechter, das Liebesleid in allen erdenklichen Variationen die Kräuterstücke. Die häufig eingesetzte Weide in der traditionellen, sexuell konnotierten Symbolik ist als drittes wichtiges Element der Pflanzensprache Kolbes zu nennen.

Eine weitergehende Untersuchung der Pflanzensymbolik erweist sich, besonders aufgrund der häufigen botanischen Ungenauigkeit, als etwas diffizil; bemerkenswert ist aber etwa der Einsatz der Nieswurz: Nur auf den sehr frühen Blättern bis etwa 1800 erscheint diese Pflanze, stets am äußerst rechten Rand der Kompositionen. Wie bereits festgestellt wurde, zählt die Nieswurz keineswegs zur Sumpfflora und mußte Kolbe deshalb aus anderer Quelle bekannt gewesen sein. Vielleicht mag hier neben der angenommenen Vermittlung durch Geßner auch ein medizinaler Einsatz des Krautes die Verbindung geschaffen haben: Das hochgiftige Gewächs fand, ebenso wie der immer wiederkehrende Hopfen, in der Therapie melancholischer Zustände, zu denen auch Kolbes mutmaßliche Hypochondrie zu rechnen ist, häufig Verwendung.[350]

Doch nicht nur diese beiden Gewächse, sondern nahezu alle Pflanzen, die Kolbe in den Kräuterblättern einsetzt, waren auch als Heilpflanzen verbreitet. Auffallend häufig erscheint in den Kräuterbüchern[351] bezüglich der von Kolbe ausgewählten Pflanzen die Charakterisierung „warm und trocken“. Kräuter dieses Temperamentes wurden gegen „kühle und feuchte“ Leiden eingesetzt - und als „kühl und feucht“ galt auch der Phlegmatiker, mit dem Melancholiker das Ausgangstemperament für den Hypochonder.[352] Gleicht man nun die den einzelnen Pflanzen zugeschriebene Heilkraft gegeneinander ab - auf eine Wiedergabe in Einzelheiten soll hier verzichtet werden -, so zeigt sich besonders häufig der Einsatz bei Geschwüren an den Organen des Unterbauches.[353] Ob Kolbe um die Wirkung dieser Pflanzen vielleicht aus der Therapie seiner eigenen, in den erhaltenen Quellen nicht konkretisierten körperlichen Erkrankung wußte, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden und muß Vermutung bleiben.

Sicherheit besteht jedoch darüber, daß Kolbe die Hauptakteure unter den Pflanzen mit einer auf ihrer tradierten Bedeutsamkeit fußenden, aber dennoch sehr privaten Symbolik

---

[350] Z. B. Lonicer [op. cit.], S. 385, 437; Thilo [op. cit.], S. 267.
[351] Etwa ebd.
[352] Vgl. z. B. „Temperamente“, in: Kirschbaum, Engelbert [Hg.] Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg 1972, Bd. 4, S. 266f.
[353] Es wurden die Angaben bei Lonicer [op. cit.] und Thilo [op. cit.] verwendet, zumal beide Bücher noch im ausgehenden 18. Jahrhundert in Gebrauch waren.

versah. Diese Pflanzenbildsprache formt eine grundlegende Bedeutungsebene der Kräuterblätter und entspricht völlig der zu Beginn der Betrachtungen festgestellten Emotionsübertragung Kolbes auf die Natur.

Eine weitere Sinnschicht repräsentiert das Bildpersonal. Hier greift Kolbe gerade in den frühen Arbeiten auf traditionelle Haltungsmotive und beigegebene Symbole zurück. Dem gebildeten Zeitgenossen war gewiß schnell klar, was die gekreuzten Beine, der Korb mit Blumen oder die Wasserschale zu bedeuten haben. Erst in den späteren Kompositionen, ab den 1820er Jahren, wird auch die Staffage sukzessive privatisiert. Freilich vermeidet Kolbe auch in den frühen Arbeiten den allzu leichten Zugang zum Bildinhalt, er wahrt Distanz und fordert stets genaues Hinsehen und gedankliche Durchdringung.

Ebenso verhält es sich mit den Gartenkleinarchitekturen als der dritten Ebene der Deutung. Wer mit den Schriften der Gartentheoretiker und mit den modischen Erscheinungen in der Gartenkunst vertraut war, wird auch über diesen Weg einen Eingang zur Bedeutsamkeit der Kräuterstücke gefunden haben; doch auch hier hat Kolbe es dem Betrachter seiner Zeit nicht allzu leicht gemacht. Besonders Blätter wie die *Opferung an Pan* [Abb. 13] oder das *Kräuterstück mit Leierspieler am Brunnen* [Abb. 10] erscheinen exemplarisch für Kolbes Vorliebe, mit hergebrachten Mitteln Verwirrung zu stiften.

Daß die Kräuterstücke trotz der zumindest in Teilen traditionellen Bildsprache, die sich gerade in den monumentalen Blättern durchaus am allgemeinen Geschmack orientierte, sogar den Zeitgenossen sonderbar und verrätselt erschienen, ist dem ungewöhnlichen Landschaftstypus geschuldet. Das eigentlich Neuartige und Gewaltige der Kräuterblätter offenbart sich etwa keineswegs in dem Sarkophag mit dem gedankenverlorenen Paar [Abb. 7], sondern in der mit großem Schwung geformten Sumpfkräuterhöhle, in der sich die Szene abspielt. Nicht nur formal hat Kolbe hier etwas geradezu ungeheuerlich Neues und schon deshalb Befremdliches geschaffen, auch die subjektive Symbolkraft dieser Kräuterhöhlen wird jedem Betrachter sofort spürbar.

Das Umfangensein der Staffage beschreibt in den frühen Blättern treffend die erhoffte arkadische Einheit mit der Natur. In den 1820er Jahren wird die Ferne von diesem Ziel durch die Absonderung der Krautgebirge spürbar, und die undurchdringlichen, bildparallelen Kräuterwände der späten Blätter verschleiern keineswegs ihr bedrängendes Gefangenhalten

des Individuums.[354] Dennoch: Ohne intensive Beschäftigung mit der gesamten Werkgruppe kann der Schlüssel zu deren äußerst privatem Hintersinn kaum gefunden werden.

Ab den 1820er Jahren nähern sich auch die Bedeutungsebenen in Staffage und Gartenkleinarchitektur mehr und mehr der Intimität. Nur mit dem aus den früheren, öffentlicheren Kompositionen erworbenen Vorwissen kann deren subjektiver Gehalt ganz erfaßt werden. Was jedoch stets, ohne jegliche Kenntnis privater Bildsprache und ohne jedes Wissen um Kolbes persönliche Lebensschwierigkeit, wirksam ist, ist die besondere Stimmung, die in den Kräuterblättern transportiert wird. Auch wer nichts von Kolbes Lebens- und Liebeskampf gelesen hat, auch wer nicht um die intime Symbolik von Klette und Schilf weiß, wird die Kräuterstücke nur genau betrachten müssen, um zu verstehen, welche Sprache sie sprechen. Die Graphiken sind Ausdruck tiefster Emotion, und allein mit diesem Werkzeug wird der Betrachter das Tor zu ihrem innersten Wesen aufschließen können.

Erwähnung finden müssen schließlich zwei weitere Aspekte besonders der frühen, monumentalen Kräuterblätter: Die bildende Kunst zum einen, die Musik zum anderen.

So scheint in den Gartenkleinarchitekturen immer auch das Kunstwerk von Menschenhand mitgedacht zu sein. Gerade dieses ist es dann, das vom Verfall gezeichnet, halb zerstört, überwuchert gezeigt wird. Die zeitliche Komponente, die sich in dieser Zersetzung offenbart, verweist in den Kräuterblättern der monumentalen Phase wohl auf eine Art goldenes Zeitalter: Eine Epoche, in der auch der Mensch, repräsentiert durch noch erhaltene Werke seiner Hand, Teil eines allumfassenden Arkadiens war. Zudem weist die Tatsache, daß die Kleinbauwerke meist in Überwucherung dargestellt sind, auf die mystische Übermacht der Allmutter Natur selbst gegenüber der Kunst.

Musik tritt nur in ihrem Symbol, dem Instrument, auf. Flöte und Leier sind hierbei zum einen mit dem antiken Arkadien eng verknüpft und schon deshalb Teil der Kräuterstücke, zum anderen und besonders aber sind sie als Sinnbilder geistiger und körperlicher Liebe eingesetzt. Vier der Kräuterblätter, die Radierung mit dem *Flötenspieler* [Abb. 4], jene mit dem *Leierspieler am Brunnen* [Abb. 10], die *Opferung an Pan* [Abb. 13] und die späte Zeichnung mit dem *Leierspieler* [Abb. 19], verwenden das musikalische Instrument in diesem Sinne. Eine eher untergeordnete Rolle scheint aber im Falle Kolbes die im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert auftretende Analogisierung von Landschaftsmalerei und Musik

[354] Martens 1976 [op. cit.] S. 49, Anm. 131, hat die Kräuterstücke besonders aufgrund der umfangenden Krauthöhlen als „Intrauterin-Phantasien, als Wunsch-Rückkehr in den mütterlichen Schoß der Natur“ verstanden.

zu spielen.[355] Zwar sieht auch Kolbe die Musik vom selben Geist durchströmt und geformt wie die Malerei oder die Poesie,[356] doch die überlieferten Briefe kennzeichnen ihn als Menschen und Künstler von eher haptischer und visueller Prägung, und gerade die Kräuterblätter scheinen wahrhaft eine Visualisierung von regungsloser Stille darzustellen. Der Ton ist in Kolbes Einsatz der Musikinstrumente nicht mitgemeint, Leier und Flöte fungieren vielmehr als stumme Symbolisierungen eines Seelenzustandes. Dennoch parallelisierte offensichtlich auch Kolbe, wie viele seiner Zeitgenossen,[357] Landschaftskunst und Musik gemäß beider Empfindungserzeugung. Im Falle Kolbes aber erschafft die Natur selbst, nicht das Instrument, die süßen Töne und in der Folge die tiefe Emotion als ausgewiesene Grundlage des Kunstwerkes. Nicht nur die Bildentstehung, auch die Rezeption sieht Kolbe über das Sentiment mit dieser Naturmusik verknüpft: So erhofft er doch eine wahrlich akustische Aufnahme seiner Radierungen und wünscht, der Betrachter möge angesichts seiner Werke durch das „sanfte Geriesel“ eines Bächleins, das „Rauschen der Blätter“ und den „Gesang der Vögel“ in der tiefsten Seele bewegt werden - und auch mit seiner eigenen Stimme solle er diese Natursymphonie in größter Harmonie begleiten.[358]

So ordnet Kolbe nicht nur die Kunst, wie sie in den Gartenbauten der Kräuterblätter symbolisiert ist, sondern auch die vom Menschen gemachte Musik, in Leier und Flöte verbildlicht, und mit ihr den Menschen selbst einem einzigen, allumfassenden Prinzip unter: Der Natur. Alles Streben erscheint nichtig angesichts des einen Ziels, die arkadische Einheit mit der Allmutter Natur wiederzuerlangen.

VIII. Bemerkungen zur Problematik der Epochenzuordnung

Es erscheint sonderbar, daß ein Künstler, der derart originelle Werke schuf - und die Kräuterblätter bilden schließlich nur einen kleinen Teilbereich des Œuvres - dem Publikum dennoch kaum bekannt ist. Ursächlich dafür ist zu großen Teilen gerade diese so bemerkenswerte Originalität Kolbes: Jeder Versuch einer Einordnung seines Werkes unter die

[355] Gottdang, Andrea [Habil. München]: Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780 - 1915, München / Berlin 2004, v. a. S. 116ff.
[356] An Bolt, November 1800; in Dorow [op. cit.], S. 169.
[357] Näheres bei Gottdang [op. cit.], S. 122 - 135.
[358] An Bolt, November 1795; in: Dorow [op. cit.], S. 152. Etwas später im selben Brief setzt Kolbe die Naturmusik, „diese feierliche Stille, die nur durch das Zusammenschlagen der Blätter, oder das Zwitschern der Vögel, oder den Widerhall meiner Fußtritte unterbrochen wird“, in die Funktion der Muse: Sie versetze ihn „in eine lieblich-schwärmerische Stimmung“ und berühre „wie mit einem Zauberstabe“ seine Phantasie. Die Töne der Natur sind ihm hier auslösendes Moment des Kunstwerkes. Ebd., S. 154.

großen Epochenbezeichnungen der Goethezeit muß scheitern. Daß Kolbe keineswegs als Klassizist zu bezeichnen ist, wird trotz der oft antikisierenden Staffage überdeutlich. Die umrißbetonende, reliefartige Körperlosigkeit gerade der gestrengen klassizistischen Graphik steht in größtmöglichem Gegensatz zu jener fleischig-malerischen Greifbarkeit, die aus dem Radierstil Kolbes spricht. Auch thematisch verwehrt der Dessauer sich, zumindest was die Landschaftsform anbelangt, gegen jegliche klassizistische Vorliebe: Die heimische Sumpfgegend liegt ihm weit näher als etwa der italienische Prospekt. Nicht zuletzt grenzt sich auch der formale Bildaufbau Kolbes mit seinen oft sonderbaren vordergründigen Auftürmungen und kreisenden Höhlungen von allen klassizistischen Kunstforderungen deutlich ab.

Allein die Staffage scheint in den Blättern bis etwa 1810 einen klassizistischen Zug nicht verleugnen zu können, was aber eher dem Rückgriff auf Antikenstudien denn einer inneren Verwandtschaft geschuldet ist. Gerade die frühen, antikisierend daherkommenden Mädchen und Jünglinge offenbaren einen derart empfindsamen, dem ausgehenden Rokoko verbundenen Zug, daß alle Antikenrezeption in die zweite Reihe verwiesen werden muß. Lediglich die ungeheure Monumentalität, die gerade die Krautkompositionen bestimmt, verbindet Kolbe tatsächlich mit den neoklassischen Bestrebungen seiner Zeit - auch wenn wohl kein Klassizist jemals einem Klettenbusch diese Wirkung zugestanden hätte. An den Freund Bolt schreibt Kolbe:

> „Wir müssen nicht die Arbeiten der Griechen, sondern ihre Verfahrungsart nachahmen. Sie veredelten *ihre* Nation. Eben so müssen wir die *unsre* veredeln. Der Meisterwerke der Griechen sind nur wenige auf uns gekommen. Schließen wir in diesen engen Kreis unser Ideal ein, so müssen wir unausbleiblich eintönig werden. -“ [359]

Die Erinnerung an ein vielzitiertes Wort Philipp Otto Runges - „Wir sind keine Griechen mehr“[360] -, kaum ein Jahr zuvor in einem privaten Brief formuliert, läßt sich angesichts der Gedankengänge Kolbes nicht zurückhalten. Doch auch mit der Frühromantik scheint der eigenwillige Radierer kaum verbunden. Freilich ist er, der Philologe, höchst interessiert an allen literarischen Neuerungen, und gerade die frühromantische Bildkunst ist nur im Zusammenhang mit den literarischen Äußerungen der Zeit zu verstehen. Gerade Runge scheint Kolbe als wesensverwandt in der artistischen Zielsetzung empfunden zu haben, und schon

[359] An Bolt, Januar 1803; in: Dorow [op. cit.], S. 172.
[360] Runge, Philipp Otto: Hinterlassene Schriften, 2 Bde., [Faks. Neudruck der Ausgabe Hamburg 1840f] Göttingen 1965, Bd. 1, S. 6.

1797 zeigte der Wolgaster sich voll des Lobes[361] angesichts der wohl ersten Lieferung der *Blätter groestentheils Landschaftlichen Inhalts*, die auch die beiden kleinen Kräuterstücke mit den Nummern 80 und 81 [Abb. 4] umfaßte. Zudem verband die Tätigkeit als Zeichenlehrer Kolbe mit dem Dunstkreis der Romantiker: Er unterrichtete, steter und gern gesehener Gast im Heim der Familie, die Gebrüder Olivier und bereitete deren Weg zur romantischen Kunstäußerung[362] - so prangt auch der Name Kolbes am „Stammbaum der deutschen Kunst“ des Zueignungsblattes zu Ferdinand Oliviers „Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden“.[363]

Darüberhinaus erscheint es nicht unwahrscheinlich, daß Kolbe mit dem ein oder anderen Bahnbrecher der Romantik in persönlichen Kontakt getreten ist. Das Städtchen Dessau und besonders der dortige Landschaftsgarten wirkten auch auf die junge Generation nach 1800 äußerst anziehend, und romantische Vordenker wie Tieck und Wackenroder, Novalis und A. W. Schlegel besuchten wiederholt die anhaltische Residenz mit ihrem englischen Garten.[364]

Doch Kolbe, Jahrgang 1759, konnte schon aufgrund seiner Generationszugehörigkeit kein Romantiker werden. Er ist ein Kind des 18. Jahrhunderts und hatte die 40 schon überschritten, als sich die Jugend zu neuen Ufern aufmachte. Dennoch muten gerade die Kräuterstücke auf den ersten Blick durchaus „romantisch“ an, und ihre subjektive Ikonographie, die emotionale Durchdringung der Natur und sogar einzelne Elemente wie die Rückenfigur schließen Kolbes Werk an das der jungen Generation. Ebenso gemahnen manche der überlieferten Selbstäußerungen Kolbes an das romantische Kunstideal. So heißt es etwa in einem Brief an Bolt aus dem Jahr 1800:

> „Poesie und bildende Kunst (und Musik) müssen bei Einem und demselben Volk nothwendig *dasselbe Gepränge* tragen; denn sie sind Ausflüsse Eines und desselben Geistes.“[365]

Aus diesen Worten klingt mehr als nur das Horazische ut pictura poesis - tönen nicht die romantischen Forderungen nach einem Gesamtkunstwerk ganz ähnlich?

Dagegen zeugen spätere Äußerungen Kolbes, wie im bereits erwähnten Brief an Hofrat

---

[361] Schmidt, Paul Ferdinand: Philipp Otto Runge. Sein Leben und sein Werk, Leipzig 1923, S. 23. Perthes hatte Runge ein Heft mit Radierungen Kolbes zugesandt. Runges Äußerung findet sich in einem Brief an Besser vom 25. 12. 1797; in: Runge [op. cit.], Bd. 2, S. 4.
[362] Grote 1938 [op. cit.], S. 43f.
[363] Ebd., S. 218.
[364] Ebd., S. 25.
[365] An Bolt, November 1800; in Dorow [op. cit.], S. 169.

Böttiger aus dem Jahr 1814 oder 1815, von einer deutlichen Abgrenzung gegenüber romantischer Kunsttheorie:

> „[...] Aber die platte Natur will man nicht mehr. [...] Man wil [sic] tiefe Bedeutung, Poesie in Erfindung und Anordnung, Rhythmus und Metrik in der Einkleidung - oder verlangt gar daß der neuere Künstler die Dinge und Gegenstände der Natur durch die *altdeutsche* Brille ansehe und mit Ekken und Knoten und Blasen reichlich versehen auf das Papier oder auf die Leinwand bringe.“[366]

Eben das Gesamtkunstwerk erscheint ihm nun, zumindest in der Form, die es über die Jahre angenommen hat, nicht eben lobenswert. Musikalisierung und Poetisierung der Kunst, überladene Bedeutsamkeit, die romantisierende Sicht des Mittelalters - all das entspricht kaum mehr dem Geschmack des 55jährigen.

