

27

The Cowherd
(*Le bouvier*)

126 x 195 (4¹⁵/₁₆ x 7¹¹/₁₆)

R-D8, BLI8, KI24, D8

COLLECTIONS: AIC AO AV BK
BM BN MFA MMA NGA RA

A. First state

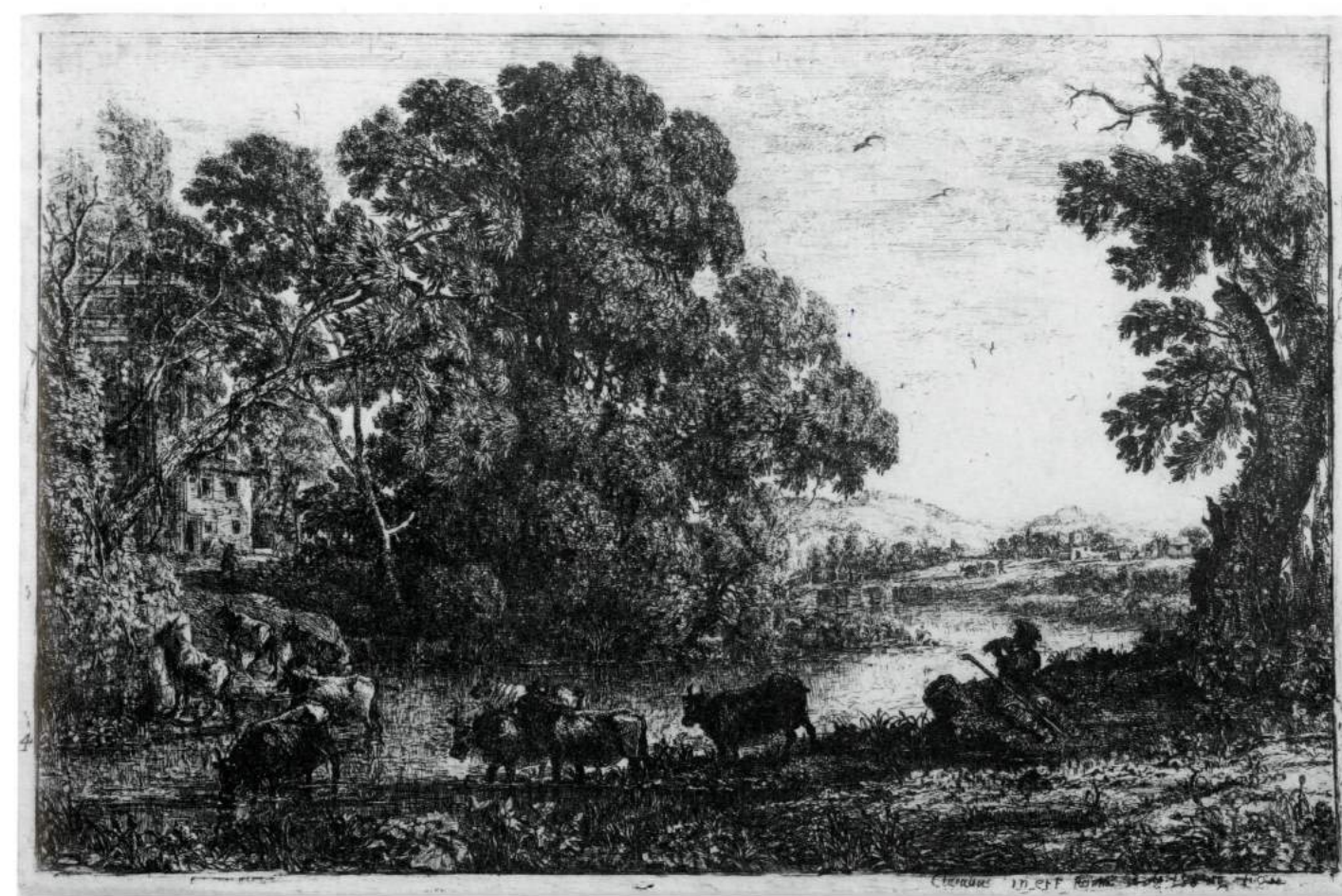
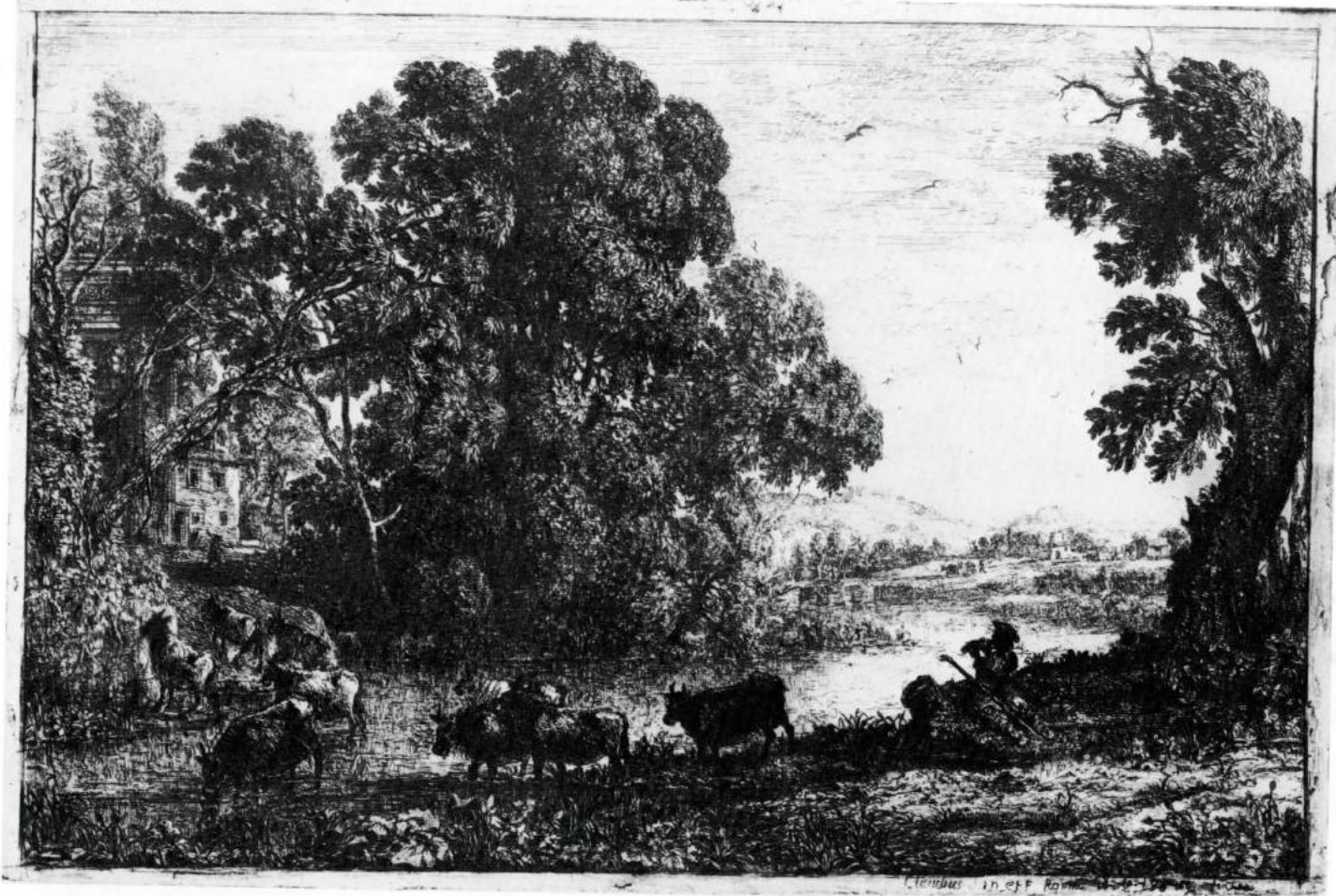
The Visitors of the Ashmolean
Museum, Oxford