Während also zumindest eine innere Wesensverwandtschaft zwischen Kolbes Werk und einigen Tendenzen der frühromantischen Kunst auszumachen ist, sind Hoch- und Spätromantik dem Dessauer fremd geblieben. Dennoch kann nichts ferner liegen, als in Kolbe, der neben einer Handvoll durchaus romantisch anmutender Kräuterblätter auch zahllose realistisch gestimmte Landschaften, ungewöhnliche Baumschlagidyllen, phantastische Eichen, Figurenstücke von barocker Wüstheit, derbe Damenakte und vielerlei mehr geschaffen hat, einen Vertreter der Frühromantik sehen zu wollen. Nichtsdestotrotz wurde diese Einordnung gelegentlich vorgenommen. Von Kolbes „passionate Early Romanticism“ spricht etwa Novotny,[367] und Griese sieht den 1835 im Alter von 76 Jahren Verstorbenen gar schon auf der Schwelle zum Biedermeier stehen, und wenige Seiten später in ihm gar den Überwinder dieser Epoche.[368] Allein an diesen Exempeln mag deutlich werden, welche Schwierigkeiten die epochale Zugehörigkeit Kolbes - oder eben die Unmöglichkeit einer solchen Zuordnung - der kunsthistorischen Forschung bereitet hat. Von Barock[369] bis Realismus[370] werden die Epochenbegriffe, oftmals in wunderlichen Mischformen, bemüht; und nur über die Distanz zum Klassizismus scheinen alle Autoren Einigkeit zu wahren.

Am hartnäckigsten hielt sich lange Zeit die These, Kolbe sei als ein Künstler des Sturm und Drang zu verstehen. Schon 1919 bescheinigt Schmidt dem Graphiker einen „genialischen

---

[366] Kolbe an Hofrat Böttiger in Dresden, 1814/15. Zitiert nach Martens 1976 [op. cit.], S. 31.
[367] Novotny [op. cit.], S. 72.
[368] Griese, Friedrich: Beschreibung einer Radierung von Carl Wilhelm Kolbe; in: Das Werk des Künstlers. Kunstgeschichtliche Zweimonatsschrift, II. Jg., Stuttgart 1941f, S. 397 - 400, S. 397 und 400.
[369] Heine [op. cit.], S. 23.
[370] Griese [op. cit.], S. 400.

Zug“,[371] und noch etwas deutlicher, doch unter Verzicht auf eine Argumentation formuliert Heine im Jahr 1927 Kolbes geistigen Zusammenhang mit der Epoche des Sturm und Drang.[372] 1936 greift Ludwig Grote[373] diesen Gedanken auf. Nach Grote sei Kolbe, der ja mit einiger Verspätung den Künstlerberuf ergriffen hat, geistig dem Geniejahrzehnt anzugliedern, und seine Kunst, wenngleich sie erst im 19. Jahrhundert auf ihren Höhepunkt zusteuerte, offenbare eindeutig „Sturm- und Dranggesinnung“.[374] Gewiß hat Kolbe in jungen Jahren, wie auch Grote anführt, die einschlägigen Werke der Stürmer und Dränger gekannt, auch verbinden ihn sein Patriotismus[375] und besonders die starke Betonung des Gefühls als Schrittmacher der Künste gedanklich mit den Kreisen um den jungen Goethe, denen er schon aufgrund seines Alters eher zugehörig scheint denn den ganz ähnlichen Zielen zustrebenden Romantikern. Carstens sei es schließlich gewesen, der Kolbe auch mit der Bildkunst des Sturm und Drang, namentlich mit Füßli, in Verbindung gebracht habe.[376] Doch was zeichnet eine Malerei und Graphik des Sturm und Drang, sofern es sie gibt, überhaupt aus? Grote benennt keinerlei stilistische Merkmale einer Sturm und Drang-Malerei und versteift sich auf Kolbes Temperament, auf seine künstlerische Gegenposition zum Klassizismus.

Grotes Aufsatz erschien zu einer Zeit, als sich die namhaftesten Kunsthistoriker, oft in ihrer Sichtweise die eigene expressionistische Prägung verratend, mit dem Problem eines Sturm und Drang in der Kunst befaßten. Bezeichnenderweise fällt diese Phase der Forschung mit der Wiederentdeckung Kolbes zeitlich zusammen - ein Ausdruck der allgemeinen und zeitbedingten Vorliebe für ausdrucksstarke, revolutionäre Außenseiter der Kunstgeschichte.[377]

Nur kurz seien an dieser Stelle die wichtigsten Stimmen zur Problematik des Sturm und Drang, per se einer literarischen Epochenterminologie, in den bildenden Künsten genannt:

Schauer[378] erkennt 1927 die Sturm und Drang-Kunst als den barocken Schöpfungen äußerlich verwandt und nennt etwa Zingg, Maulpertsch, Zick und Füßli als Vertreter.

Allein in Füßli und Maler Müller erfüllt sich nach Denk eine wirkliche Bildkunst des Sturm und Drang. Als deren Merkmale setzt er 1930 mit Goethe die „Charakteristik“, mit Herder die Betonung des Gefühls, mit Lavater den seelischen Ausdruck und mit Heinse die

[371] Schmidt, P. F. 1919 [op. cit.], S. 12.
[372] Heine [op. cit.], S. 17f.
[373] Grote 1936 [op. cit.].
[374] Ebd., S. 369.
[375] Ebd., S. 371f.
[376] Ebd., S. 376.
[377] Freilich muß bezüglich der Wiederentdeckung Kolbes auch auf dessen 100. Todestag im Jahr 1935 hingewiesen werden.
[378] Schauer, Kurt: Malerei der Goethezeit, Leipzig/Berlin 1927, S. 6f.

malerische Wirkung fest. Aus diesen literarischen Äußerungen forme sich eine heterogene Kunsttheorie, die, wenn sie mit großem Pathos, mit Genie und Originalität angereichert sei, die Bildkunst des Sturm und Drang treffend beschreibe.[379]

„Gibt es einen `Sturm und Drang` in der bildenden Kunst?“, fragt 1929/30 Franz Landsberger.[380] Er bezieht sich ebenfalls auf eine aus den literarischen Äußerungen zu lesende Kunsttheorie, die aus Individualismus, malerischem Naturalismus, Rezeption der Gotik und - etwas problematisch - genialischer Regelfreiheit bestünde und auch, wenngleich nicht überdeutlich, in den Bildkünsten Maler Müllers, Füßlis, Edlingers, Ferdinand Kobells und selbst Rodes und Chodowieckis ihren Ausdruck gefunden habe. 1931 fixiert Landsberger in der Untersuchung zur „Kunst der Goethezeit“ seine These, nennt den bildkünstlerischen Sturm und Drang einen „frühen Gotizismus“ und ergänzt dessen Merkmale um die der Naturliebe geschuldete Vorherrschaft der Landschaft, die gefühlsüberbordende Expressivität, die Vorbildwirkung Michelangelos und den Mut zur Häßlichkeit in der Darstellung.[381] Schrades wenige Monate darauf erscheinende Rezension zur „Kunst der Goethezeit“[382] kritisiert den historisch vorbelasteten Begriff „Gotizismus“, der die durchweg aus der Originalität erwachsenden Phänomene der Sturm und Drang-Kunst nicht hinreichend charakterisiere. Als Stilmerkmale nennt Schrade die neue Vordergründigkeit, die Abkehr von der Vielfigurigkeit, die Übersteigerung in der figürlichen Darstellung und schließlich die Skizzenhaftigkeit als Ausdrucksform.

Stange charakterisiert, ebenfalls im Jahr 1931, den Sturm und Drang als künstlerische Gegenbewegung zum Winckelmannschen Idealismus: „Sie wollten Bewegung, Leben, Leidenschaft, nicht Ruhe und Harmonie.“[383]

Unter dem Titel „Die Malerei des Sturm und Drang“ veröffentlicht Reetz 1940 einen Aufsatz, der besonders die Wölfflinschen Gegensatzpaare „statisch - dynamisch“ und „linear - malerisch“ zur stilistischen Charakterisierung bemüht. Der Sturm und Drang ist auch ihm Gegenbewegung zum Klassizismus und Nachfolger des Barock, und neben den üblichen

---

[379] Denk, Ferdinand: Goethe und die Bildkunst des Sturms und Drangs; in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1930, Bd. 8, Heft 1, S. 109 - 135.
[380] Landsberger, Franz: Gibt es einen Sturm und Drang in der bildenden Kunst?; in: Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin, 1929f, S. 1-3.
[381] Landsberger 1999 [op. cit.].
[382] Schrade, Hubert: Besprechung zu Franz Landsberger: Kunst der Goethezeit; in: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, IV. Jg., Leipzig 1931, S. 129 - 141.
[383] Stange, Alfred: Die Bedeutung des subjektivistischen Individualismus für die europäische Kunst von 1750 bis 1850. Sonderabdruck aus: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. IX, Heft 1, Halle 1931, Zitat S. 110.

Verdächtigen Füßli, Müller, Edlinger und Graff wird auch Goya der nun gar international agierenden Bewegung eingegliedert. [384]

Mit Isenbörgers 1947 erscheinender Dissertationsschrift[385] wird die Diskussion um einen „Sturm und Drang in der bildenden Kunst“ vorerst abgeschlossen. Das neue Naturerlebnis, die Abwendung vom Ideal der Schönheit und die Hinwendung zur „Wahrheit“, die oft phantastische Originalität, die malerische Bewegung sieht auch Isenbörger als dessen Merkmale. Aufs Heftigste widerspricht Isenbörger Grotes These, Kolbe sei als ein Vertreter der Sturm und Drang-Kunst zu betrachten. Zwar stellt sie, etwas widerwillig, Kolbes „Einfallsreichtum, sein Temperament und die Kraft sinnlicher Empfänglichkeit“[386] heraus, die ihn mit dem Dunstkreis der Stürmer und Dränger verbänden, doch scheint eine sehr persönliche Mißbilligung des Kolbeschen Œuvres sie davon abzuhalten, seine Blätter überhaupt als Kunstwerke, egal welcher Epoche, anzunehmen: Eine „Unentschlossenheit“ der zeitlichen, besser der epochenmäßigen Orientierung Kolbes verleihe „seinen Bildern den künstlerisch so unerfreulichen Charakter, und man täte den Stürmern und Drängern Unrecht, wenn man Kolbe aufgrund seiner äußeren Verwilderung in ihren Kreis mit einbeziehen wollte.“ [387] Die ganze Schwierigkeit der Kolbe-Rezeption findet sich in Isenbörgers harten Worten wieder: Sein Œuvre verweigert sich einer Einordnung unter die klassische Epochenterminologie, und selbst die für Härtefälle wie ihn und andere eigenständige Geister scheinbar eigens angelegte Kunstepoche des „Sturm und Drang“ kann ihn nicht ohne weiteres aufnehmen.

Die hauptsächliche Problematik des Sturm und Drang als Epochenbegriff der Kunstgeschichte scheint darin zu bestehen, daß, so sehr auch über einige Jahrzehnte danach gesucht wurde, kein gemeinsamer Stil eine Verbindung zu schaffen vermag - lautet doch die dringlichste Forderung: Originalität! So weisen selbst die in jeder Abhandlung als Hauptvertreter Angeführten, die Doppelbegabungen Füßli und Maler Müller, in ihrem bildkünstlerischen Werk nur eine einzige Gemeinsamkeit auf: Die, anders zu sein. Dennoch darf keinesfalls bestritten werden, daß der Sturm und Drang als geistige Bewegung die Generation des jungen Goethe in seinen Bann zog und tiefe Spuren hinterließ. Vielleicht finden sich gerade deshalb im ausgehenden 18. Jahrhundert so viele wenigbeachtete Künstler,

[384] Reetz, Hans: Die Malerei des Sturm und Drang; in: Monatsschrift für das deutsche Geistesleben 42/1940, S. 146 - 150.
[385] Isenbörger [op. cit.].
[386] Ebd., S. 103.
[387] Ebd., S. 104.

die bereit waren, wider allen Zeitgeschmacks einen eigenen Weg einzuschlagen.

Auch in neueren Publikationen taucht gelegentlich der Sturm und Drang als kunsthistorische Epochenbezeichnung auf,[388] doch zumeist in modifizierter Form und dem Einfluß einer wahrlich revolutionären Geistesbewegung auf die Kunstentwicklung Rechnung tragend.

Ein solcher rein geistiger Einfluß muß, unabhängig von jeder Epochenfrage, auch für Kolbe angenommen werden.[389] Zehn Jahre jünger als Goethe konnte der literarisch höchstinteressierte Dessauer, der das besagte Jahrzehnt in seinen Zwanzigern erlebte, von dieser Bewegung kaum unbeeindruckt geblieben sein. Seine zu Beginn der Untersuchung herausgestellte, tiefe Naturergriffenheit, die Betonung der „Wahrheit“, die gefühlsmäßige Durchdringung, die sein Werk gelegentlich eng an das der Frühromantiker schließt, ist Grundlage seiner Kunstäußerung und zugleich Forderung der Stürmer und Dränger. Der bereits mehrfach herangezogene Aufsatz Mercks, ganz im Geiste des Sturm und Drang den Landschafter beratend, könnte ebensogut Kolbes Wollen und Fühlen manifestieren - ist doch auch sein erstes Merkmal „das große poetische Gefühl [...], alles was unter der Sonne liegt, merkwürdig zu finden, und das geringste, was uns umgiebt, zu einem Epos zu bilden.“[390]

Doch was Kolbe am engsten mit dem Kreis um den jungen Goethe verbindet, ist seine rigorose künstlerische Individualität. So vereint er den kraftgeladenen Mut zum eigenen Stil eines Stürmers und Drängers mit der zarten Seele des Empfindsamen, auch mit dem fühlenden Geist des Romantikers und dem Drang zur Monumentalität des Klassizisten - und wird somit zum Hauptvertreter nicht einer Epoche, sondern schlicht zum Hauptvertreter seiner selbst.

---

[388] Etwa bei Maisak, Petra: Aspekte der Kunst im Sturm und Drang; in: Katalog Ausstellung: Sturm und Drang, Frankfurt am Main / Düsseldorf 1988, S. 223 - 253; Forsmann, Erik: Goethezeit. Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses, Berlin 1999, S. 200ff. Mit kunsttheoretischen Äußerungen des Sturm und Drang - nicht mit deren Umsetzung - beschäftigte sich jüngst Baeumer [op. cit.].
Martens 1976 [op. cit.], S. 50, Anm. 146, sieht wohl Kolbes Naturempfinden als vom Sturm und Drang beeinflußt, verneint aber eine epochale Zugehörigkeit, da „dynamische Stimmungselemente“, wie sie die Poesie jener Zeit bestimmten, in seinem Werk fehlten. Bezüglich der Epochenzugehörigkeit Kolbes äußert Martens 1985 in einem Essay, er sei zugleich als Realist und Klassizist zu begreifen. Vgl. Martens, Ulf: „Jeder Baum ist eine ewige Antike“. Längst überfällige Gedenkrede auf einen vor 150 Jahren gestorbenen Berliner Landschafter; in: Der Tagesspiegel, 25. August 1985, S. 5.
Zumindest bezüglich der Kräuterblätter muß m. E. diese Zuordnung stark bezweifelt werden.

[389] Zum Lehrkörper des Dessauer Philanthropins, an dem auch Kolbe unterrichtete, zählten zahlreiche Stürmer und Dränger. Diese „Sekte der Genies“, wie der konservative Campe sie betitelte, stand in Konflikt mit den aufklärerischen Pädagogen. Kolbe berichtet in seinem Lebenslauf von freundschaftlichen Kontakten besonders zu den Lehrern Wolke, Busse, Matthisson, Salzmann, Crome, Spazier und Olivier, die eher dem gemäßigten aufklärerischen Lager zuzurechnen sind, dennoch mag ein Kontakt mit den jungen Lehrern bestanden haben. Vgl. Kolbe 1825 [op. cit.], S. 5; Niedermeier [op. cit.], S.163f.

[390] Merck [op. cit.], S. 275.

IX. Ausblick und Nachbemerkung

Angesichts so eigenständiger Werkschöpfungen wie den Kräuterblättern muß auch die Frage nach einer künstlerischen Nachfolge gestellt werden, selbst wenn eine wirklich zufriedenstellende Antwort bislang nicht gegeben werden kann. Zudem muß gerade die in dieser Untersuchung vorgenommene Beschränkung auf die Kräuterblätter als einen kaum repräsentativen Bruchteil des Œuvres als hemmender Faktor gesehen werden.

Bezüglich einer künstlerischen Rezeption der Kolbeschen Radierungen sollen zunächst und am nächstenliegend seine Schüler Erwähnung finden: Tatsächlich hat der Dessauer innerhalb wie außerhalb des Schulbetriebes zahlreiche Interessenten um sich geschart, die begierig seine Lehren aufsogen, um die von ihm eingeschlagenen Pfade weiter zu beschreiten. Die Dilettanten und späteren Mäzene Mohs und Chapon lernten, ebenso wie Theveny und der anhaltische Erbprinz Leopold, den Umgang mit Stift und Nadel unter Kolbes Aufsicht.[391] Ferner zählten der spätere Historien- und Hofmaler Johann Heinrich Beck, die Landschafter Wilhelm Krause, Johann Wilhelm Walkhoff und G. C. Krägen zu seinen Schülern, und freilich nicht zuletzt die Gebrüder Olivier und Franz Krüger, der später sogenannte Pferde-Krüger.[392] Den offensichtlichsten Anschluß an des Lehrers landschaftliche Blätter weisen die Graphiken Krägens auf [Abb. 124],[393] doch die Kräuterstücke haben selbst ihn nicht zur Nachempfindung gereizt. Angesichts der Werke der berühmtesten Kolbe-Schüler Ferdinand Olivier und Franz Krüger fällt es, abgesehen von einer stellenweisen Betonung der Vordergrundvegetationen [Abb. 123], schwer, überhaupt einen mehr als inneren Einfluß festzustellen, von einer Nachfolge der Kräuterstücke ganz zu schweigen.

Kolbe galt zu Lebzeiten zwar als nicht eben erfolgreicher, doch großer und hochgeschätzter Künstler: Reinhart etwa äußerte, er ziehe Kolbes Radierungen beinahe seinen eigenen vor, auch Schadow „zollte ihm seine unbedingte Anerkennung“, von Runges Lob ward bereits gesprochen, und Meusel, Kugler und Schorn behandelten seine Blätter in ihren

---

[391] Jentsch [op. cit.], S. 20; Mohs, Heinrich: Der Radierer Karl Wilhelm Kolbe; in: Monatshefte für Bücherfreunde und Graphiksammler, 1925, S. 256 - 264, S. 258.
Mit Mohs, seinem späteren Alleinerben, verband Kolbe eine tiefe Freundschaft.

[392] Eine Mappe mit 300 Zeichnungen von Kolbes Schülern hatte sich bis ins 20. Jahrhundert hinein erhalten. Die Arbeiten, im zweiten Weltkrieg verloren, waren von solch herausragender Qualität, daß sie 1937 in einer Ausstellung gezeigt wurden. [Kurzkatalog: Schulze-Wollgast, Karl [Hg.]: Carl Wilhelm Kolbe und sein Schülerkreis in der Hauptschule zu Dessau, Dessau 1937] Vgl. „Carl Wilhelm Kolbe“; in: Allgemeine deutsche Biographie, herausgegeben durch die Historische Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Bd. 16, Leipzig 1882, S. 462f, S. 462; Hirsch, Erhard: Die Chalcographische Gesellschaft zu Dessau. Schule des Geschmacks; in: Katalog Bestand: Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Dessau/ Weimar 1996, Bd. 3: „...Waren nicht des ersten Bedürfnisses, sondern des Geschmacks und des Luxus“. Zum 200. Gründungstag der Chalcographischen Gesellschaft Dessau, S. 19 - 31, S. 30.

[393] Ströse [op. cit.], S. 91.

einschlägigen Zeitschriften lobend und wohlwollend.[394] Eine Kenntnis des Kolbeschen Œuvres in Künstlerkreisen ist, nicht zuletzt aufgrund der Breitenwirkung der Druckgraphik, durchaus anzunehmen. Dennoch scheinen gerade die durch ihre Neuartigkeit so anziehenden Kräuterblätter keinerlei echte Nachfolge gefunden zu haben - vielleicht aber haben sie dennoch indirekt auf die Entstehung einiger Bildwerke des 19. Jahrhunderts gewirkt. In diesem Rahmen müssen die diesbezüglichen Ausführungen freilich Andeutung und Vermutung bleiben, und so sollen im Folgenden lediglich die von der bisherigen Forschung aufgezeigten und bislang unbelegten oder unbelegbaren Verbindungen zwischen Kolbe und den nachgeborenen Künstlern genannt werden.

Immer wieder wurde in der kunsthistorischen Literatur die Verbindung zu Runge gesehen: Schmidt hat den Waldeswinkel der „Mutter an der Quelle“ [Abb. 125] mit Kolbes Kompositionen in Verbindung gestellt, und Hamann konstatierte, daß Runge „die einzelnen Pflanzen personenhaft durchmalt und bedeutend macht, wie schon Kolbe seine Kräuterblätter.“[395]

Martens stellte dem Aspekt der Körperlichkeit und Griffigkeit der Pflanzen, der Runge an Kolbe schließe, noch das unrealistische Größenverhältnis besonders in den „Zeiten“ [Abb. 126] sowie die Stillebenhaftigkeit in den landschaftlichen Elementen zur Seite.[396]

Gerade die offene Dimension der „Zeiten“ scheint jedoch m. E. weniger auf die Kräuterblätter als vielmehr auf den ornamentverwandten Charakter dieser Kompositionen zurückzugehen. Die aufgrund des freien Umgangs mit den Größenverhältnissen angenommene künstlerische Wirkung Kolbes auf Runge müßte demgemäß auf die in beiden Fällen wahrnehmbare Verwandtschaft zum Ornamentstich reduziert werden.

Wechselseitig scheint das Verhältnis zu Friedrich zu sein. Dessen Holzschnitt der sogenannten „Melancholie“ [Abb. 122] wirkte wohl anregend auf Kolbes *Trauerndes Mädchen im Kraut* [Abb. 20]; das Blatt mit dem „Traum des Musikers“ [Abb. 127] von 1818/20, auf das ebenfalls Martens hingewiesen hat,[397] könnte dagegen einerseits auf Kolbes Krautkompositionen fußen, andererseits aber auf die bildparallel gedrängten Pflanzenwände der späten Kräuterstücke Kolbes vorausdeuten. Gerade die seltenen Ähnlichkeiten zwischen

[394] Jentsch [op. cit.], S. 32.
[395] Schmidt, P. F. 1923 [op. cit.], S. 23; Hamann [op. cit.], S. 110.
[396] Martens 1976 [op. cit.], S. 39.
[397] Ebd., S. 47, Anm. 129.

Kolbes und Friedrichs Werk offenbaren, welch anderer Geist beide Künstler lenkte. So müssen alle Vergleiche auf einer rein formalen Ebene stattfinden, innere Berührungen werden nicht wahrnehmbar.

Auch die Spätromantiker sind nicht selten mit den Kräuterblättern in Verbindung gestellt worden: So sah sich etwa Christoffel 1937 angesichts einer Vorzeichnung zur *Opferung an Pan* [Abb. 13] an Schwind und Richter erinnert, und auch Griese nannte 1941 Schwind und Kolbe in einem Atemzug.[398] Tatsächlich scheint das Umfangen der Figur mit dichtem Krautgestrüpp, wie es besonders einige Blätter Schwinds [Abb. 128, 129] kennzeichnet, mit den Gestaltungsprinzipien der Kräuterstücke verknüpft, doch ob wirklich eine Kenntnis der Kolbeschen Radierungen hier die Gestaltung angeregt hat, muß fraglich bleiben. Nicht zuletzt bedingen schließlich die von den Künstlern der Spätromantik bevorzugten Themenkreise die Verlegung des Geschehens in märchenhafte Waldeseinsamkeit. Diese ist zudem ganz Ausdruck einer wiederaufkeimenden, auf die sehnsuchtsvolle Ferne der frühromantischen Werke folgenden Vorliebe für die idyllische Nahsicht, wie sie Jahrzehnte zuvor auch im Werk Geßners angelegt war.

Ferner wurde bereits 1922 von Schmidt und 1937 von Christoffel auf eine Vergleichbarkeit der Kräuterblätter mit einigen Werken Böcklins hingewiesen.[399] Besonders Tafeln wie die Versionen des „Pan im Schilf“ [Abb. 132] oder die „verlassene Venus“[400] [Abb. 133] lassen eine Gegenüberstellung zu. Böcklin studierte ab 1845 an der Düsseldorfer Akademie in der Landschaftsklasse unter Johann Wilhelm Schirmer. Vielleicht kamen im Lehrbetrieb auch die Radierungen des im 19. Jahrhundert in Künstlerkreisen geschätzten Dessauers zur Sprache,[401] vielleicht fielen dem jungen, wißbegierigen Künstler einige Radierungen Kolbes aus der ab 1848 erschienenen Zweitauflage in die Hände? Die Plazierung des die Syrinx flötenden Hirtengottes in einem Schilfdickicht allerdings stellt eine völlig mit den literarischen Vorgaben konforme Umsetzung des antiken Themas dar und hat mit Kolbe nur die Ikonographie wirklich gemein. Die Darstellung der „verlassenen Venus“ dagegen fußt deutlich auf Blättern des späten 18. Jahrhunderts, und gerade die Zusammenschau von Kleinarchitektur, Sumpfpflanzengewirr und Figur - hier in Form des Venusstandbildes - gemahnt tatsächlich an

[398] Christoffel, Ulrich: Zu einer Romantik - Ausstellung; in: Die Kunst. Monatshefte für Malerei, Plastik und Wohnkultur, 39. Jg., Nr. 2, Nov. 1937, S. 53 - 55, S. 55; Griese [op. cit.], S. 397.
[399] Schmidt, P. F. 1922 [op. cit.], S. 45; Christoffel 1937 [op. cit.], S. 397. Auch Martens hat sich der Meinung angeschlossen: Martens 1976 [op. cit.], S. 45, Anm. 100; S. 39.
[400] Vgl. auch ebd., S. 39.
[401] Zu Böcklin vgl. Katalog Ausstellung: Arnold Böcklin. Eine Retrospektive, Basel / Paris / München 2001f, S. 337ff.

Kolbe. Ob derartige Ähnlichkeiten mit den Kräuterblättern aber wirklich aus einer direkten und unmittelbaren Beschäftigung Böcklins mit Kolbe erwachsen sind, ist fraglich und muß es vorerst bleiben. Zu gering sind die Parallelen, als daß nur aufgrund der bildnerischen Kompositionen ein Rückschluß auf Kolbe gezogen werden könnte.

Ähnlich verhält es sich mit einigen Werken Hans Thomas, auf die Martens die Aufmerksamkeit gelenkt hat, etwa der „Niederung am Rhein“ [Abb. 130] oder „im Sonnenschein“ [Abb. 131].[402] Im Falle solch geringer Vergleichbarkeiten aber scheint eine Verbindung zu Kolbe und den Kräuterblättern noch weit unwahrscheinlicher als im Falle Böcklins.

Dagegen besteht tatsächlich eine augenscheinliche Verknüpfung zwischen Kolbes Krautkompositionen und Max Ernsts ein Jahrhundert später entstandenen Urweltlandschaften [Abb. 134, 135].[403] Nicht ohne Anlaß wurden die Kräuterstücke mehr als einmal mit den Attributen „surreal“ oder gar „surrealistisch“ belegt,[404] und der Vergleich mit Max Ernst drängt sich tatsächlich geradezu auf. Zwar haben sich bislang auch in des Künstlers autobiographischen Notizen keine Hinweise auf eine Rezeption des Kolbeschen Werkes finden lassen, doch scheint Ernst durch ein durchaus eifriges Studium der Kunstgeschichte - auch wenn er sich Zeit seines Lebens gerne als einen „Bummelstudenten“ charakterisierte - für eine Kenntnis dieser Blätter prädestiniert gewesen zu sein. So belegte er im Sommersemester des Jahres 1911 etwa eine von Eduard Firmenich-Richartz geleitete Veranstaltung unter dem Titel „Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts“,[405] in deren Verlauf durchaus auch die Radierungen Kolbes zur Sprache gekommen sein könnten. Hinzu kommt, daß diejenigen Werke Ernsts, die im Zusammenhang mit Kolbe gesehen werden könnten, allesamt in den 1930er Jahren entstanden - zu einem Zeitpunkt also, da auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit Kolbe und seinem Œuvre einen Höhepunkt erlebte. Die Voraussetzungen für eine Rezeption der Kräuterblätter lägen folglich im Falle Ernsts äußerst günstig, doch bislang muß auch diese augenscheinliche Verbindung, ebenso wie alle anderen genannten, reine Mutmaßung bleiben. Gewiß aber erwiese sich in der ein oder anderen Angelegenheit die

---

[402] Martens 1976 [op. cit.], S. 45, Anm. 100; S. 39.

[403] Martens 1985 [op. cit.], S. 5, hat bereits auf die teilweise sogar verblüffenden Ähnlichkeiten hingewiesen, und die Gegenüberstellung im Katalog zur Ausstellung „Begegnungen“ [op. cit.] tat ein übriges. Ferner könnten auch Rousseaus Urwaldkompositionen unter Umständen mit den Kräuterblättern in Verbindung gebracht werden. [Martens 1985 [op. cit.], S. 5.]

[404] Katalog Ausstellung: Von Füssli bis Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Goethezeit aus einer Münchner Privatsammlung, München 2002, S. 46.

[405] Vgl. Trier, Eduard: Was Max Ernst studiert hat; in: Katalog Ausstellung: Max Ernst. Retrospektive 1979, München 1979, S. 31 - 42, S. 33, 37.

weitergehende Suche nach Belegen als lohnenswert.

Festzuhalten bleibt bisher, daß die Frage nach einer indirekten künstlerischen Nachfolge der Kräuterblätter ungeklärt, die nach einem direkten und unmittelbaren Anschluß verneint werden muß. Kolbe ist zu sehr Individualist, und gerade die Kräuterblätter sind zu sehr Ausdruck seines ureigensten Stils und seiner tiefsten Intimität, als daß zu einer Zeit, da das Künstlerindividuum gefragt ist wie nie zuvor, sich eine Nachfolge hätte formieren können oder wollen.

Dem Wert der Blätter nimmt dies freilich nicht das Geringste, im Gegenteil: Fast scheint ihre Besonderheit angesichts der solitären Stellung in der Kunstgeschichte noch gesteigert.

In jedem Falle aber verdeutlicht die fehlende Nachfolge, was gerade die Kräuterstücke ausmacht: Ihr tief gefühlter Zusammenhang mit der sehr konkret nachzuvollziehenden Lebensschwierigkeit eines einzelnen Mannes, ihre Funktion als Ventil privater Empfindungen, ihre ungeheuerliche, beinahe „überromantische“ Subjektivität.

Und doch genügt es keineswegs, alle ungewöhnlichen und manches Mal wunderlichen formalen Gestaltungsaspekte allein unter dem Stichwort der Subjektivität zu subsumieren. Die Kräuterblätter, in einigen Teilen noch den Traditionen des 18. Jahrhunderts verpflichtet, sind gerade aufgrund der hieraus erwachsenden inneren Gegenläufigkeit von einer solch bahnbrechenden und gänzlich objektiven Neuartigkeit, daß es nicht schwer fallen kann, sie im Zusammenhang mit der Kunstentwicklung nicht etwa des 19., sondern gar des 20. Jahrhunderts zu sehen.

So hat bereits gute 200 Jahre, bevor die ersten Surrealisten ihre Traumwelten auf die Leinwände zauberten, der bescheidene Radierer Kolbe zu Dessau, von den Flügeln seiner Phantasie getragen, ganz ähnliche Gefilde zu erreichen vermocht.

„Sieh, es kehrt auf Wörlitzens Fluren
Arcadia zurück!“[406]

[406] An Bolt, Juni 1795; in: Dorow [op. cit.], S. 148.

Literaturverzeichnis

Albus, Anita: Paradies und Paradox. Wunderwerke aus fünf Jahrhunderten, Frankfurt am Main 2002

Aldrian, Trude: Bemalte Wandbespannungen des XVIII. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Dekorationskunst des Rokoko, Graz 1952

Allgemeine deutsche Biographie, herausgegeben durch die Historische Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Bd. 16, Leipzig 1882

Anonym [Zschokke, Heinrich]: Arkadien, oder Gemälde nach der Natur, gesammelt auf einer Reise von Berlin nach Rom, Bayreuth 1796

Assmann, Jan: Das verschleierte Bild zu Saïs. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe [*Lectio Teubneriana, Bd. VII*] Stuttgart/Leipzig 1999

Bauer, Hermann [*Diss. München*]: Rocaille als kritische Form. Untersuchungen über Herkunft und Wesen eines Ornamentmotivs unter besonderer Berücksichtigung der Ornament-Graphik, München 1955

Bätschmann, Oskar: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750 - 1920, Köln 1989

Baeumer, Max L.: Winckelmann und Heinse: Die Sturm-und-Drang - Anschauung von den bildenden Künsten, Stendal 1997

Bechler, Katharina; **Savelsberg**, Wolfgang: Henriette Catharina von Oranien-Nassau und das Fürstentum Anhalt-Dessau; in: *Katalog Ausstellung: Onder den Ornaje boom. Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenhöfen, Krefeld 1999, 2 Bde., Katalogband*, S. 317 - 319

Berliner, Rudolf; **Egger**, Gerhart: Ornamentale Vorlageblätter des 15. - 19. Jahrhunderts, 3 Bde., Bd. 3: 17. - 19. Jahrhundert, München 1981

Bernoulli, Rudolf: Der Kupferstecher und Buchkünstler Salomon Gessner; in: *Salomon Gessner 1730-1930. Gedenkbuch zum 200. Geburtstag, herausgegeben vom Lesezirkel Hottingen, Zürich 1930*, S. 73-85

Bock, Hieronymus: Kreutterbuch, darin underscheidt Nammen und Würckung der Kreutter, Stauden, Hecken und Beumen, sampt ihren Früchten, so im teutschen Landen wachsen [...] Item von den vier Elementen, zamen und wilden Thieren [...] alles durch H. Hieronymum Bock auf langwiriger und gewisser erfahrung beschriben, [*Faks.- Neudruck der Ausgabe Straßburg 1577*] München 1964

Bock, Elfried: Die deutsche Graphik, München 1922

Bol, Laurens J.: Holländische Maler des 17. Jahrhunderts: Nahe den großen Meistern. Landschaften und Stilleben, München 1982

Börsch-Supan, Helmut: Die Gemälde aus dem Vermächtnis der Amalie von Solms und aus der oranischen Erbschaft in den brandenburgisch-preußischen Schlössern. Ein Beitrag zur Geschichte der hohenzollernschen Kunstsammlungen; in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 30, Jg. 1967*, S. 143 - 198

Ders. [Hg.]: Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786 - 1850 [*Lehmann-Brockhaus, Otto; Waetzoldt, Stephan [Hg.]: Quellen und Schriften zur bildenden Kunst, Bd. 4*], 3 Bde., Berlin 1971

Boettiger, Carl August: Salomo Geßners Gouachen von Kolbe gestochen; in: *Der Neue Teutsche Merkur, 1. Bd., 1805*, S. 150 -152

Ders.: Reise nach Wörlitz 1797. Aus der Handschrift ediert und erläutert von Dr. Erhard Hirsch, Wörlitz 1985

Brun, Carl: Schweizerisches Künstler-Lexikon, herausgegeben mit Unterstützung des Bundes und kunstfreundlicher Privater vom Schweizerischen Kunstverein, 4 Bde., Bd. 2, Frauenfeld 1908

Büchmann, Georg: Geflügelte Worte. Zitatenschatz des deutschen Volkes, gesammelt und erläutert von Georg Büchmann, fortgesetzt von Walter Robert-Tornow u.a., 3 Bde., Berlin 1964, Bd. 2

Burk, Berthold: [*Diss. Gießen*] Elemente idyllischen Lebens. Studien zu Salomon Gessner und Jean-Jacques Rousseau [*Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 426*], Frankfurt/ Main 1981

Busch, Werner [Hg.]: Landschaftsmalerei [*Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3*], Berlin 1997

Buttlar, Adrian von: Das Grab im Garten. Zur naturreligiösen Deutung eines arkadischen Gartenmotivs; in: *Wunderlich, Heinke [Hg.]: „Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert. Tagungsbericht der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts, 20.- 23. Nov. 1991, Heidelberg 1995*, S. 79 - 119

Christoffel, Ulrich: Deutsche Kunst 1650 - 1800, München 1923

Ders.: Zu einer Romantik - Ausstellung; in: *Die Kunst. Monatshefte für Malerei, Plastik und Wohnkultur, 39. Jg., Nr. 2, Nov. 1937*, S. 53 - 55

Chodowiecki, Daniel: Journal, gehalten auf einer Lustreise von Berlin nach Dresden [*Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. VI*], Berlin 1961

Deetjen, Werner: Karl Wilhelm Kolbe und Dessau; in: *Unser Anhaltland. Illustrierte Monatsschrift für Kunst, Wissenschaft und heimatliches Leben, 3. Jg., 1903*, S. 318-320

Delachénaye, B.: Abécédaire de Flore ou langage des Fleurs, méthode nouvelle de figurer avec des Fleurs, les lettres, les syllabes, et les mots, suivie de quelques observations sur les emblêmies et les devises, et de la signification emblématique d`un grand nombre de fleurs, Paris 1811

Denk, Ferdinand: Goethe und die Bildkunst des Sturms und Drangs; in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1930, Bd. 8, Heft 1*, S. 109 - 135

Denzler, Max: Et in arcadia ego; in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. VI, München 1973*, Sp. 117 - 131

Dorn, Wilhelm: Meil - Bibliographie. Verzeichnis der von dem Radierer Johann Wilhelm Meil herausgegebenen Bücher und Almanache, Berlin 1928

Dorow, Wilhelm [Hg.]: Denkschriften und Briefe zur Charakteristik der Welt und Litteratur, 4 Bde., Berlin 1838-40, Bd. I, Berlin 1938, S. 144ff

Eckardt, Götz: Die beiden königlichen Bildergalerien und die Berliner Akademie der Künste bis zum Jahr 1830, in: *Betthausen, Peter [Hg.]: Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800, Dresden 1981*, S. 138-164

Einem, Herbert von: Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760-1840, München 1978

Fernow, Carl Ludwig: Ueber die Landschaftsmalerei; in: *Der Neue Teutsche Merkur, 3. Bd., Heft 11 und 12, Weimar 1803*, S. 527- 557 und 594 - 640

Ders.: Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, Leipzig 1806

Feuchtmayr, Inge: Johann Christian Reinhart 1761 - 1847. Monographie und Werkverzeichnis [*Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 15*], München 1975

Fieber, Franz Xaver: Symbolische Pflanzen, Blumen und Früchte, größtentheils nach der Natur gezeichnet und gemalt von Franz X. Fieber. Mit erklärendem Text zu Selam oder die Sprache der Blumen, 5 Bde., Prag 1826ff

Fiorillo, Johann Dominicus: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden, 4 Bde., Hannover 1815 - 1820

Fischer, Otto: Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik [*Deutsche Kunstgeschichte, Bd. IV*], München 1951

Forsmann, Erik: Goethezeit. Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses, Berlin 1999

Forstner Osb, Dorothea: Die Welt der Symbole, Innsbruck/ Wien/ München 1967

Fröhlich, Anke [*Diss. Dresden*]: Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Landschaftsmaler, - zeichner und -radierer in Dresden, Leipzig, Meißen und Görlitz von 1720 bis 1800, Weimar 2002