This may be Claude's most beautiful print. While it is highly refined technically, it retains the freshness of some of his earlier, more boldly handled images and does not have the colder perfectionism of cat. no. 47B. Here, composition, line, and ink have been brought into a subtle, controlled harmony. Technique serves the image, and the image conveys the effect of a late and tranquil summer afternoon. A sultry heat seems to hang over the land, and the gently fading light is touched, as it were, by the tune of the shepherd's horn, calling the animals home from the pastures.

In the nineteenth and early twentieth centuries, *The Cowherd* was greatly admired by a number of print connoisseurs.¹ Its idyllic, bucolic mood allies it with Giorgione's art, of a century earlier, and calls to mind a passage on Giorgionesque works by Walter Pater, the nineteenth-century aesthete. Putting forth the view that all art aspires to the condition of music, Pater goes on to say: "and, in the school of Giorgione, the perfect moments of music itself, the making or hearing of music, song or its accompaniment, are themselves prominent as subjects. . . . In such favorite incidents . . . music or music-like intervals in our existence, life itself is conceived as a sort of listening."²

The considerable quantity of impressions that were printed in Claude's lifetime indicates that the etching must have been widely admired, as well, in the seventeenth century. The plate, executed in what Knab has called the "fine manner," gave a large number of very good impressions.³

The first state, A, before the inscription was added, is very rare and undoubtedly was taken by Claude for proofing purposes. The light gray tone of the ink must be due to a light biting of the plate; since the lines were not very deep, only a small amount of ink accumulated, and this affected its color.⁴



B. Second state
 Inscribed on the plate, lower right:
*Claudius in. et f. Romae 1636 138 ne
 ficcen.* (the designations beginning
 with the date are blurred and difficult
 to read).
 Musée du Louvre, Paris, Collection
 Edmond de Rothschild, Inv. 4976 L.R.
Exhibited Paris only

The intense areas of very black ink (as along the tree trunk at the right, and in the foreground) in the second state, B, appear to indicate that the plate was rebitten, rather than reworked. All of the lines found in B seem also to appear in A, but the lines in B are wider and deeper. Rebiting after taking a proof meant that a new ground had to be applied, and Claude is likely to have proceeded in the manner of modern etchers: by laying a transparent ground on the plate with a roller. Only the very finest lines would have been closed by this procedure, the others remaining open to the acid.⁵ At the same time, the ink in B was more heavily applied, and perhaps indeed more intensely black in color, to achieve the strong shadows that Claude was seeking.

A. M. Hind suggested that Claude may have used a pumice stone on this plate, to roughen the surface at certain points, and then a scraper to create white highlights.⁶ This does not seem to be the case. The dense foliage in the large mass of trees to the left of the shepherd when magnified consists of a great many irregularly spaced lines, some of them short flicks, and all seem to be handwork.

In the third, and most common, state, shown here in two impressions C and D, the number 4 was added in the left margin. Of the two, D is probably the later one, since in various areas where the lines are especially delicate, less ink has adhered to the paper; for example, below the feet of the shepherd, in the distant view, and at the extreme left, to the right of the numeral. Nevertheless, the sky in D printed more clearly, and the differences in the two prints emphasize the fact that no two impressions are ever truly identical.

Aesthetically, both are highly satisfactory, but they create rather different moods in the viewer. Darks are dominant in C, linking the land, shepherd, and

C. Third state.
 Inscribed on the plate as in B, and in
 the left margin: 4.
 National Gallery of Art, Washington,
 Rosenwald Collection, 1943, B-7258



fig. E 12 Mark of the firm of Armand-Durand, appearing on the versos of its reproductions. Library, National Gallery of Art, Washington.



fig. E 11 Claude. Photogravure of *The Cowherd*, second state, published by Armand-Durand. Library, National Gallery of Art, Washington.



D. Third state
Inscribed on the plate as in C.
Cleveland Museum of Art, Bequest of
John L. Severance Collection, 42.742

cows tightly together and suggesting a certain somberness. In D, darks and lights are more balanced, shepherd and animals are more separate from each other, and the mood effected is purely tranquil.⁷

By the time E was printed, wear to the fine lines of the plate was pronounced, so they no longer held the ink well, and deeply bitten lines (for example, the contours of the cows) stand out rather sharply. In the impression exhibited, wash has been brushed over various areas, no doubt to disguise the weaknesses of this posthumous impression. In the fourth state, a small bird to the right of the mass of trees, and just above the hills, is no longer present, as is the case in E. Lorenzen, however, has noted that a fifth state exists, with the number 4 nearly burnished out; since the margin of this impression is clipped off, one cannot be certain of the state.

At the end of the nineteenth century, the firm of Armand-Durand issued a portfolio of photomechanical reproductions of Claude's etchings, as it had done and continued to do with the works of other important printmakers.⁸ While the fidelity of these reproductions can still be admired today, their merit quickly fades when they are juxtaposed with Claude's originals (fig. E 11). However, since they were made the same size as the originals and were hinged into the portfolio in the manner of an original print, they have sometimes caused confusion for novice collectors. Anticipating this, the firm stamped its mark on the versos of all its reproductions (fig. E 12).