Füßli, Johann Heinrich: Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider p. p.. Nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler, auch der Bildnisse, der in diesem Lexikon enthaltenen Künstler, Zweyter Theil, welcher die Fortsetzung des ersten enthält, Zürich 1806

Geller, Hans: 150 Jahre deutsche Landschaftsmalerei. Ihre Entwicklung von 1800 bis zur Gegenwart, Erfurt 1951

Gerson, Horst: Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Haarlem 1942

Gessner, Salomon: Sämtliche Schriften [*Bircher, Martin [Hg.]: Nobile Turegum. Zürcher Drucke des 16. - 19. Jahrhunderts*], 3 Bde., [*Neudruck der Ausgabe Zürich 1762*] Zürich 1974

Glaser, Curt: Die Graphik der Neuzeit vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Berlin 1923

Goethe, Johann Wolfgang von: Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären, Gotha 1790

Ders.: Die Leiden des jungen Werther [Johann Wolfgang von Goethe: Werke in sechs Bänden, Bd. IV, S. 5-112], Frankfurt/ Main 1993

Gottdang, Andrea [*Habil. München*]: Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780 - 1915, München / Berlin 2004

Griese, Friedrich: Beschreibung einer Radierung von Carl Wilhelm Kolbe; in: *Das Werk des Künstlers. Kunstgeschichtliche Zweimonatsschrift, II. Jg., Stuttgart 1941 f*, S. 397 - 400

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm [Hg.]: Deutsches Wörterbuch, 16 Bde. [in 32 Teilbänden]. Leipzig 1854ff

Grote, Ludwig: Das Land Anhalt [*Meier, Burkhard [Hg.]: Deutsche Lande / Deutsche Kunst*], Berlin 1929

Ders.: Carl Wilhelm Kolbe 1758 - 1835. Ein Beitrag zum Sturm und Drang in der Malerei; *in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 3 /1936*, S. 369 - 389

Ders.: Karl Wilhelm Kolbe über die Schönheit des Dessauer Landes. Die Vorzüge des Dessauerinnen - Sie erfinden eine neue Mode; in: *Luginsland. Heimatkundliche Beilage des Anhalter Anzeigers, Nr. 1, 09. Jan. 1936*, S. 1f

Ders.: Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik [*Forschungen zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 31*], Berlin 1938

Ders.: Deutsche Gärten des 18. Jahrhunderts [*Heise, Carl Georg [Hg.]: Die Sammlung Parthenon. Neue Folge*], Stuttgart 1946

Hagedorn, Christian Ludwig von: Betrachtungen über die Mahlerey, 2 Bde., o. O. 1785

Hamann, Richard: Die deutsche Malerei vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Leipzig/ Berlin 1952 [*Erstausgabe 1925*]

Harjes, Imke: Idylle und Arkadien im Werk von Salomon Gessner und Carl Wilhelm Kolbe; *in: Katalog Ausstellung: „... es ist die Wahl des Schönsten“. Naturdarstellungen in der Druckgraphik des 18. Jahrhunderts aus Marburger Universitätssammlungen, Marburg 2004*, S. 35 - 46

Harksen, Marie-Luise: Führer durch das Museum. Gotisches Haus in Wörlitz, Wörlitz 1962

Dies.: Stadt, Schloß und Park Wörlitz [*Kunstdenkmalinventare des Landes Sachsen-Anhalt, Nachdruck der Veröffentlichungen 1879-1943, hg. vom Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt in Verbindung mit der historischen Kommission Sachsen-Anhalt, Bd. 31, Faks.-Nachdruck der Ausgabe Burg b. M. 1939*], Halle 1997

Harrauer, Christine: „Ich bin, was da ist...“ Die Göttin von Saïs und ihre Deutung von Plutarch bis in die Goethezeit; in: *Wiener Studien. Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik, Bd. 107, Wien 1994*, S. 337 - 355

Hartmann, Adolph: Der Wörlitzer Park und seine Kunstschätze, Berlin 1913

Heine, Albrecht - Friedrich: Carl Wilhelm Kolbe; in: *Mitteldeutsche Lebensbilder, herausgegeben von der Historischen Kommission für die Provinz Sachsen und für Anhalt, 2 Bde., Magdeburg 1927*, Bd. 2, S. 11-29

Heinemann, Thomas: Graphik. In: *Zeitler, Rudolf: Die Kunst des 19. Jahrhunderts [Propyläen Kunstgeschichte in 12 Bänden, Bd. XI]*, Berlin 1966

Hildebrandt, Hans: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts [*Handbuch der Kunstwissenschaft, Bd. 22*], Potsdam 1924

Hirsch, Erhard: Fürst Leopold III Friedrich Franz von Anhalt-Dessau. Aufklärerfürst, Schulverbesserer und Künstler auf dem Thron [*DTV-Kunstführer Nr. 561/4*], München o. J.

Ders.: Dessau-Wörlitz. „Zierde und Inbegriff des XVIII. Jahrhunderts“, München 1985

Ders.: Die Chalcographische Gesellschaft zu Dessau. Schule des Geschmacks; in: *Katalog Bestand: Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Dessau/ Weimar 1996, Bd. 3: „...Waren nicht des ersten Bedürfnisses, sondern des Geschmacks und des Luxus“. Zum 200. Gründungstag der Chalcographischen Gesellschaft Dessau*, S. 19 - 31

Ders.: Die Dessau-Wörlitzer Reformbewegung im Zeitalter der Aufklärung. Personen - Strukturen - Wirkungen [*Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung. Schriftenreihe des Interdisziplinären Zentrums für die Erforschung der europäischen Aufklärung, Martin Luther Universität Halle-Wittenberg*], Tübingen 2003

Hirschfeld, Christian Cajus Laurenz: Theorie der Gartenkunst, 5 Bde., Leipzig 1782

Hoyer, Kurt: Der Meister der Eichen; *in: Der Goldene Reiter 5/1942*, S. 44f, 56

Hufnagel, Florian: Kolbe, Carl Wilhelm; in: *Neue Deutsche Biographie, herausgegeben von der historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 12, Berlin 1980*, S. 451f

Ingensiep, Hans Werner: Geschichte der Pflanzenseele. Philosophische und biologische Entwürfe von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart 2001

Isenbörger, Ina [*Diss. Bonn*]: Sturm und Drang in der bildenden Kunst, Bonn 1947

Janzen, Reinhild: Albrecht Altdorfer. Four Centuries of Criticism [*Studies in the Fine Arts, Vol. 9*], Michigan 1980

Jäger, Erich: Ludwig Thilo. An Carl Wilhelm Kolbe; in*: Der Goldene Reiter, Juli/August 1939*, S. 309f

Jentsch, Ernst [*Diss. Breslau, unveröffentlicht*]: Der Radierer Carl Wilhelm Kolbe, Breslau 1920

Jessen, Peter: Das Rokoko im Ornamentstich [*Meister des Ornamentstichs. Eine Auswahl aus vier Jahrhunderten, 4 Bde., Bd. 3*] Berlin 1922

Junker, Carl Ludwig: Grundsätze der Mahlerey, Zürich 1775

Kaiser, Konrad: Deutsche Malerei um 1800, Leipzig 1959

Katalog Ausstellung: Deutsche Landschaftsmalerei 1800 - 1914, Berlin 1957

Katalog Ausstellung: Deutsche Zeichenkunst der Goethezeit. Handzeichnungen und Aquarelle aus der Sammlung Winterstein, München 1958

Katalog Ausstellung: Die Kunst der Donauschule 1490 - 1540, Linz 1965

Katalog Ausstellung: Johann Wilhelm Meil. Zeichner und Radierer in Berlin. 1733 - 1805. Eine Sammlung des Berlin-Museums, Berlin 1970

Katalog Ausstellung: Idylle, Klassizismus und Romantik. Deutsche Druckgraphik zu Wallrafs Zeiten, Köln 1974

Katalog Ausstellung: Maler und Dichter der Idylle. Salomon Gessner 1730 - 1788, Zürich 1980

Katalog Ausstellung: Barock und Klassik. Kunstzentren des 18. Jahrhunderts in der Deutschen Demokratischen Republik, Wien 1984

Katalog Ausstellung: Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart, Köln 1984

Katalog Ausstellung: Roelant Savery in seiner Zeit [1576- 1639], Köln 1985

Katalog Ausstellung: Die Chalcographische Gesellschaft zu Dessau. Profil eines Kunstverlages um 1800, Coburg 1987

Katalog Ausstellung: Sturm und Drang, Frankfurt am Main / Düsseldorf 1988

Katalog Ausstellung: Deutsche Graphik des Klassizismus und der Romantik, Wuppertal 1989

Katalog Ausstellung: Belehren und nützlich seyn. Franz von Anhalt-Dessau, Fürst der Aufklärung. 1740-1817, Wörlitz 1990

Katalog Ausstellung: Goethezeit und Romantik. Einhundert Meisterzeichnungen aus einer Privatsammlung, Hannover/ Lübeck 1990

Katalog Ausstellung: Helvetien in Deutschland. Schweizer Kunst aus Residenzen deutscher Klassik 1770- 1830, Zürich 1991

Katalog Ausstellung: 450 Jahre Jagdschloß Grunewald. 1542 - 1992, 3 Bde., Berlin 1992,
Bd. 2: Börsch-Supan, Helmut.: Aus der Gemäldesammlung

Katalog Ausstellung: German Printmaking in the Age of Goethe, London 1994

Katalog Ausstellung: Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft, Frankfurt am Main 1996

Katalog Ausstellung: Begegnungen: Max Ernst - Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Lyonel Feininger, Dieter Roth, Hannover / Dessau / Quedlinburg 1999

Katalog Ausstellung: Die Gipsabgüsse des Fürsten Franz in Wörlitz, München 1999

Katalog Ausstellung: Traumland Arkadien, Trier 1999

Katalog Ausstellung: Arnold Böcklin. Eine Retrospektive, Basel / Paris / München 2001f

Katalog Ausstellung: Von Füssli bis Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Goethezeit aus einer Münchner Privatsammlung, München 2002

Katalog Ausstellung: „... es ist die Wahl des Schönsten“. Naturdarstellungen in der Druckgraphik des 18. Jahrhunderts aus Marburger Universitätssammlungen, Marburg 2004

Katalog Ausstellung: Die Entdeckung der Wirklichkeit. Deutsche Malerei und Zeichnung 1765 - 1815, Schweinfurt 2005

Katalog Bestand: Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum: Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und deutschen Museum, Berlin 1931

Katalog Bestand: Dessau, Schloß Mosigkau: Kleiner Führer durch das Staatliche Museum Schloß Mosigkau, Dessau 1959

Katalog Bestand: Dessau, Schloß Mosigkau: Schloß Mosigkau. Alter Gemäldebestand. Bearbeitet von Julie Harksen, Dessau 1976

Katalog Bestand: Frankfurt am Main, Museum für Kunsthandwerk: Ornament und Entwurf. Ornamentstiche und Vorzeichnungen für das Kunsthandwerk vom 16. bis zum 19. Jahrhundert aus der Linel-Sammlung für Buch- und Schriftkunst, Frankfurt am Main 1983

Katalog Bestand: Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie:
Bd. 2: Die deutschen Gemälde des 16. Und 17. Jahrhunderts [*Kritische Bestandskataloge, Bd. 1*], Dessau Weimar 1996
Bd. 3: „...Waren nicht des ersten Bedürfnisses, sondern des Geschmacks und des Luxus“. Zum 200. Gründungstag der Chalcographischen Gesellschaft Dessau, Dessau /Weimar 1996
Bd. 9: Die altniederländischen und flämischen Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts [*Kritische Bestandskataloge, Bd. 2*], Dessau /Weimar 2001

Kempen, Wilhelm van: Neu aufgefundene Briefe von Dr. Carl Wilhelm Kolbe; in: *Luginsland. Heimatkundliche Beilage des Anhalter Anzeigers, Nr. 13*, *13. Juli 1933,* S. 49f

Knauss, Bernhard: Das Künstlerideal des Klassizismus und der Romantik [*Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. IV*], Reutlingen 1925

Kolbe, Carl Wilhelm: Ueber den Wortreichtum der deutschen und französischen Sprache und beider Anlage zur Poesie; nebst anderen Bemerkungen, Sprache und Litteratur betreffend, 2 Bde., Leipzig 1806 - 09

Ders.: Ueber Wortmengerei; in: *Der Neue Teutsche Merkur, 2. Bd., 1809*, S. 38 - 66

Ders.: Mein Lebenslauf und mein Wirken im Fache der Sprache und der Kunst zunächst für Freunde und Wohlwollende, Berlin / Leipzig 1825

Koreny, Fritz: Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance, München 1985

Köstler, Josef Nikolaus: Offenbarung des Waldes. Ein Beitrag zur Frage künstlerischer Gestaltung deutschen Naturerlebens, München 1941

Koschatzky, Walter: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Wien 1990

Kühn, Margarethe: Der Gemäldebesitz der Brandenburgisch-Preußischen Schlösser; *in: Kühn, Margarethe und Grodecki, Louis [Hg.]: Gedenkschrift Ernst Gall, Berlin / München 1965*, S. 403-433

Kugler, Franz: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, 3 Bde.; Bd. 3: Kleine Schriften über Neuere Kunst und deren Angelegenheiten, Stuttgart 1854

Landsberger, Franz: Gibt es einen Sturm und Drang in der bildenden Kunst?; in: *Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin, 1929f*, S. 1-3

Ders.: Die Kunst der Goethezeit. Kunst und Kunstanschauung von 1750 bis 1830, [*Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1931*] Berlin 1999

Lankheit, Klaus: Deutsche Zeichenkunst der Goethezeit. Handzeichnungen und Aquarelle aus der Sammlung Winterstein, München; in: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, 12. Jahrgang, 1959, 3. Heft*, S. 64 - 67

Lechtreck, Hans-Jürgen: „Den frühen Blick wieder zu finden“. Das Pflanzenbild zwischen botanischer Illustration und ästhetischer Botanik; in: ***Holländer**, Hans [Hg.]: Erkenntnis. Erfindung. Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin 2000*, S. 223 - 252

Leemann - van Elck, Paul: Salomon Geßner. Dichter, Maler und Radierer. 1730 - 1788 [*Monographien zur Schweizer Kunst, Bd. 6*], Zürich / Leipzig 1930

Lessing, Gotthold Ephraim: Wie die Alten den Tod gebildet. Eine Untersuchung von Gotthold Ephraim Lessing, Berlin 1769; in: Lessings Werke, Bd. 9/2 [*Deutsche National-Litteratur. Historisch-kritische Ausgabe, o. O., o. J., Bd. 66*], S. 285 - 370

Link, Anne Marie: Das neue Graphikpublikum und die Graphikmode im Deutschland des späten 18. Jahrhunderts; in: *Katalog Bestand: Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Dessau/ Weimar 1996, Bd. 3: “...Waren nicht des ersten Bedürfnisses, sondern des Geschmacks und des Luxus“. Zum 200. Gründungstag der Chalcographischen Gesellschaft Dessau*, S. 33 - 44

Lonicer, Adam: Adams Lonicers, der Arzneykunst Doctors, und weyland ersten Ordinari Physikus zu Frankfurt am Mayn, vollständiges Kräuter-Buch, oder das Buch über alle drey Reiche der Natur, Augsburg 1783 [*Erstausgabe 1582*]

Maisak, Petra: Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt [*Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII: Kunstgeschichte, Bd. 17*], Frankfurt am Main 1981

Dies.: Aspekte der Kunst im Sturm und Drang; in: *Katalog Ausstellung: Sturm und Drang, Frankfurt am Main / Düsseldorf 1988,* S. 223 - 253

Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976

Ders.: „Jeder Baum ist eine ewige Antike“. Längst überfällige Gedenkrede auf einen vor 150 Jahren gestorbenen Berliner Landschafter; in: *Der Tagesspiegel, 25. August 1985*, S. 5

Marzell, Heinrich: Die Pflanzen im deutschen Volksleben, Jena 1925

Ders.: Alte Heilkräuter, Jena 1926

Ders.: Geschichte und Volkskunde der deutschen Heilpflanzen, [Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1938] Reichl 2002

Merck, Johann Heinrich: Über die Landschaft-Mahlerey, an den Herausgeber des T. M.; in: *Der Teutsche Merkur 1777, 3. Vierteljahr*, S. 273 - 280

Meusel, Johann Georg: Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber, Leipzig 1795-1803 *Bd. 1, 1795; Bd. 2, 1796; Bd. 4, 1797; Bd. 7, 1797; Bd. 11, 1800*

Ders.: Archiv für Künstler und Kunstliebhaber. Angelegt und besorgt von Johann Georg Meusel, Bd. 1, Nr. 4, Dresden 1805

Ders.: Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichniß der jetztlebenden Teutschen Künstler. Nebst einem Verzeichniß sehenswürdiger Bibliotheken, Kunst- Münz- und Naturalienkabinete in Teutschland und in der Schweitz, 2. Auflage, Berlin 1808

Mitchell, Timothy F.: Art and Science in German Landscape Painting 1770 - 1840, Oxford 1993

Mohs, Heinrich: Der Radierer Karl Wilhelm Kolbe; in: *Monatshefte für Bücherfreunde und Graphiksammler, 1925*, S. 256 - 264

Müller, Gustav: Die Bildersammlungen Anhalts; in: *Zeitschrift für Bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik, hg. von Dr. Carl von Lützow, Bd. IVX, Leipzig 1879*, S. 314-322

Nagler, Georg Kaspar: Neues Allgemeines Künstler-Lexikon, oder Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc., Leipzig 1835-1852, Bd. 8

Neumeyer, Alfred [*Diss. Berlin*]: Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Romantik, Berlin 1928

Nicolai, Friedrich: Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend. Dritte völlig umgearbeitete Auflage..., 3 Bde., Berlin 1786, Bd. 2

Niederhuber, Ignatz: Ueber die menschlichen Temperamente, Wien 1798

Niedermeier, Michael: Erotik in der Gartenkunst. Eine Kulturgeschichte der Liebesgärten, Leipzig 1995

Nissen, Claus: Kräuterbücher aus fünf Jahrhunderten. Medizinhistorischer und bibliographischer Beitrag von Claus Nissen, München / Olten / Zürich 1956

Novalis [Friedrich Freiherr von Hardenberg]: Die Lehrlinge zu Saïs; in: *Kelletat, Alfred [Hg.]: Novalis: Werke und Briefe, München 1968*, S. 103 - 138

Novotny, Fritz: Painting and Sculpture in Europe 1780 - 1880 [*Pevsner, Nikolaus [Hg.]: The Pelican History of Art, Bd. XX*], London / Suffolk 1960

Olligs, Heinrich [Hg.]: Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart, 3 Bde., Braunschweig 1970, Bd. 1: Tapeten Geschichte

Panofsky, Erwin: Et in arcadia ego. On the conception of transcience in Poussin and Watteau; in: *Meaning in the Visual Arts. Paper in and on Art History, New York 1957*, S. 295 - 320
[Erstdruck in: Ders.: Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer, Oxford 1936]

Paul, Ferdinand: Carl Wilhelm Kolbe; in: *Das Innere Reich. Zeitschrift für Dichtung, Kunst und deutsches Leben, Jg. 6, Leipzig 1940*, S. 1069 - 1078

Pauli, Gustav: Das 19. Jahrhundert [*Dehio, Georg: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. IV*], Berlin / Leipzig 1934

Pfeifer, Ingo: Schloß Wörlitz im Dessau-Wörlitzer Gartenreich [*DTV-Kunstführer Nr. 553/0*], München o. J.

Pinder, Wilhelm: Die Romantik in der deutschen Kunst um 1500; in: *Das Werk des Künstlers. Kunstgeschichtliche Zweimonatsschrift, I. Jg., Stuttgart 1939 f*, S. 3 - 41

Reetz, Hans: Die Malerei des Sturm und Drang; in: *Monatsschrift für das deutsche Geistesleben 42/1940*, S. 146 - 150

Reinhard, Alex und **Kühn**, Peter: Schlösser und Gärten um Wörlitz, Leipzig 1988

Riegel, Hermann: Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. Jahrhunderts und zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der allgemeinen Wiedergeburt des deutschen Volkes, 2. Auflage, Leipzig 1882

Rode, August von: Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz, [*Faks.- Neudruck der Ausgabe Dessau 1814*] Wörlitz 1996

Ross, Hartmut: Der Dessau-Wörlitzer Reformkreis; in: *Katalog Ausstellung: Barock und Klassik. Kunstzentren des 18. Jahrhunderts in der Deutschen Demokratischen Republik, Wien 1984,* S. 263 - 268

Rumpf, Johann Daniel Friedrich: Berlin und Potsdam. Eine vollständige Darstellung der merkwürdigsten Gegenstände von I. D. F. Rumpf, 2 Bde., Berlin 1804

Runge, Philipp Otto: Hinterlassene Schriften, 2 Bde., [*Faks. Neudruck der Ausgabe Hamburg 1840f*] Göttingen 1965

Schadow, Johann Gottfried: Kunst-Werke und Kunst-Ansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845, kommentierte Neuausgabe [Erstausgabe: Berlin 1849] Berlin 1987

Schama, Simon: Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination, München 1996

Schauer, Kurt: Malerei der Goethezeit, Leipzig/Berlin 1927

Scheffler, Karl: Kunstausstellungsbericht Ulm, Carl Wilhelm Kolbe; in: *Kunst und Künstler XXIV, o. O. 1925ff*, S. 196

Scherf, Gertrud: Pflanzengeheimnisse aus alter Zeit. Überliefertes Wissen aus Kloster-, Burg- und Bauerngärten, München 2004

Schleier, Reinhard: Das Stilleben im Bezugsfeld der Bildgattungen; in: *Katalog Ausstellung: Stilleben in Europa, Münster 1979*, S. 540-554

Schmidt, Andreas Gottfried: Anhalt`sches Schriftsteller- Lexikon, oder historisch- literarische Nachrichten über die Schriftsteller, welche in Anhalt geboren sind oder gewirkt haben, aus den drei letzten Jahrhunderten gesammelt und bis auf unsere Zeiten fortgeführt; nebst einem Anhange, Bernburg 1830

Schmidt, Paul - Ferdinand: Georg Wilhelm Kolbe; in: *Der Cicerone, Bd. XI, Leipzig 1919*, S. 8 - 13

Ders.: Geßner. Meister der Idylle [*Kleine Delphin - Kunstbücher, Bd. 19*], München 1921

Ders.: Deutsche Landschaftsmalerei von 1750 bis 1830. Mit 108 Abbildungen [*Ders.: Deutsche Malerei um 1800, Bd. I*], München 1922

Ders.: Philipp Otto Runge. Sein Leben und sein Werk, Leipzig 1923

Schneider, Norbert: Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt 1999

Schrade, Hubert: Besprechung zu Franz Landsberger: Kunst der Goethezeit; in: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, IV. Jg., Leipzig 1931*, S. 129 - 141

Ders.: Baum und Wald in Bildern deutscher Maler [*Die kleine Bücherei, Bd. 203*], München 1937

Stange, Alfred: Die Bedeutung des subjektivistischen Individualismus für die europäische Kunst von 1750 bis 1850. Sonderabdruck aus: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. IX, Heft 1, Halle 1931*

Ders.: Malerei der Donauschule, München 1964

Stechow, Wolfgang: Dutch Landscape Painting of the seventeenth century, New York 1980

Steeb, Johann Gottlieb: Ueber den Menschen nach den hauptsächlichen Anlagen in seiner Natur, Tübingen 1785, 3 Bde., Bd. 1

Steensma, Susanne [*Diss. München*]: Otto Marseus van Schrieck. Leben und Werk [*Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 131*], Hildesheim 1999

Steinbrucker, Charlotte: Carl Wilhelm Kolbe; in: *Thieme, Ulrich; Becker, Felix u.a. [Hg.]: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 21, Leipzig 1999*, S. 225f

Steingräber, Erich: Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei, München 1985

Ströse, Karl: Die bildende Kunst in Anhalt während des 19. Jahrhunderts, Dessau 1905

Sydow, Eckhart von: Die Kultur des Deutschen Klassizismus. Leben / Kunst / Weltanschauung, Berlin 1926

Symanski, Johann Daniel: Selam oder die Sprache der Blumen. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage, Berlin o. J. [1821]

Thilo, Johann Gottfried [Hg.]: Flora Francica Rediviva oder Kräuter- Lexikon, worinnen den vornehmsten Kräuter, Bäume, Blumen und Wurzeln und unterschiedliche Nahmen, Temperamenta, Kräffte, Nutzen, Würkungen und Präparata gründlich beschrieben werden, vormahls von Herrn G. Francken de Franckenau, Leipzig 1736 [4. Auflage]

Thornton, Peter: Form and Decoration. Innovation in the Decorative Arts 1470 - 1870, London 1998
Thümmler, Sabine: Die Geschichte der Tapete. Raumkunst aus Papier, Kassel 1998
Toman, Rolf [Hg.]: Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung 1750 - 1848, Köln 2000
Trier, Eduard: Was Max Ernst studiert hat; in: Katalog Ausstellung: Max Ernst. Retrospektive 1979, München 1979

Vermeulen, Nico: Kräuter-Enzyklopädie, Eggolsheim, o. J.
Voigt, Bernhart Friedrich [Hg.]: Neuer Nekrolog der Deutschen, 13. Jahrgang, 1835, erster Theil, Weimar 1837, S. 66 - 73
Voss, Hermann: Der Ursprung des Donaustiles. Ein Stück Entwicklungsgeschichte Deutscher Malerei [*Kunstgeschichtliche Monographien, Bd. VII*], Leipzig 1907

Waenerberg, Annika: Urpflanze und Ornament. Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil [*Societas Scientiarum Fennica. Commentationes Humanarum Litterarum 98/1992*], Helsinki 1992
Wagmuth, Wolfram [*Diss. München*]: Das Staffageproblem in der Deutschen Landschaftsmalerei um 1800, München 1950
Wäschke, Hermann: Geschichte der Stadt Dessau, Dessau 1901
Weiss, Thomas: Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.. Doppelbegabung und Einzelgänger; in: *Katalog Ausstellung: Begegnungen: Max Ernst - Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Lyonel Feininger, Dieter Roth, Hannover 1999*, S. 52-63
Wimmer, Clemens Alexander: Bücher über Blumensprache; in: *Zandera. Mitteilungen aus der Bücherei des Deutschen Gartenbaus e. V. Berlin*, Bd. 13, Nr. 1, 1998, S. 15 - 25
Winckelmann, Johann Joachim: Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, [*A Garland Series. The Renaissance and the Gods. A Comprehensive Collection of Renaissance Mythographies, Iconologies and Iconographies, with a Selection of Works from the Enlightenment*], [*Faks.- Neudruck der Ausgabe Dresden 1766*] New York / London 1976
Wölfflin, Heinrich: Zur allgemeinen Charakteristik von Gessners Kunst; in: *Salomon Gessner 1730-1930. Gedenkbuch zum 200. Geburtstag, herausgegeben vom Lesezirkel Hottingen, Zürich 1930*, S. 117-127

Hervorhebungen in den Texten wurden im wörtlichen Zitat vereinheitlichend in Kursivdruck wiedergegeben.

Anhang

Kolbe-Chronik / Katalogisches Verzeichnis der Kräuterblätter / Abbildungsverzeichnis / Abbildungen / Erklärung der Eigenhändigkeit / Lebenslauf der Verfasserin

Kolbe-Chronik

1759	Carl Wilhelm Kolbe kommt als neuntes Kind des Goldstickers und Tapetenmachers Christian Wilhelm Kolbe und dessen Frau Anne, geb. Rollet, in Berlin zur Welt.
1759, 09. 11.	Taufe in der St. Petri-Kirche zu Berlin.
	Carl Wilhelm Kolbe wächst in eher ärmlich anzunehmenden Verhältnissen in Berlin auf und wird dort in französischem Geiste erzogen. Er besucht die französische Gelehrtenschule und beschäftigt sich in Musestunden mit Zeichnen. Vielleicht erhält er in Jugendjahren Unterricht von Daniel Nikolaus Chodowiecki, zu dem über die Familie der Mutter verwandtschaftliche Bande bestehen.
1780, Jan. 1782, April	Kolbe nimmt nach Beendigung der Schule, zumal das Geld für ein Studium fehlt, bis eine Stelle als Französischlehrer am Basedowschen Philanthropin in Dessau an. Im April 1782 verläßt er die Lehranstalt, um in Halle Jura zu studieren. Dieses Vorhaben scheitert, und Kolbe kehrt in seine Geburtsstadt zurück.
1782 bis 1784	Kolbe hat einen Sekretärsposten beim Minister von Schulenburg-Kehnert in Berlin inne. Dieser Broterwerb beginnt ihn bald zu langweilen, er sehnt sich zurück nach Dessau.
1784, März bis 1789	Obwohl Kolbe bereits im Spätsommer des Jahres 1782 ein großzügiges Angebot von Wolke aus Dessau erhält, kehrt er erst knapp zwei Jahre später ans Philanthropin zurück. Neben der französischen Sprache lehrt er nun auch Zeichnen und bringt den Zöglingen die Schönheit der Natur während „promenades pittoresques“ Rousseauscher Prägung näher.
1790	Obgleich Kolbes künstlerische Begabung schon früher augenscheinlich gewesen sein muß, beginnt er erst jetzt, in seinem 31. Jahr, sich ganz der Kunst zu widmen. Auf Anraten seines Onkels Chodowiecki tritt er im Frühjahr 1790 in die Berliner Königliche Akademie der Schönen Künste ein. Kolbe lernt zunächst in der Gipsklasse, die von Asmus Jakob Carstens geleitet wird. Er befreundet sich eng mit dem späteren Kupferstecher Johann Friedrich Bolt.
1791	Kolbe zeigt auf der Akademieausstellung eine *Landschaft, mit der Feder gezeichnet, eigene Komposition* sowie ein Viehstück.
1792	Schon bald hat er die Gipsklasse absolviert und erhält nun Zutritt zum Aktsaal. Erstaunlicherweise widmet Kolbe sich während seines Studiums ausschließlich der Figur, obwohl in Berlin seit 1789 mit Peter Lütke auch ein Lehrstuhl für Landschaftsmalerei besetzt ist. Vermutlich ist dies in der Person Lütkes begründet, den Kolbe für wenig vorbildhaft hält. Neben Carstens fungieren Chodowiecki und Johann Wilhelm Meil, die Berliner Koryphäen der graphischen Künste im 18. Jahrhundert, als Kolbes Lehrer.
1794	Kolbe beginnt, sich ohne Anleitung mit der Technik der Radierung zu befassen. Auf der Akademieausstellung 1794 zeigt er erstmals graphische Blätter.

Anfang 1795	Rückkehr nach Dessau. Kolbe wird vom Fürsten Franz berufen, da er einen Posten an einer noch zu gründenden Zeichnungs-Akademie in Dessau erhalten soll. Diese kommt nie zustande, stattdessen engagiert sich der Fürst für die 1796 gegründete Chalcographische Gesellschaft. Kolbe tritt in einen regen Briefwechsel mit Bolt, der über 20 Jahre fortdauern wird.
1795, 26. Nov.	Ernennung zum ordentlichen Mitglied der Berliner Akademie.
ab 1795	Die Briefe an Bolt zeugen vom schlechten Gesundheitszustand Kolbes. An welcher Krankheit er litt, ist unklar. Erst in höherem Alter scheint er das Leiden überwunden zu haben.
1796	Kolbe erhält eine Stellung als Lehrer für Französisch und Zeichnen an der Hauptschule Dessau - das Philanthropin hatte sich bereits 1793 aufgelöst. Bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1829 wird er diesen Posten behalten. Unter seinen Schülern finden sich die Namen großer Künstler: Kolbe lehrte nicht nur die Maler Beck, Krause und Krägen, sondern auch die Gebrüder Olivier und Franz Krüger. Die Dilettanten Mohs und Chapon, beide spätere Mäzene, bekommen Privatunterricht, ebenso der junge Erbprinz des Hauses Anhalt-Dessau.
1796, Sept.	Die ersten *Blaetter groestentheils Landschaftlichen Inhalts* [49 Blatt] erscheinen. Schon im ersten Heft fallen in einigen Landschaftsradierungen die sehr reichen Vordergrundvegetationen auf. Ferner ist in dieser Lieferung das *Kräuterblatt mit Knaben* und jenes mit dem *Flötenspieler* [Rad. 80, 81] enthalten.
1797, April	Die zweite Lieferung der *Blaetter groestentheils Landschaftlichen Inhalts* erscheint mit 12 Graphiken.
1798	Ernennung zum Hofkupferstecher des Fürsten Franz. *Palämons Eiche*, eine der berühmtesten Radierungen Kolbes, wird auf der Berliner Akademieausstellung gezeigt.
1799, Mai	Die dritte Lieferung der *Blaetter groestentheils Landschaftlichen Inhalts* erscheint mit 15 Radierungen.
um 1800	Die Gattung des „Kräuterstücks“ entwickelt sich und findet ihren ersten tatsächlichen Niederschlag in der Radierung 84 [*Kräuterblatt mit Satyrfamilie*]. Es entsteht, wahrscheinlich schon um 1799, die *Kuh im Sumpfe*. Die *Folge von sechs kleinen idyllischen Landschaften* wird veröffentlicht. Kolbes Vater stirbt.
1800, Ostern	Kolbe nimmt an der zweiten öffentlichen Kunstausstellung in Magdeburg teil.
1800, Sept.	Die vierte und fünfte Lieferung der *Blaetter groestentheils Landschaftlichen Inhalts* erscheinen mit jeweils 12 Blatt. In der vierten Lieferung befindet sich auch das *Kräuterblatt mit Badender* [Nr. 83], in der fünften das *Kräuterblatt mit Satyrfamilie* [Nr. 84].
1801, Pfingsten	Auf der dritten Magdeburger Kunstausstellung zeigt Kolbe unter anderem das Blatt *Auch ich war in Arkadien*, Rad. 96 und die *Kuh im Schilfe*, Rad. 88.
1802/03	*Kräuterstück mit Leierspieler am Brunnen*, Rad. 95. Ferner erscheint die *Folge von vier Landschaften in Waterloos Manier*.

1802- 1805	Kolbe ist in diesen Jahren weniger produktiv. Zum einen klagt er über Schwierigkeiten, die Platten zu verkaufen, zum anderen nehmen seine philologischen Studien mehr und mehr Zeit in Anspruch.
1805 - 1808	Kolbe reist nach Zürich, um dort die Gouachen Salomon Geßners zu radieren. Drei Jahre lang ist er Gast im Hause der Familie Geßner und schafft griffige Neuinterpretationen der zarten Landschaften.
1805	Ausstellung einiger Blätter in der Zürcher Künstlergesellschaft.
1806 - 1809	Kolbes Untersuchung *Über den Wortreichthum der deutschen und französischen Sprache und beider Anlage zur Poesie* erscheint in zwei Bänden bei Reclam. Eine zweite Auflage erfolgt 1818-20.
1806 bis 1811	In Zürich erscheinen, verteilt auf sechs Lieferungen, die 25 Radierungen nach Salomon Geßner unter dem Titel *Collection des Tableaux en Gouache et des Dessins de Salomon Gessner, gravées à l´eau forte par Guil. Kolbe*.
1808	Erneute Ausstellung in der Zürcher Künstlergesellschaft. Rückreise nach Dessau mit Halt in Dresden und Heidelberg. Wohl kurz nach der Rückkehr entsteht die *Opferung an Pan*, Rad. 97.
1810	Die philosophische Fakultät der Universität Halle verleiht Kolbe die Doktorwürde.
1814	Ehrenmitgliedschaft in der Königsberger Gesellschaft.
Ende 1814 / 1815	Nach jahrelangen Schwierigkeiten, einen Abnehmer für bereits fertiggestellte Anfang Druckplatten zu finden, kann Kolbe endlich 15 zum Teil sehr große Platten an den Verleger Reimer für den Hungerlohn von 100 rth. verkaufen - ein Preis, den Kolbe in besseren Zeiten für ein einziges Kräuterstück erhalten konnte. In der ersten oder zweiten Lieferung dieser *Neuen Sammlung Radirter Blätter* befindet sich auch die *Opferung an Pan*, Rad. 97.
1820 /21	Dritte und vierte Lieferung der *Neuen Sammlung Radirter Blätter*. Die Zusammenstellung ist nicht mehr zu eruieren.
1824/25	Fünfte Lieferung der *Neuen Sammlung Radirter Blätter*, 18 Blatt. Als Frontispiz des Heftes diente das kleine *Kräuterstück mit Künstler* [Rad. 82]. Ferner finden sich die Radierungen 91 [*Kräuterblatt mit Schafen*] und 93 [*Kräuterblatt mit Mädchen und Angler*] in dieser Zusammenstellung.
1825	Kolbes schmale Autobiographie erscheint bei Reimer.
um 1828	Sechste Lieferung der *Neuen Sammlung Radirter Blätter*, bestehend aus 11 [oder 12] paarweise angeordneten Graphiken. Darunter befinden sich zwei großformatige Kräuterstücke ohne Staffagen [Rad. 77 und 78].
1829	Ruhestand.
1835, 13. Jan.	Kolbe stirbt 76-jährig in Dessau. Der Junggeselle hinterläßt keine Familie, sein langjähriger Schüler, der Dilettant Mohs, erbt den künstlerischen Nachlaß. Die Familie Mohs konnte trotz der Wirren zweier Weltkriege etwa die Hälfte der Platten, Zeichnungen und Graphiken bis zum heutigen Tage bewahren.

1835 *C. W. Kolbes Nachgelassene Radierungen* erscheinen.
Aus den nicht publizierten Platten wählt Reimer nach Kolbes Tod sechs aus, die unter diesem Titel veröffentlicht werden. Darunter befinden sich auch die Kräuterstücke mit den Katalognummern 79, 87, 92 und 94.

1838-40 Dorow publiziert eine Auswahl der erhaltenen Korrespondenz von Kolbe und Bolt.

1848-50 Neuauflage einiger Blätter durch Dietrich Reimer, den Sohn von Kolbes früherem Verleger, in drei Lieferungen unter dem Titel *Auswahl Landschaftlicher Radirungen*. *Auch ich war in Arkadien* erscheint im zweiten Heft, das *Kräuterstück mit Leierspieler am Brunnen* vermutlich in der dritten Lieferung 1850.

Die Chronik wurde erstellt anhand der Angaben bei:

Allgemeine deutsche Biographie, herausgegeben durch die Historische Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Bd. 16, Leipzig 1882

Börsch-Supan, Helmut [Hg.]: Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786 - 1850 [*Lehmann-Brockhaus, Otto; Waetzoldt, Stephan [Hg.]: Quellen und Schriften zur bildenden Kunst, Bd. 4*], 3 Bde., Berlin 1971

Füßli, Johann Heinrich: Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider p. p.. Nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler, auch der Bildnisse, der in diesem Lexikon enthaltenen Künstler, Zweyter Theil, welcher die Fortsetzung des ersten enthält, Zürich 1806

Hufnagel, Florian: Kolbe, Carl Wilhelm; in: Neue Deutsche Biographie, herausgegeben von der historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 12, Berlin 1980, S. 451f

Jentsch, Ernst: [*Diss. Breslau, unveröffentlicht*] Der Radierer Carl Wilhelm Kolbe, Breslau 1920

Kolbe, Carl Wilhelm: Mein Lebenslauf und mein Wirken im Fache der Sprache und der Kunst zunächst für Freunde und Wohlwollende, Berlin /Leipzig 1825

Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976

Voigt, Bernhart Friedrich [Hg.]: Neuer Nekrolog der Deutschen, 13. Jahrgang, 1835, erster Theil, Weimar 1837, S. 66-73

Katalogisches Verzeichnis der Kräuterblätter

Das Verzeichnis beruht auf dem Katalog der Druckgraphik bei Martens[1], dessen Numerierung für die gesamte Arbeit referenziell ist. In Konkordanz werden die von Jentsch[2] vergebenen Katalognummern mit angegeben.
Da nicht alle Kräuterblätter datiert sind, wurde die ebenfalls bei Martens vorgebildete Ordnung nach Plattengröße [untere Breite] beibehalten.
In Ermangelung von Bildtiteln wurden die Kurzbeschreibungen größtenteils von Martens übernommen. Kursiv vorangestellt werden Behelfstitel zur einfacheren Handhabung, die Begriffe „Kräuterblatt“ und „Kräuterstück“ können dabei synonym eingesetzt werden. Stimmen die Behelfstitel mit einem tatsächlich vergebenen Titel überein, erscheinen sie zusätzlich fett gedruckt.