1. Pattison, *Claude*, pp. 168-169, gives a rhapsodical description of it. Haden, *About Etching*, p. 39, calls it the "greatest of Claude's etchings." Wedmore, *Etchings*, p. 36,

E. Fourth or fifth state
Inscribed on the plate as in B, but with
the left margin clipped off. Wash has
been added by hand to areas of the
landscape.
Boston Public Library, Print
Department

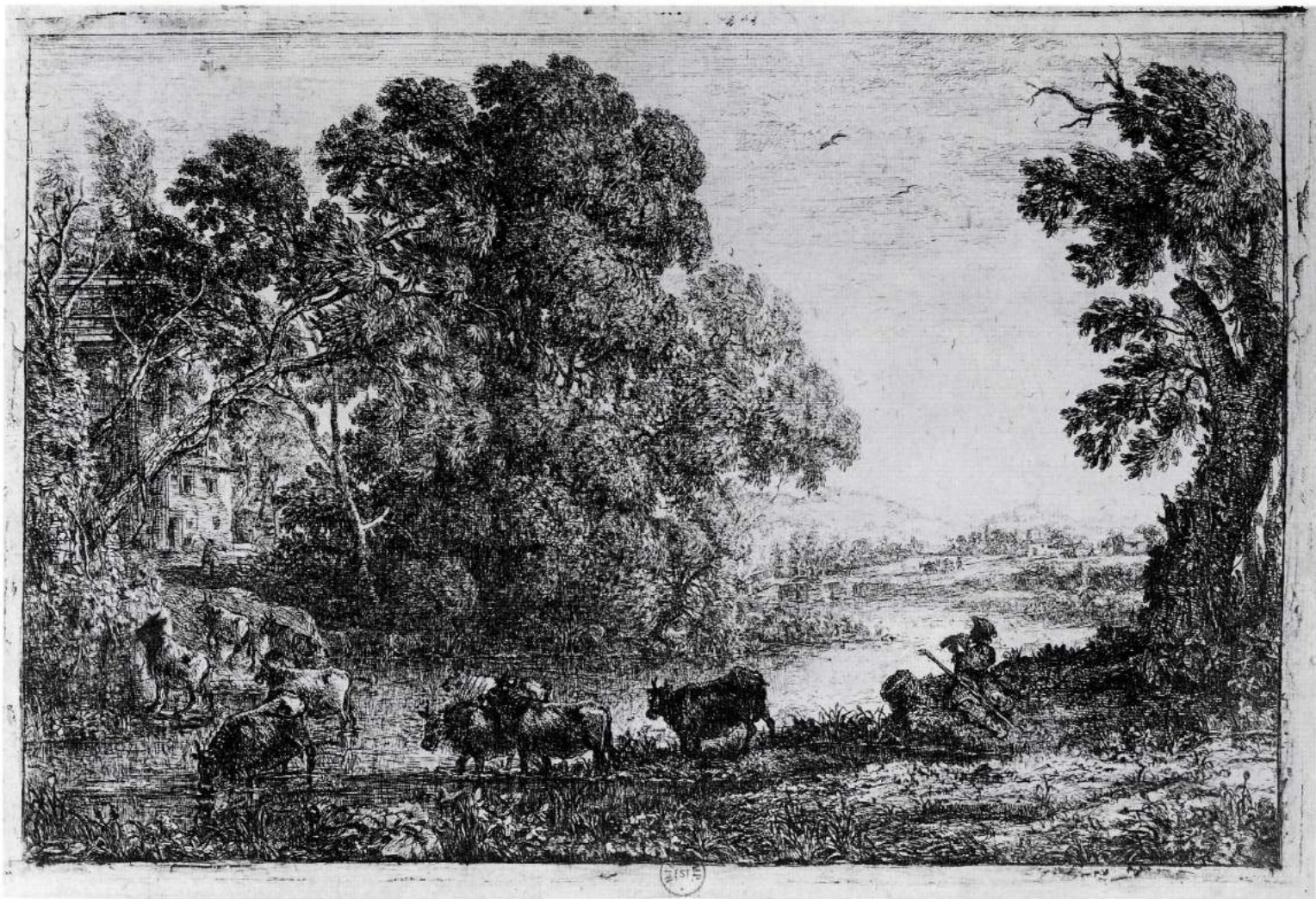
comments that it is "a piece whose merits Mr. Hamerton by no means exhausts or overstates when he pronounces. . . . 'For technical quality of a certain delicate kind, this is the finest landscape etching in the world.'" Hind, *Engraving and Etching*, p. 163, wrote: "His wonderful power in the expression of atmosphere is seen perhaps at its best in the *Cow-herd* of 1636." Lumsden, *Etching*, p. 167, on the other hand, found it "a laboured plate containing some very poor draughtsmanship." Other of his plates have, of course, received warm praise, especially cat. nos. 23 and 47.