Radierungen: Kräuterblätter mit Staffage

Martens 80
Jentsch 235
Kleines Kräuterblatt mit Knaben: Zwei Knaben im Schilf, der eine über den anderen kriechend.
Bildspiegel 10,0 x 12,8 cm. Signiert links.
Datierung: 1796 [*Blaetter groestentheils Landschaftlichen Inhalts*, 1. Lieferung].

Martens 81
Jentsch 13
Kräuterblatt mit Flötenspieler: Flötender, nackter Jüngling im Schilf.
Bildspiegel 10,0 x 13,0 cm. Zwei Zustände, beide signiert links.
Datierung: 1796.
Abb. 4.

Martens 82
Jentsch 226
Kräuterblatt mit Künstler: Sitzender, nackter Jüngling am Fuße eines Baumes. In der linken Hand einen Grabstichel haltend; links großes Kräuterwerk.
Bildspiegel ca. 18,4 x 26,2 cm. Zwei Zustände, im Baum beide mit Einkerbung CWK versehen.
Datierung: Vor 1820-24 [Fünfte Lieferung *Neue Sammlung Radirter Blaetter*].

Martens 83
Jentsch 77
Kräuterblatt mit Badender: Badendes Mädchen [Rückenansicht], links tote Weide, rechts großes Schilf.
Bildspiegel ca. 25,5 x 32,3 cm. Zwei Zustände, beide signiert links unten.
Datierung: 1800 [*Blaetter groestentheils Landschaftlichen Inhalts*, 4. Lieferung].
Abb. 5.

Martens 84
Jentsch 90
Kräuterblatt mit Satyrfamilie: Weidengehölz im Sumpf mit großem Kräuterwerk, im Mittelgrund trägt ein Satyr einen Satyrknaben auf seinen Schultern, ein weiterer watet vor ihm her.
Bildspiegel ca. 25,6 x 32,3 cm. Drei Zustände, alle signiert rechts unten.
Datierung: 1800 [*Blaetter groestentheils Landschaftlichen Inhalts*, 5. Lieferung].
Abb. 6.

[1] *Martens*, Ulf: [Diss. Hamburg, Teildruck] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976. Für nähere Angaben zu den einzelnen Zuständen wie zu erhaltenen Druckplatten und Vorzeichnungen vgl. ebd., S. 82ff.
[2] *Jentsch*, Ernst: [Diss. Breslau, unveröffentlicht] Der Radierer Carl Wilhelm Kolbe, Breslau 1920.

Martens 85
Jentsch 227

Kräuterblatt mit Schnitterin: Landschaft mit großem Kräuterwerk rechts und knorrigem Stamm links. Mittig ein Mädchen mit Heubüschel unter dem Arm.
Bildspiegel 23,7 x 34,2 cm. Unsigniert.
Datierung: 1815 - 1820 oder 1820 - 1825.
Abb. 16.

Martens 86
Jentsch 238

Kräuterblatt mit Rind und Distel: Rechts Kräuterdickicht, links angeschnitten eine nach rechts blickende Kuh an einer großen Distelstaude.
Bildspiegel ca. 25,4 x 36,2 cm. Zwei Zustände, beide unsigniert.
Abb. 21.

Martens 87
Jentsch 216

Kräuterblatt mit schlafendem Hirten: Schlafender Hirte mit Schlapphut, liegender Kuh und stehendem Schaf.
Bildspiegel ca. 32,2 x 40,8 cm. Drei Zustände, unsigniert.
Datierung: 1830 - 35 [*Nachgelassene Radierungen*].
Abb. 23.

Martens 88
Jentsch 236

Die Kuh im Schilfe: Eine links unter Kräuterdickicht liegende Kuh von vorne.
Bildspiegel ca. 29,5 x 41,0 cm. Fünf Zustände, vier davon Abzüge auf Papier, signiert links unten, einmal mit Titel und Widmung auf ergänzender Schriftplatte versehen. Ein Abdruck auf einer Gipsplatte, wahrscheinlich unsigniert.
Datierung: Vor Pfingsten 1801 [Kunstausstellung Magdeburg].
Abb. 9.

Martens 89
Jentsch 237

Die Kuh im Sumpfe: Stehende Kuh, nach rechts gerichtet, in flachem Wasser, umgeben von Kräutern und Gebüsch. Vor dem Tier ein großes Schilfbündel.
Bildspiegel ca. 29,8 x 41,1 cm. Vier Zustände, drei davon Abzüge auf Papier, signiert links unten, einmal mit Titel und Widmung auf ergänzender Schriftplatte versehen. Ein Abdruck auf einer Gipsplatte, wahrscheinlich unsigniert.
Datierung: Um 1799.
Abb. 8.

Martens 90
Jentsch 217

Kräuterblatt mit Hirtenpaar und Kuh: Stehendes Mädchen, an eine Kuh gelehnt, vor ihr ein liegender Hirte. Beide umgeben von Kräuterwerk.
Bildspiegel ca. 33,6 x 42,2 cm. Zwei Zustände, unsigniert.
Datierung: 1830 - 35 [*Nachgelassene Radierungen*].
Abb. 22.

Martens 91
Jentsch 225

Kräuterblatt mit Schafen: Zwei liegende Schafe unter Kräuterwerk mit überwuchertem Holzgerüst.
Bildspiegel ca. 31,4 x 42,8 cm. Zwei Zustände, unsigniert.
Datierung: 1820 - 24 [Fünfte Lieferung *Neue Sammlung Radirter Blaetter*].
Abb. 17.

Martens 92
Jentsch 233

Kräuterblatt mit Liebespaar in einer Grotte: Jüngling und Mädchen in Umarmung auf einer Moosbank an einer Quelle sitzend.
Bildspiegel ca. 32,0 x 43,3 cm. Vier Zustände, unsigniert.
Datierung: 1830 - 35 [*Nachgelassene Radierungen*]; eine Vorzeichnung datiert um 1810.
Abb. 14, 24.

Martens 93
Jentsch 232

Kräuterblatt mit Mädchen und Angler: Großes Kräuterwerk an einer Laube, rechts ein Mädchen mit Blumenkorb, links etwas zurück ein angelnder Jüngling.
Bildspiegel ca. 31,7 x 43,7 cm. Zwei Zustände, unsigniert.
Datierung: 1820 - 24 [Fünfte Lieferung *Neue Sammlung Radirter Blaetter*].
Abb. 15.

Martens 94
Jentsch 234

Trauerndes Mädchen im Kraut: Mädchen in schwermütiger Pose in hohem Kräuterwerk; links Nachtfalter, in ein Spinnennetz fliegend.
Bildspiegel ca. 35,7 x 46,2 cm. Drei Zustände, alle spiegelschriftlich signiert links unten.
Auf einem Abzug sind in Blei handschriftlich folgende Verse [frei nach Jakobi] beigefügt: *„Sag, wo ist die Laube hin, / Wo die Rosen standen? / Wo sich Hirt und Schäferin / Blumenkränze wanden?- / Wind und Wetter stürmten sehr, / Jene Laube ist nicht mehr.“*
Datierung: 1830 - 35 [*Nachgelassene Radierungen*].
Abb. 20.

Martens 95
Jentsch 230

Kräuterblatt mit Leierspieler am Brunnen: Schilfreiche Gegend an einem Brunnen. Antikisierend gewandetes Mädchen auf dem Brunnenrand sitzend, ihr gegenüber ein nackter Jüngling, die Leier spielend.
Bildspiegel ca. 39,2 x 51,0 cm. Unsigniert.
Datierung: Vor 1803 [Besprechung im „Journal des Luxus und der Moden“].
Abb. 10.

Martens 96
Jentsch 231

Et in Arcadia ego / ***Auch ich war in Arkadien***: Nackter Jüngling und antikisierend gewandete Frau betrachten einen Sarkophag, umgeben von großem Kräuterwerk. Auf dem Sarkophag steht geschrieben: „ET IN AR[CADIA E] GO“.
Bildspiegel ca. 38,8 x 51,5 cm. Vier Zustände, zwei davon signiert rechts unten; einer mit Schriftplatte: „Auch ich war in Arkadien“ ergänzt.
Datierung: Vor Pfingsten 1801 [Kunstausstellung Magdeburg].
Abb. 7.

Martens 97
Jentsch 215

Opferung an Pan: Nackter, flötender Mann und kniende Frau, nach links gewandt, vor einer umrankten Panherme. Schilfwildnis mit toter Weide.
Bildspiegel ca. 40,1 x 51,7 cm. Drei Zustände, alle signiert links unten.
Datierung: 1808 - 15 [Erste/zweite Lieferung *Neue Sammlung Radirter Blaetter*].
Abb. 13.

Radierungen: Kräuterblätter ohne Staffage

Martens 70
Jentsch -

Ein Klettenblatt im Grase.
Bildspiegel [abgeschrägte Ecken] 7,0 x 10,2 cm. Unsigniert.
Die Platte befindet sich in der Privatsammlung Barth in Dessau-Mildensee; ein Abdruck ist bislang nicht bekannt.

Martens 71
Jentsch 220

Kleines Kräuterstudium mit drei Blättern.
Bildspiegel 9,9 x 14,4 cm. Unsigniert.

Martens 72
Jentsch 222

Kleines Kräuterstudium mit Klettenpflanze und Grasbüschel.
Bildspiegel 12,8 x 15,6 cm. Oben rechts signiert.
Abb. 32.

Martens 73
Jentsch 223

Kräuterdickicht mit berankter Weide.
Bildspiegel 12,3 x 15,8 cm. Unten mittig signiert.
Datierung: Nach 1820.
Abb. 33.

Martens 74
Jentsch 224

Große Klette mit sechs Blattellern, dahinter eine Doldenstaude.
Bildspiegel 10,5 x 18,0 cm. Unsigniert.

Martens 75 Kräuterblatt mit Schilf und Hopfenstab rechts.
Jentsch 219 Bildspiegel ca. 26,8 x 22,0 cm. Unsigniert. Zwei Zustände.
Datierung: Um 1810 [Zweite Lieferung *Neue Sammlung Radirter Blaetter*].

Martens 76 Sehr schmales Kräuterbord, links niedriges Geäst.
Jentsch 221 Bildspiegel 5,3 x mind. 23,0 cm [seitliche Plattenrändern nicht sichtbar].
Unsigniert.

Martens 77 Breit gelagerte Klettenpflanze, rechts Zaunwinde, links dunkles Gesträuch.
Jentsch 228 Bildspiegel ca. 17,4 x 24,5 cm. Zwei Zustände, einer davon unten rechts signiert.

Martens 78 Kräuterstudie mit Schilf und Hopfen.
Jentsch 229 Bildspiegel ca. 17,5 x 25,0 cm. Zwei Zustände; einer davon unten rechts signiert.
Datierung: Vor 1820 [Vierte Lieferung *Neue Sammlung Radirter Blaetter*].

Martens 79 Kräuterblatt ohne Schilf, mit schmalem Baumstamm und Libelle.
Jentsch 218 Bildspiegel ca. 24,3 x 36,3 cm. Drei Zustände; einer davon unten rechts signiert.
Datierung: 1830 - 35 [*Nachgelassene Radierungen*].

In Zeichnungen überlieferte Kräuterblätter

Kräuterstück mit Leierspieler: Links Jüngling mit großer Leier an einem Eichenstamm im Dickicht sitzend, vorne rechts große Klette und Schilf. Im Hintergrund Reste eines Laubengerüstes.
Feder über Blei, 28 x 37,5 cm.
Von Kolbe beschriftet: „*Gezeichnet von Karl Wilhelm Kolbe und überreicht am 8ten October des Jahres 1833*“.
Abb. 19.

Kräuterstück mit Mädchen im Schilf: Links tote Weide und großes Kräuterwerk, rechts großer Klettenstrauch und Klettergewächse. Im Mittelgrund ein antikisierend gewandetes Mädchen, in seichtem Wasser watend.
Kreide schwarz, 39 x 52,8 cm. Um 1802.
Abb. 11.

Kräuterstück mit Paar: Liebespaar im Schilfdickicht, das Mädchen trägt eine Amphore, der Jüngling weist zum linken Bildrand. Rechts überwuchertes Laubengestänge, dahinter Gartenarchitektur, von einer Urne bekrönt. Vorne rechts ein abgeschnittener Baumstrunk.
Abdruck der Zeichnung, Kreide schwarz, 42,4 x 55,2 cm, um 1803.
Abb. 12.

Kräuterstück mit trauerndem Mädchen an der Urne: Links im Dickicht antikisierend gewandetes Mädchen, über eine Urne gebeugt. Hinter ihr im Dickicht verschattet Teile eines gemauerten Bogens mit verschleierter Frauengestalt. Rechts große Klettenpflanzen, im Mittelgrund eine Eiche.
Feder über Blei, 51,5 x 73 cm, um 1825 - 30.
Abb. 18.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:
Gottried Schadow: Bildnis Carl Wilhelm Kolbes d. Ä., Graphit, 15,3 x 10,5 cm, 1823. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 1, Abb. 1.

Abbildung 2:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Großer Schilfbult, Feder in braun über Blei, 43,5 x 31,2 cm, um 1794. Art Institut of Chicago.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 18, Abb. 32.

Abbildung 3:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Bogenschütze in einer Eiche, Radierung [185], 24,8 x 34,9 cm, um 1795.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 8, Abb. 14.

Abbildung 4:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Kräuterblatt mit Flötenspieler, Radierung [81], 10,0 x 13,0 cm, 1796.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 18, Abb. 34.

Abbildung 5:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Kräuterblatt mit Badender, Radierung [83], ca. 25,5 x 32,3 cm, 1800.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 19, Abb. 35.

Abbildung 6:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Kräuterblatt mit Satyrfamilie, Radierung [84], ca. 25,6 x 32,3 cm, 1800.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 19, Abb. 36.

Abbildung 7:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Auch ich war in Arkadien / Et in Arcadia ego, Radierung [96], ca. 38,8 x 51,5 cm, 1801.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 21, Abb. 39.

Abbildung 8:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Die Kuh im Sumpfe, Radierung [89], ca. 29,8 x 41,1 cm, 1799/1800.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 20, Abb. 37.

Abbildung 9:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Die Kuh im Schilfe, Radierung [88], ca. 29,5 x 41,0 cm, 1801.
Bildquelle: Grote, Ludwig: Carl Wilhelm Kolbe 1758 - 1835. Ein Beitrag zum Sturm und Drang in der Malerei; in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 3 /1936, S. 369 - 389, S. 386, Abb. 24.

Abbildung 10:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Kräuterstück mit Leierspieler am Brunnen, Radierung [95], ca. 39,2 x 51,0 cm, 1803.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 21, Abb. 40.

Abbildung 11:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Kräuterstück mit Mädchen im Schilf, Kreide schwarz, 39 x 52,8 cm., um 1802, Kunsthalle Karlsruhe.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 20, Abb. 38.

Abbildung 12:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä: Kräuterstück mit Paar, Kreide schwarz [Abdruck der Zeichnung], 42,4 x 55,2 cm, um 1803. Nachlaß-Sammlung Mohs.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 23, Abb. 42.

Abbildung 13:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Opferung an Pan, Radierung [97], ca. 40,1 x 51,7 cm, um 1808 - 15..
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 25, Abb. 48.

Abbildung 14:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Vorzeichnung, Kreide schwarz, zu: Kräuterblatt mit Liebespaar in einer Grotte, Radierung [92], 32,0 x 43,3 cm, um 1810 [Radierung 1830-35.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 25, Abb. 47.

Abbildung 15:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Kräuterblatt mit Mädchen und Angler, Radierung [93], ca. 31,7 x 43,7 cm, 1820-24.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: Idylle, Klassizismus und Romantik. Deutsche Druckgraphik zu Wallrafs Zeiten, Köln 1974, S. 21, Abb. 11.

Abbildung 16:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Kräuterblatt mit Schnitterin, Radierung [85], ca. 23,7 x 34,2 cm, um 1815-20 oder 1820-24.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: Begegnungen: Max Ernst - Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Lyonel Feininger, Dieter Roth, Hannover/Dessau/ Quedlinburg 1999, S. 70.

Abbildung 17:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Kräuterblatt mit Schafen, Radierung [91], ca. 31,4 x 42,8 cm, um 1820-24.
Bildquelle: Mohs, Heinrich: Der Radierer Karl Wilhelm Kolbe; in: Monatshefte für Bücherfreunde und Graphiksammler, 1925, S. 256 - 264, Abb. 7.

Abbildung 18:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Kräuterblatt mit trauerndem Mädchen an der Urne, Feder über Blei, 51,5 x 73 cm, um 1825 - 30.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 30, Abb. 56.

Abbildung 19:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Kräuterblatt mit Leierspieler, Feder über Blei, 28 x 37,5 cm. Von Kolbe beschriftet: „*Gezeichnet von Karl Wilhelm Kolbe und überreicht am 8ten October des Jahres 1833*“.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 30, Abb. 57.

Abbildung 20:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Trauerndes Mädchen im Kraut, Radierung [94], ca. 35,7 x 46,2 cm, um 1830 - 35.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 31, Abb. 58.

Abbildung 21:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Kräuterblatt mit Rind und Distel, Radierung [86], ca. 25,4 x 36,2 cm, undatiert.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 32, Abb. 61.

Abbildung 22:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Kräuterblatt mit Hirtenpaar und Kuh, Radierung [90], ca. 33,6 x 42,2 cm, um 1830 - 35.
Bildquelle: Grote, Ludwig: Carl Wilhelm Kolbe 1758 - 1835. Ein Beitrag zum Sturm und Drang in der Malerei; in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 3 /1936, S. 369 - 389, S. 386, Abb. 25.

Abbildung 23:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Kräuterblatt mit schlafendem Hirten, Radierung [87], ca. 32,2 x 40,8 cm, um 1830-35.
Bildquelle: Auktionskatalog Galerie Gerda Bassenge, Berlin: Alte und neue Kunst, 11. November 1972, Bd. 20/1, Nr. 473, S. 86.

Abbildung 24:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Kräuterblatt mit Liebespaar in einer Grotte, Radierung [92], 32,0 x 43,3 cm, 1830-35.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: Begegnungen: Max Ernst - Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Lyonel Feininger, Dieter Roth, Hannover/ Dessau/ Quedlinburg 1999, S. 72.

Abbildung 25:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Phantastische Eiche, Radierung [269], ca. 31,9 x 48,2 cm, um 1828 - 35.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 28, Abb. 53.

Abbildung 26:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Tote Weide, Kreide schwarz, 41,6 x 31,8 cm, um 1807-08, Kunsthaus Zürich.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 22, Abb. 43.

Abbildung 27:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Dessauer Bürgermädchen, Bleistift. In Berliner Privatbesitz.
Bildquelle: Grote, Ludwig: Carl Wilhelm Kolbe 1758 - 1835. Ein Beitrag zum Sturm und Drang in der Malerei; in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 3 /1936, S. 369 - 389, S. 378, Abb. 11.

Abbildung 28:
Detail aus Abb. 5: Carl Wilhelm Kolbe: Kräuterblatt mit Badender.

Abbildung 29:
Venus Medici, Abguß einer Kopie des 18. Jahrhunderts, aufgestellt im Venustempel des Dessau-Wörlitzer Landschaftsgartens.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft, Frankfurt am Main 1996, S. 408, Katalognummer 282.

Abbildung 30:
Detail aus Abb. 11: Carl Wilhelm Kolbe: Kräuterblatt mit Mädchen im Schilf.

Abbildung 31:
Zoffoli, Giacomo: Bronzestatuette nach der Flora Farnese [Original in Neapel] aus Schloß Wörlitz.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft, Frankfurt am Main 1996, S. 312, Katalognummer 97.

Abbildung 32:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Kleines Kräuterstudium, Radierung [72], 12,8 x 15,6 cm.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: German Printmaking in the Age of Goethe, London 1994, S. 121, Abb. 75.

Abbildung 33:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Kräuterdickicht mit Weide, Radierung [73], 12,3 x 15,8 cm, nach 1820.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: German Printmaking in the Age of Goethe, London 1994, S. 121, Abb. 76.

Abbildung 34:
Kartographische Darstellung des Dessau-Wörlitzer Gartenreiches.
Bildquelle: Hirsch, Erhard: Dessau-Wörlitz. „Zierde und Inbegriff des XVII. Jahrhunderts“, München 1985, Einlegekarte.

Abbildung 35:
Dessau-Wörlitz: Hermen an der Amaliengrotte.
Bildquelle: Reinhard, Alex und Kühn, Peter: Schlösser und Gärten um Wörlitz, Leipzig 1988, S. 183.

Abbildung 36:
Dessau-Wörlitz: Hermen am Eingang des Uferwegs zum Luisium.
Bildquelle: Reinhard, Alex und Kühn, Peter: Schlösser und Gärten um Wörlitz, Leipzig 1988, S. 197.

Abbildung 37:
Dessau-Wörlitz: Sphingen am Osttor des Georgiums.
Bildquelle: Reinhard, Alex und Kühn, Peter: Schlösser und Gärten um Wörlitz, Leipzig 1988, S. 216.
.

Abbildung 38:
Dessau-Wörlitz: „Goldene Urne“ an der Fächerblickstelle.
Bildquelle: Hirsch, Erhard: Dessau-Wörlitz. „Zierde und Inbegriff des XVII. Jahrhunderts“, München 1985, S. 190, Abb. 111.

Abbildung 39:
Dessau-Wörlitz: Triumphbogen am Luisium, 1785. In der Sichtachse das verschleierte Bild zu Saïs.
Bildquelle: Hirsch, Erhard: Dessau-Wörlitz. „Zierde und Inbegriff des XVII. Jahrhunderts“, München 1985, S. 133, Abb. 76.

Abbildung 40:
Dessau-Wörlitz: Das verschleierte Bild zu Saïs, 1785, Luisium.
Bildquelle: Hirsch, Erhard: Dessau-Wörlitz. „Zierde und Inbegriff des XVII. Jahrhunderts”, München 1985, S. 132, Abb. 75.

Abbildung 41:
Dessau-Wörlitz: Das verschleierte Bild zu Saïs, 1785, Luisium.
Bildquelle: Reinhard, Alex und Kühn, Peter: Schlösser und Gärten um Wörlitz, Leipzig 1988, S. 203. In der Bildunterschrift wird die Plastik hier fälschlicherweise als „Vestalin“ gedeutet.

Abbildung 42:
Saint Aubin: Choux de Suede [Schwedischer Kohl], vermutlich Teil einer Stichfolge, nicht datiert.
Bildquelle: Jessen, Peter: Das Rokoko im Ornamentstich [Meister des Ornamentstichs. Eine Auswahl aus vier Jahrhunderten, 4 Bde., Bd. 3] Berlin 1922, Nr. 92. Jessen gibt den Vornamen des Künstlers nicht an, vermutlich handelt es sich um Charles-Germain de Saint-Aubin.

Abbildung 43:
Juste Aurèle Meissonnier: Blatt Nr. 14 aus der Ornamentstichfolge „Livre de Légumes“, um 1750.
Bildquelle: Oeuvre de Juste Aurèle Meissonnier [Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Paris um 1750, eingeleitet von Dorothea Nyberg], Folio 9.

Abbildung 44:
Juste Aurèle Meissonnier: Blatt Nr. 16 aus der Ornamentstichfolge „Livre de Légumes“, um 1750.
Bildquelle: Oeuvre de Juste Aurèle Meissonnier [Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Paris um 1750, eingeleitet von Dorothea Nyberg], Folio 9.

Abbildung 45:
Juste Aurèle Meissonnier: Blatt Nr. 17 aus der Ornamentstichfolge „Livre de Légumes“, um 1750.
Bildquelle: Oeuvre de Juste Aurèle Meissonnier [Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Paris um 1750, eingeleitet von Dorothea Nyberg], Folio 9.

Abbildung 46:
Detail aus Abb. 42: Saint Aubin: Choux de Suede.

Abbildung 47:
Detail aus Abb. 43: Juste Aurèle Meissonnier: Blatt Nr. 14 aus „Livre de Légumes“.

Abbildung 48:
Detail aus Abb. 16: Carl Wilhelm Kolbe: Kräuterblatt mit Schnitterin.

Abbildung 49:
C. L. Duflos nach François Boucher: Hommage Champêtre und Triomphe de Priape, Einzelblätter, undatiert.
Bildquelle: Jessen, Peter: Das Rokoko im Ornamentstich [Meister des Ornamentstichs. Eine Auswahl aus vier Jahrhunderten, 4 Bde., Bd. 3] Berlin 1922, Nr. 41, 43.

Abbildung 50:
Jacques de LaJoüe: Ornamententwurf für einen Seidenstoff, Feder und Wasserfarben, um 1733 - 35.
Bildquelle: Gruber, Alain [Hg.]: The History of Decorative Arts. Classicism and the Baroque in Europe, New York / London / Paris 2001, S. 270. Keine Angaben zum Format.

Abbildung 51:
Jean-Baptiste Pillement: Blatt aus der Serie „Recueil des differents panneaux chinois“, 36,6 x 25,9 cm, ca. 1759.
Bildquelle: Jessen, Peter: Das Rokoko im Ornamentstich [Meister des Ornamentstichs. Eine Auswahl aus vier Jahrhunderten, 4 Bde., Bd. 3] Berlin 1922, Nr. 96.

Abbildung 52:
Jean-Baptiste Pillement: Das Gesicht, aus der Serie „Nouveaux Cahier de Six Feuilles / De Différents Sujets. Chinois Historiés. Representant les Cinq Sens de Natures“, 1773.
Bildquelle: Katalog Bestand: Frankfurt am Main, Museum für Kunsthandwerk: Ornament und Entwurf. Ornamentstiche und Vorzeichnungen für das Kunsthandwerk vom 16. bis zum 19. Jahrhundert aus der Linel-Sammlung für Buch- und Schriftkunst, Frankfurt am Main 1983, Nr. 137, S. 151.

Abbildung 53:
Johann Esaias Nilson: Europäer und Inder beim Rauchen, Feder laviert, 1751.
Bildquelle: Katalog Bestand: Frankfurt am Main, Museum für Kunsthandwerk: Ornament und Entwurf. Ornamentstiche und Vorzeichnungen für das Kunsthandwerk vom 16. bis zum 19. Jahrhundert aus der Linel-Sammlung für Buch- und Schriftkunst, Frankfurt am Main 1983, Nr. 135, S. 151.

Abbildung 54:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Löwenjagd, Radierung [39], ca. 49,5 x 65,2 cm, 1800. Ein Exemplar mit Zueignung an Meil: „Dem Herrn Johann Wilhelm Meil, Vize=Director der Königl. Preußischen Akademie der Künste gewidmet von C. W. Kolbe.“
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 17, Abb. 31.

Abbildung 55:
Johann Wilhelm Meil: Anfangsvignette zum zweiten Buch der „Lieder der Deutschen“ [S. 87], 5,1 x 6,3 cm, 1766.
Bildquelle: Dorn, Wilhelm: Meil - Bibliographie. Verzeichnis der von dem Radierer Johann Wilhelm Meil herausgegebenen Bücher und Almanache, Berlin 1928, Nr. 193, Abb. S. 20.

Abbildung 56:
Albrecht Dürer: Das große Rasenstück, Wasserfarbe, 41 x 31,5 cm, 1503, Albertina Wien.
Bildquelle: Schneider, Norbert: Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt 1999, Abb. 41, S. 66.

Abbildung 57:
Albrecht Altdorfer: Der Drachenkampf des heiligen Georg, Öl auf Pergament, aufgezogen auf Lindenholz, 28,2 x 22,5 cm, 1510, Alte Pinakothek München.
Bildquelle: Schneider, Norbert: Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt 1999, Abb. 49, S. 77.

Abbildung 58:
Albrecht Altdorfer: Das Liebespaar im Walde, Holzschnitt, 13,4 x 10,1 cm, 1511, Albertina Wien.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: Die Kunst der Donauschule 1490 - 1540, Linz 1965, S. 59.

Abbildung 59:
Albrecht Altdorfer: Landschaft mit Satyrfamilie, Öl auf Lindenholz, 23 x 20,5 cm, 1507, Gemäldegalerie Berlin.
Bildquelle: Schneider, Norbert: Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt 1999, Abb. 50, S. 78.

Abbildung 60:
Detail aus Abb. 6: Carl Wilhelm Kolbe: Kräuterblatt mit Satyrfamilie.

Abbildung 61:
Georg Lemberger: Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts, Öl auf Fichtenholz, 60 x 80 cm, 1535, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: Die Kunst der Donauschule 1490 - 1540, Linz 1965, Tafel 11.

Abbildung 62:
Detail aus Abb. 14: Carl Wilhelm Kolbe: Vorzeichnung zu: Kräuterblatt mit Liebespaar in einer Grotte.

Abbildung 63:
Wolf Huber: Landschaft mit Eiche, Zeichnung, 15,3 x x 20,8 cm, 1532, Nationalmuseum Budapest.
Bildquelle: Stange, Alfred: Malerei der Donauschule, München 1964, Tafel 178.

Abbildung 64:
Albrecht Altdorfer: Die beiden hl. Johannes, Öl auf Lindenholz, 133,6 x 173 cm, um 1506-1510, Museum der Stadt Regensburg [Leihgabe des St. Katharinenspitals].
Bildquelle: Stange, Alfred: Malerei der Donauschule, München 1964, Tafel 91.

Abbildung 65:
Carl Wilhelm Kolbe: La Cascade / Le Concert Champêtre, Radierung [291] nach Geßners Gouache [Abb. 66], ca. 35,5 x 28,3 cm, um 1805 - 1808.
Bildquelle: Kunsthandel: Abbildung im Online-Katalog des Berliner Händlers Nass, abgerufen am 23. 07. 2005. http://www.kunsthandel-nass.de/pages/kolbe/collection.html.

Abbildung 66:
Salomon Geßner: La Cascade / Le Concert Champêtre, Gouache, 38,7 x 28,2 cm, 1779.
Bildquelle: Bircher, Martin und Weber, Bruno: Salomon Gessner, Zürich 1982, S. 108, Abb. 128.

Abbildung 67:
Salomon Geßner: Vignette zur Idylle „Daphnis und Micon“, Radierung, 1773.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 18, Abb. 33.

Abbildung 68:
Salomon Geßner: Panherme im Gehölz, Radierung [5. Blatt der ersten Folge der „Ein Blatt - Radierungen“], 1764.
Bildquelle: Bircher, Martin und Weber, Bruno: Salomon Gessner, Zürich 1982, S. 28, Abb. 21.

Abbildung 69:
Salomon Geßner: Schlußvignette zur Idylle „der zerbrochene Krug“, Radierung, 1756.
Bildquelle: Bircher, Martin und Weber, Bruno: Salomon Gessner, Zürich 1982, S. 49, Abb. 50.

Abbildung 70:
Detail aus Abb. 13: Carl Wilhelm Kolbe: Opferung an Pan.

Abbildung 71:
Salomon Geßner: Schlußvignette zur Idylle „der zerbrochene Krug“, Radierung, 1762.
Bildquelle: Bircher, Martin und Weber, Bruno: Salomon Gessner, Zürich 1982, S. 49, Abb. 51.

Abbildung 72:
Salomon Geßner: Schlußvignette zur Idylle „Menalcas und Alexis“, Radierung, 1762.
Bildquelle: Gessner, Salomon: Sämtliche Schriften [Bircher, Martin [Hg.]: Nobile Turegum. Zürcher Drucke des 16. - 19. Jahrhunderts], 3 Bde., [Neudruck der Ausgabe Zürich 1762] Zürich 1974, Bd. 3, S. 104.

Abbildung 73:
Salomon Geßner: Schlußvignette zur Idylle „Daphne und Chloe“, Radierung, 1762.
Bildquelle: Gessner, Salomon: Sämtliche Schriften [Bircher, Martin [Hg.]: Nobile Turegum. Zürcher Drucke des 16. - 19. Jahrhunderts], 3 Bde., [Neudruck der Ausgabe Zürich 1762] Zürich 1974, Bd. 3, S. 93.

Abbildung 74:
Paulus Potter [1625 - 1654]: Le Vacheur / Der Kuhhirt, Radierung, 17,9 x 26,5 cm.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: Begegnungen: Max Ernst - Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Lyonel Feininger, Dieter Roth, Hannover/ Dessau/ Quedlinburg 1999, S. 55.

Abbildung 75:
Abraham Cornelisz. Begeyn [auch: Bega, 1673 - 1697]: Ziege am Fuß eines Baumes, Öl auf Leinwand, 36 x 30 cm, Alfred Brod Gallery London.
Bildquelle: Bol, Laurens J.: Holländische Maler des 17. Jahrhunderts: nahe den großen Meistern. Landschaften und Stilleben, München 1982, Abb. 237, S. 251.

Abbildung 76:
Willelm Romeyn [1622 - nach 1695]: Landschaft mit Vieh, Öl auf Leinwand, 34 x 39,5 cm, Sammlung N. van Bohemen, Den Haag.
Bildquelle: Bol, Laurens J.: Holländische Maler des 17. Jahrhunderts: nahe den großen Meistern. Landschaften und Stilleben, München 1982, Abb. 233, S. 248.

Abbildung 77:
Roelant Savery [1576 - 1639]: Landschaft mit Vögeln, Öl auf Eichenholz, 29,7 x 41,9 cm, 1618, Berlin, heute Jagdschloß Grunewald.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: 450 Jahre Jagdschloß Grunewald. 1542 - 1992, 3 Bde., Berlin 1992, Bd. 2: Börsch-Supan, Helmut: Aus der Gemäldesammlung, S. 37.

Abbildung 78:
Denis van Alsloot: Rauhreiflandschaft, Öl auf Leinwand, 1614, Dessau Museum Schloß Mosigkau. Herkunft aus der oranischen Erbschaft.
Bildquelle: Katalog Bestand: Dessau, Schloß Mosigkau: Kleiner Führer durch das Staatliche Museum Schloß Mosigkau, Dessau 1959, Abb. S. 27.

Abbildung 79:
Adrian de Lust: Blumenstück mit der Madonna mit den Rebhühnern [Mittelteil nach van Dyck], Öl auf Leinwand, 159 x 157 cm, Dessau, Museum Schloß Mosigkau. Herkunft aus der oranischen Erbschaft.
Bildquelle: Katalog Bestand: Dessau, Schloß Mosigkau: Schloß Mosigkau. Alter Gemäldebestand. Bearbeitet von Julie Harksen, Dessau 1976, Abb. 18.

Abbildung 80:
Daniel Seghers [1590-1661]: Blumenstück mit Pietà, Öl auf Leinwand, 146 x 114 cm, Dessau, Museum Schloß Mosigkau. Herkunft aus der oranischen Erbschaft, verloren im zweiten Weltkrieg.
Bildquelle: Katalog Bestand: Dessau, Schloß Mosigkau: Schloß Mosigkau. Alter Gemäldebestand. Bearbeitet von Julie Harksen, Dessau 1976, Abb. 44.

Abbildung 81:
Frans Snyers: Sumpfstilleben, Öl auf Leinwand, 107 x 83,5 cm, Wörlitz, Schloß.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 32, Abb. 60.

Abbildung 82:
Deutsch oder Österreichisch: Erdstilleben mit Totenschädel und Schlange vor Mohnpflanze, Öl auf Leinwand, Ende 17. Jahrhundert, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie. Nachweisbar seit 1781.
Bildquelle: Katalog Bestand: Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Bd. 2: Die deutschen Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts [Kritische Bestandskataloge, Bd. 1], Dessau Weimar 1996 , Abb. S. 63.

Abbildung 83:
Otto Marseus van Schrieck [1619-1678]: Stilleben mit Papagei und Schlange, Öl auf Leinwand, 52 x 39 cm, Frühwerk [?], Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie. Seit 1793 in der Amalienstiftung nachweisbar.
Bildquelle: Steensma, Susanne [Diss. München]: Otto Marseus van Schrieck. Leben und Werk [Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 131], Hildesheim 1999, S. 115.

Abbildung 84:
Otto Marseus van Schrieck [1619-1678]: Stilleben mit Mohn, Distel, Schmetterlingen, Schlange und Eidechse, Öl auf Leinwand, 82,8 x 64,9 cm, Berlin, Jagdschloß Grunewald. Seit 1793 in den zur Bildergalerie des Königlichen Schlosses Berlin gehörigen Kammern nachzuweisen.
Bildquelle: Steensma, Susanne [Diss. München]: Otto Marseus van Schrieck. Leben und Werk [Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 131], Hildesheim 1999, S. 147.

Abbildung 85:
Otto Marseus van Schrieck [1619-1678]: Stilleben mit Melde, Pilzen, Schlange und Schmetterlingen, Öl auf Leinwand, 100,4 x 75,5 cm, Berlin, Jagdschloß Grunewald. Seit 1794 im Berliner Schloß nachweisbar.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: 450 Jahre Jagdschloß Grunewald. 1542 - 1992, 3 Bde., Berlin 1992, Bd. 2: Börsch-Supan, Helmut: Aus der Gemäldesammlung, S. 57.

Abbildung 86:
Detail aus Abb. 85: Otto Marseus van Schrieck: Stilleben mit Melde.

Abbildung 87:
Detail aus Abb. 7: Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Et in Arcadia ego.

Abbildung 88:
Jakob Philipp Hackert: Sophora Japonica [aus der Serie der Baum-Bilder], Radierung, 44 x 34 cm, 1801.
Bildquelle: Krönig, Wolfgang und Wegner, Reinhard: Jakob Philipp Hackert. Der Landschaftsmaler der Goethezeit, Köln 1994, Tafel 43.

Abbildung 89:
Jakob Philipp Hackert: Steineiche und weinender Satyr, Sepia-Zeichnung, 87 x 66,1 cm, 1796.
Bildquelle: Krönig, Wolfgang und Wegner, Reinhard: Jakob Philipp Hackert. Der Landschaftsmaler der Goethezeit, Köln 1994, Tafel 53.

Abbildung 90:
Jakob Philipp Hackert: Ideale Landschaft, Öl auf Leinwand, 138 x 187 cm, 1794. Nürnberg, Stadtgeschichtliche Museen.
Bildquelle: Krönig, Wolfgang und Wegner, Reinhard: Jakob Philipp Hackert. Der Landschaftsmaler der Goethezeit, Köln 1994, Tafel 77.

Abbildung 91:
Detail aus Abb. 90: Jakob Philipp Hackert: Ideale Landschaft.