2. Pater, "Giorgione," pp. 150-151; the essay was first published in 1877. For other comments on Giorgione, and on the particular alliance of music and landscape, see the Introduction.
3. For an explanation of Knab's use of the terms "fine manner" and "broad manner," and this author's comments, see the prefatory note to this section.
4. Claude's "gray print" was intentional, but grayed ink commonly occurred in sixteenth-century etchings, before it became technically possible to make multiple bitings of the plate. On biting, see Hind, *Engraving and Etching*, pp. 6-8. Inexperience with etching also accounted for underbiting and subsequent gray lines; see, for example, Ackley, *Age of Rembrandt*, cat. no. 20, on a print by Jan Pynas (c. 1583/84-1631).
5. Hind, *Engraving and Etching*, pp. 7-8.
6. Hind, *Engraving and Etching*, p. 163 and n. 1. Some form of roulette instrument would more likely have been used. Hind incorrectly refers in n. 1 to Seymour Haden's remarks, which are not about this etching but rather about cat. no. 20.
7. The extent to which Claude purposely varied the inkings of these two impressions may be debatable, but he was acutely aware of the possibilities of doing so; see, especially, cat. no. 28.
8. Duplessis, *Eaux-fortes*, pl. VIII. On Armand-Durand's reproductions of Rembrandt's prints, see comments by Arthur M. Hind, *A Catalogue of Rembrandt's Etchings*, 2nd ed. rev. (London, 1923; reprint New York, 1967), pp. 24-25, p. 25, n. 1.

18. **Le Bouvier (The cowherd)** 1636

131 (132) × 200 (202)

REFERENCE: R-D.8; D.8; B.18; K.124; R.27



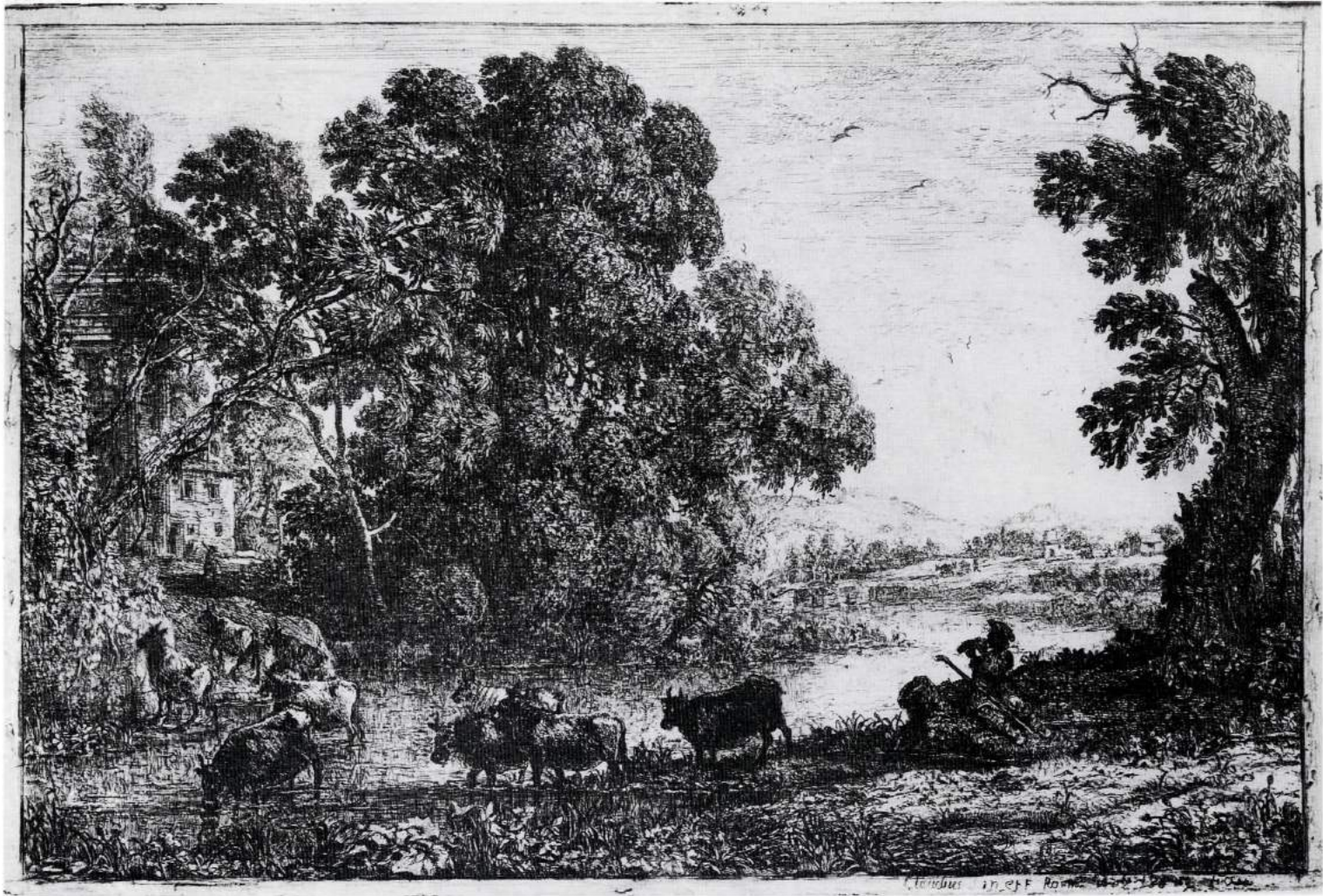
122. (cat. no. 18.i) *Le Bouvier*. Paris (BN)

First state:

The head of the cow on the far left is completely dark with drypoint work; it becomes gradually lighter in later impressions.

The plate-corners are rectangular.
Before the inscription in the lower margin.

COLLECTIONS: London (BM); Oxford; Paris (BN)



123. (cat. no. 18.ii) *Le Bouvier*. Paris (L)

Second state:

Inscribed in the lower margin on the right: *Claudius in.et f. Romae 1636 138 ne ficcen* (difficult to decipher after *Romae*)

The plate has been reworked, but apart from the addition of the inscription, it is difficult to locate any clear differences.

Before the number 4 in the left margin.

COLLECTIONS: Paris (L, PP)

Arthur Hind (1923, p. 163, note 1) erroneously linked Seymour Haden's remarks about *La Danse villageoise* with this plate and suggested that 'Claude may in places have roughened the plate with a pumice stone and scraped out the lines of light'. H. D. Russell (1982, p. 357, note 6) notes the error and suggests that 'some form of roulette instrument would more likely have been used'.

The suggestion that 'Claude is likely to have proceeded in the manner of modern etchers: by laying a transparent ground on the plate with a roller' is probably correct. 'Only the very finest lines would have been closed by this procedure, the others remaining open to the acid' (Russell 1982, p. 354).

Third state (A):

The inscription remains.

With the number 4 in the left margin.

The plate-corners have been rounded.