Abbildung 92:
Salomon Geßner: Das ländliche Fest, Feder und Gouache, 31 x 45,2 cm, 1775.
Bildquelle: Bircher, Martin und Weber, Bruno: Salomon Gessner, Zürich 1982, S. 88, Abb. 108.

Abbildung 93:
Detail aus Abb. 92: Salomon Geßner: Das ländliche Fest.

Abbildung 94:
Adrian Zingg: Das Gotische Haus zu Wörlitz, Feder und Bister laviert, 49,3 x 64,6 cm, undatiert, Schwerin, Staatliche Museen.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: Helvetien in Deutschland. Schweizer Kunst aus Residenzen deutscher Klassik 1770-1830, Zürich 199, Nr. 139, S. 67.

Abbildung 95:
Detail aus Abb. 94: Adrian Zingg: Das Gotische Haus zu Wörlitz.

Abbildung 96:
Johann Christian Reinhart: Blattpflanzen und Efeuranken, Pinsel, laviert, Kreide, weiß gehöht, 32 x 40,5 cm, um 1797.
Bildquelle: Feuchtmayr, Inge: Johann Christian Reinhart 1761 - 1847. Monographie und Werkverzeichnis [Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 15], München 1975, Abb. 283.

Abbildung 97:
Adrian Zingg: Kräuterkomposition, Feder und Wasserfarben, zur Innenausstattung des „Dichterzimmers“ in Schloß Friedenstein, Gotha. Ebd.
Bildquelle: Fröhlich, Anke [Diss. Dresden]: Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Landschaftsmaler, - zeichner und -radierer in Dresden, Leipzig, Meißen und Görlitz von 1720 bis 1800, Weimar 2002, S. 384, Abb. 60.

Abbildung 98:
Jakob Philipp Hackert: Hase im Gebüsch, Öl auf Leinwand, 42 x 69 cm, 1802, Schweinfurt, Sammlung Schäfer.
Bildquelle: Nordhoff, Claudia und Reimer, Hans: Jakob Philipp Hackert 1737 - 1807. Verzeichnis seiner Werke, 2 Bde., Berlin 1994, Bd. 1, Nr. 305, Abb. 154, S. 188.

Abbildung 99:
Adrian Zingg: Wassertümpel mit Hummer, Libellen, Schmetterlingen, Feder laviert, 35 x 24,5 cm, undatiert, Weimar, Kunstsammlungen.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: Helvetien in Deutschland. Schweizer Kunst aus Residenzen deutscher Klassik 1770-1830, Zürich 199, Nr. 150, S. 203.

Abbildung 100:
Nach Michael Anguier: Amphitrite, Nachguß, Blei, Mitte 18. Jahrhundert, Schloß Wörlitz.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: Barock und Klassik. Kunstzentren des 18. Jahrhunderts in der Deutschen Demokratischen Republik, Wien 1984, S. 289, Nr. III. 8.

Abbildung 101:
Detail aus Abb. 7: Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Et in Arcadia ego.

Abbildung 102:
Nicolas Poussin: Et in Arcadia ego, Öl auf Leinwand, 85 x 121 cm, um 1640, Paris, Musée du Louvre.
Bildquelle: Mérot, Alain: Nicolas Poussin, Paris 1990, S. 93.

Abbildung 103:
Adam Friedrich Oeser: Et in Arcadia ego, Öl auf Leinwand, 38,5 x 46 cm, vor 1760, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum.
Bildquelle: John, Timo: Adam Friedrich Oeser [1717 - 1799. Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit, Beucha 2001, Abb. 38, S. 111.

Abbildung 104:
Johann Wilhelm Meil: Ein Grab im Walde, Kupferstich, 1773.
Bildquelle: Kunsthandel, Onlineauktion [ebay], Angebot vom 20. Juni 2005. Titelgraphik eines unbekannten Buches [Dorn, Wilhelm: Meil - Bibliographie, Berlin 1928, Nr. 285]

Abbildung 105:
Daniel Nikolaus Chodowiecki: Illustration zu Johann Bunkel, Kupferstich, 11,8 x 6,7 cm, 1778. Aufschrift auf dem Sarkophag: „Auch ich war einst eine Einwohnerin in Arcadia.“
Bildquelle: Denzler, Max: Et in arcadia ego; in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. VI, München 1973, Sp. 117 - 131, Sp. 126, Abb. 6.

Abbildung 106:
Johann Christian Reinhart: Die beiden Mädchen bei dem Monument [et in arcadia ego], Radierung, 1786.
Bildquelle: Feuchtmayr, Inge: Johann Christian Reinhart 1761 - 1847. Monographie und Werkverzeichnis [Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 15], München 1975, Abb. 205.

Abbildung 107:
Johann Christian Reinhart: Antikes Grabmal [et in arcadia ego], Lavierung, 60,4 x 86,9 cm, um 1786.
Bildquelle: Feuchtmayr, Inge: Johann Christian Reinhart 1761 - 1847. Monographie und Werkverzeichnis [Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 15], München 1975, Abb. 207.

Abbildung 108:
Johann Christian Reinhart: Huldigung [et in arcadia ego], Feder, laviert und gehöht, 28 x 40 cm, 1785.
Bildquelle: Feuchtmayr, Inge: Johann Christian Reinhart 1761 - 1847. Monographie und Werkverzeichnis [Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 15], München 1975, Abb. 206.

Abbildung 109:
Salomon Geßner: Titelblatt der zweiten Folge von 12 Blättern mit Hirtenszenen, Radierung, um 1768.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: Maler und Dichter der Idylle. Salomon Gessner 1730 - 1788, Zürich 1980, Nr. 90, S. 114.

Abbildung 110:
Jakob Philipp Hackert: Ideallandschaft mit Panopfer, Öl auf Leinwand, 100 x 135,5 cm, 1767, seit 1788 in Schloß Wörlitz.
Bildquelle: Nordhoff, Claudia und Reimer, Hans: Jakob Philipp Hackert 1737 - 1807. Verzeichnis seiner Werke, 2 Bde., Berlin 1994, Bd. 1, Nr. 36, Farbabb. 2, S. 418.

Abbildung 111:
Auguste Louis Jean-Baptiste de Rivière: Mädchen, vor einer Panherme kniend, Öl auf Leinwand, vor 1806, ev. vor 1784, nicht erhalten, ehemals Kassel, Gemäldegalerie.
Bildquelle: Bildarchiv Foto Marburg.

Abbildung 112:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Detail aus der Vorzeichnung zu: Opferung an Pan, Kreide, um 1808.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: Von Füssli bis Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Goethezeit aus einer Münchner Privatsammlung, München 2002, Nr. 5, S. 46.

Abbildung 113:
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Detail aus der Vorzeichnung zu: Opferung an Pan, Kreide, um 1808.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: Von Füssli bis Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Goethezeit aus einer Münchner Privatsammlung, München 2002, Nr. 5, S. 46.

Abbildung 114:
Detail aus Abb. 13: Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Opferung an Pan.

Abbildung 115:
Johann Gottfried Schadow: Grabdenkmal für Friedrich Wilhelm Graf von Arnim, Marmor, 1801 - 1803, Berlin.
Bildquelle: Eckardt, Götz: Johann Gottfried Schadow 1764 - 1850. Der Bildhauer, Leipzig 1990, S. 112.

Abbildung 116:
Detail aus Abb. 40: Dessau-Wörlitz: Das verschleierte Bild zu Saïs.

Abbildung 117:
Detail aus Abb. 18: Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Kräuterblatt mit trauerndem Mädchen an der Urne.

Abbildung 118:
Detail aus Abb. 38: Dessau-Wörlitz: „Goldene Urne“ an der Fächerblickstelle.

Abbildung 119:
Titelblatt zu Johann Andreas von Segner: Einleitung in die Natur-Lehre, Göttingen 1770 [3. Auflage].
Bildquelle: Assmann, Jan: Das verschleierte Bild zu Saïs. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe [Lectio Teubneriana, Bd. VII] Stuttgart/Leipzig 1999, S. 39, Abb. 2.

Abbildung 120:
Dessau-Wörlitz: Venustempel, Ansicht von Osten, 1793f.
Bildquelle: Bildarchiv Foto Marburg.

Abbildung 121:
Detail aus Abb. 18: Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.: Kräuterblatt mit trauerndem Mädchen an der Urne.

Abbildung 122:
Caspar David Friedrich: Frau mit Spinnengewebe / „Melancholie“, Holzschnitt, um 1801/ 03.
Bildquelle: Martens, Ulf: [*Diss. Hamburg, Teildruck*] Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, Tafel 32, Abb. 59.

Abbildung 123:
Franz Krüger: Hasenjagd, Öl auf Leinwand, 65 x 188 cm, Dessau, Öffentliche Sammlungen.
Bildquelle: Bildarchiv Foto Marburg.

Abbildung 124:
G. C. Krägen: Landschaft mit Weiden, Radierung.
Bildquelle: Kunsthandel: Abbildung im Online-Katalog des Berliner Händlers Nass, abgerufen am 22. 07. 2005. http://www.kunsthandel-nass.de/pages/kraegen/land_weide.html.

.

Abbildung 125:
Philipp Otto Runge: Die Mutter an der Quelle, Öl auf Leinwand, 1804, 1931 verbrannt.
Bildquelle: Möseneder, Karl: Philipp Otto Runge und Jakob Böhme. Über Runges „Quelle und Dichter“ und den „Kleinen Morgen“. Mit einem Exkurs über ein Palmenemblem. [Marburger Ostforschungen, Bd. 38] Marburg/Lahn 1981, Abb. 14.

Abbildung 126:
Philipp Otto Runge: Der Tag, Radierung, 71,6 x 48 cm, 1805, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.
Bildquelle: Neidhardt, Hans Joachim: Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1997, S. 19.

Abbildung 127:
Caspar David Friedrich: Der Traum des Musikers, Blei und Kreide, 72,2 x 51,5 cm, um 1818-20, Hamburg Kunsthalle.
Bildquelle: Caspar David Friedrich: Das gesamte graphische Werk, München 1974, S. 701.

Abbildung 128:
Moritz von Schwind: Genovefa im Walde, Feder, um 1830, Basel, öffentliche Kunstsammlungen.
Bildquelle: Franke, Willibald [Hg.]: Moritz von Schwinds Zeichnungen, Berlin / Wien 1919, S. 57.

Abbildung 129:
Moritz von Schwind: Der Königssohn findet die treue Schwester im hohlen Baume, Illustration zum Märchen „Die sieben Raben“, Feder, um 1830, München, Sammlung Maillinger.
Bildquelle: Franke, Willibald [Hg.]: Moritz von Schwinds Zeichnungen, Berlin / Wien 1919, S. 56.

Abbildung 130:
Hans Thoma: Niederung am Rhein, Öl auf Leinwand, 103 x 75 cm, 1869, Berlin, Nationalgalerie.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: Hans Thoma. Lebensbilder, Freiburg 1989, Nr. 13, S. 147.

Abbildung 131:
Hans Thoma: Im Sonnenschein, Öl auf Leinwand, 1867, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: Hans Thoma. Lebensbilder, Freiburg 1989, Abb. 1, S. 32.

Abbildung 132:
Arnold Böcklin: Pan im Schilf, Öl auf Leinwand, 199,7 x 152,7 cm, 1859, München, Neue Pinakothek.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: Arnold Böcklin. Eine Retrospektive, Basel / Paris / München 2001f, Nr. 13, S. 165.

Abbildung 133:
Arnold Böcklin: Verlassene Venus, Öl auf Leinwand, 119,5 x 97,5 cm, um 1860, Basel, Kunstmuseum.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: Arnold Böcklin. Eine Retrospektive, Basel / Paris / München 2001f, Nr. 14, S. 167.

Abbildung 134:
Max Ernst: Die Lebensfreude, Öl auf Leinwand, 72,7 x 91,5 cm, 1936, Privatbesitz.
Bildquelle: Lindau, Ursula: Max Ernst und die Romantik. Unendliches Spiel mit Witz und Ironie, Köln 1997, Abb. 25.

Abbildung 135:
Max Ernst: Die Lebensfreude, Öl auf Leinwand, 60 x 73 cm, 1936/37, Basel, Galerie Beyeler.
Bildquelle: Katalog Ausstellung: Max Ernst. Retrospektive 1979, München 1979, Nr. 246, S. 307.

Bildanhang

Tafeln 1 - 42

Abb. 1
Gottfried ***Schadow***:
Bildnis Carl Wilhelm Kolbes d. Ä., Graphit,
15,3 x 10,5 cm, 1823

Abb. 2
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Großer Schilfbult, Feder über Blei,
43,5 x 31,2 cm, um 1794

Abb. 3
Carl Wilhelm ***Kolbe***: Bogenschütze in einer Eiche, Radierung (185),
ca. 24,8 x 34,9 cm, um 1795 - 96

Abb. 4
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Kräuterblatt mit Flötenspieler, Radierung (81),
10,0 x 13,0 cm, 1796

Abb. 5
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Kräuterblatt mit Badender, Radierung (83), ca. 25,5 x 32,3 cm, 1800

Abb. 6
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Kräuterblatt mit Satyrfamilie, Radierung (84), ca. 25,6 x 32,3 cm, 1800

Abb. 7
Carl Wilhelm ***Kolbe***: Et in Arcadia ego / Auch ich war in Arkadien,
Radierung (96), ca. 38,8 x 51,5 cm, 1801

Abb. 8
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Die Kuh im Sumpfe, Radierung (89), ca. 29,8 x 41,1 cm, 1799/1800

Abb. 9
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Die Kuh im Schilfe, Radierung (88), ca. 29,5 x 41,0 cm, 1801

Abb. 10
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Kräuterstück mit Leierspieler am Brunnen, Radierung (95), ca. 39,2 x 51,0 cm, 1803

Abb. 11
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Kräuterstück mit Mädchen im Schilf, Kreide schwarz, 39 x 52,8 cm, um 1802

Abb. 12
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Kräuterstück mit Paar, Kreide schwarz (Abdruck), 42,4 x 55,2 cm, um 1803

Abb. 13
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Opferung an Pan, Radierung (97), ca. 40,1 x 51,7 cm, um 1808 - 15

Abb. 14
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Vorzeichnung, Kreide schwarz, zu: Kräuterblatt mit Liebespaar in einer Grotte,
ca. 32,0 x 43,3 cm, um 1810

Abb. 15
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Kräuterblatt mit Mädchen und Angler, Radierung (93), ca. 31,7 x 43,7 cm, 1820 - 24

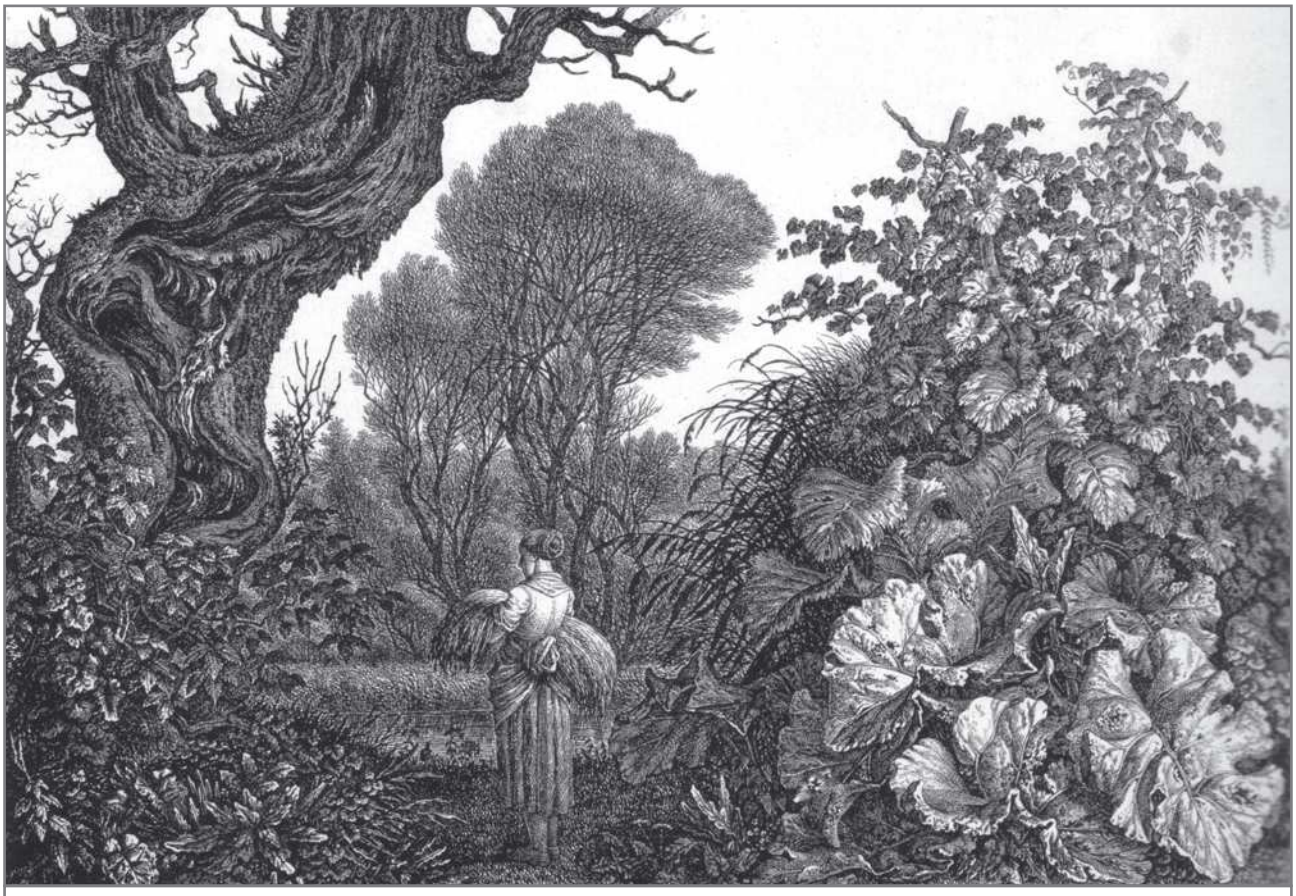

Abb. 16
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Kräuterblatt mit Schnitterin, Radierung (85), ca. 23,7 x 34,2 cm, um 1815 - 20 oder 1820 - 24

Abb. 17
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Kräuterblatt mit Schafen, Radierung (91), ca. 31,4 x 42,8 cm, um 1820 - 24

Abb. 18
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Kräuterblatt mit trauerndem Mädchen an der Urne, Feder über Blei, 51,5 x 73,0 cm, um 1825 - 30

Abb. 19
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Kräuterblatt mit Leierspieler, Feder über Blei, 28 x 37,5 cm. Von Kolbe beschriftet:
„*Gezeichnet von Karl Wilhelm Kolbe und überreicht am 8ten October des Jahres 1833*“

Abb. 20
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Trauerndes Mädchen im Kraut, Radierung (94), ca. 35,7 x 46,2 cm, um 1830 - 35

Abb. 21
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Kräuterblatt mit Rind und Distel, Radierung (86), ca. 25,4 x 36,2 cm, undatiert

Abb. 22
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Kräuterblatt mit Hirtenpaar und Kuh, Radierung (90), ca. 33,6 x 42,2 cm, 1830 - 35

Abb. 23
Carl Wilhelm ***Kolbe***: Kräuterblatt mit schlafendem Hirten,
Radierung (87), ca. 32,2 x 40,8 cm, 1830 - 35

Abb. 24
Carl Wilhelm ***Kolbe***: Kräuterblatt mit Liebespaar in einer Grotte,
Radierung (92), 32,0 x 43,3 cm, 1830-35

Abb. 25
Carl Wilhelm ***Kolbe***:
Phantastische Eiche, Radierung (269), ca. 31,9 x 48,2 cm, um 1828 - 35