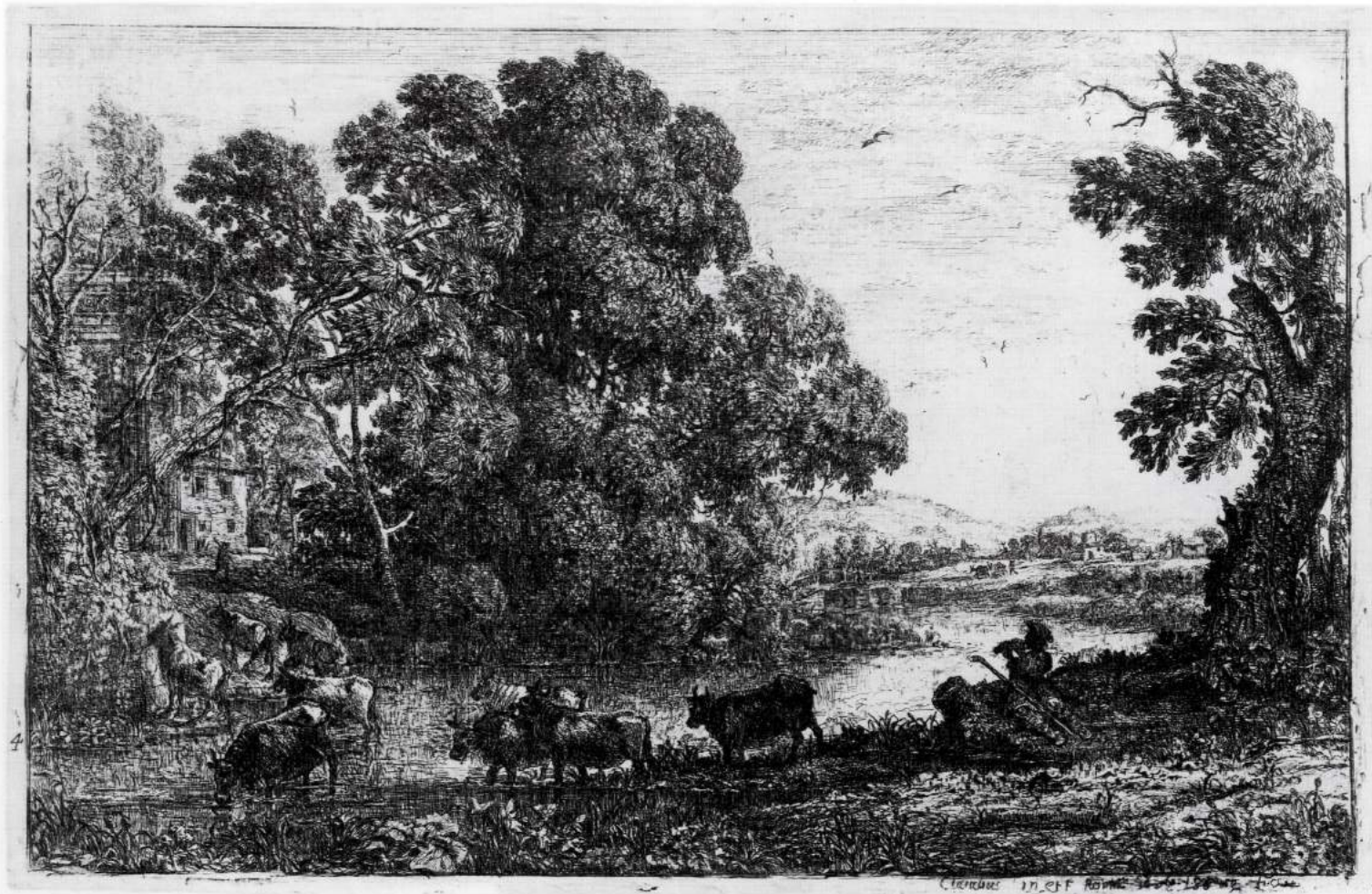
Before the accident in the sky at the top right.

COLLECTIONS: Boston; Cambridge, Mass.; New York (MMA, PL); Oxford; Paris (BN);
Vienna; Washington

WATERMARKS: Initials *IHS* with a cross in a circle; fleur-de-lys in a crowned circle

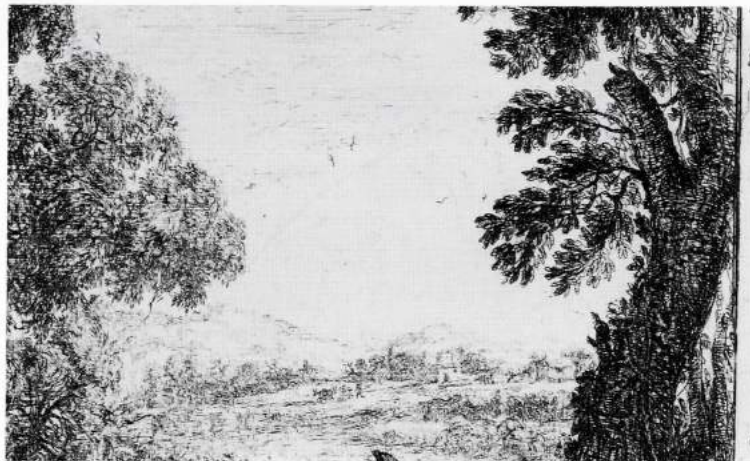
In the earliest impressions of this state the head of the cow on the far left is still quite dark (see plate 124).

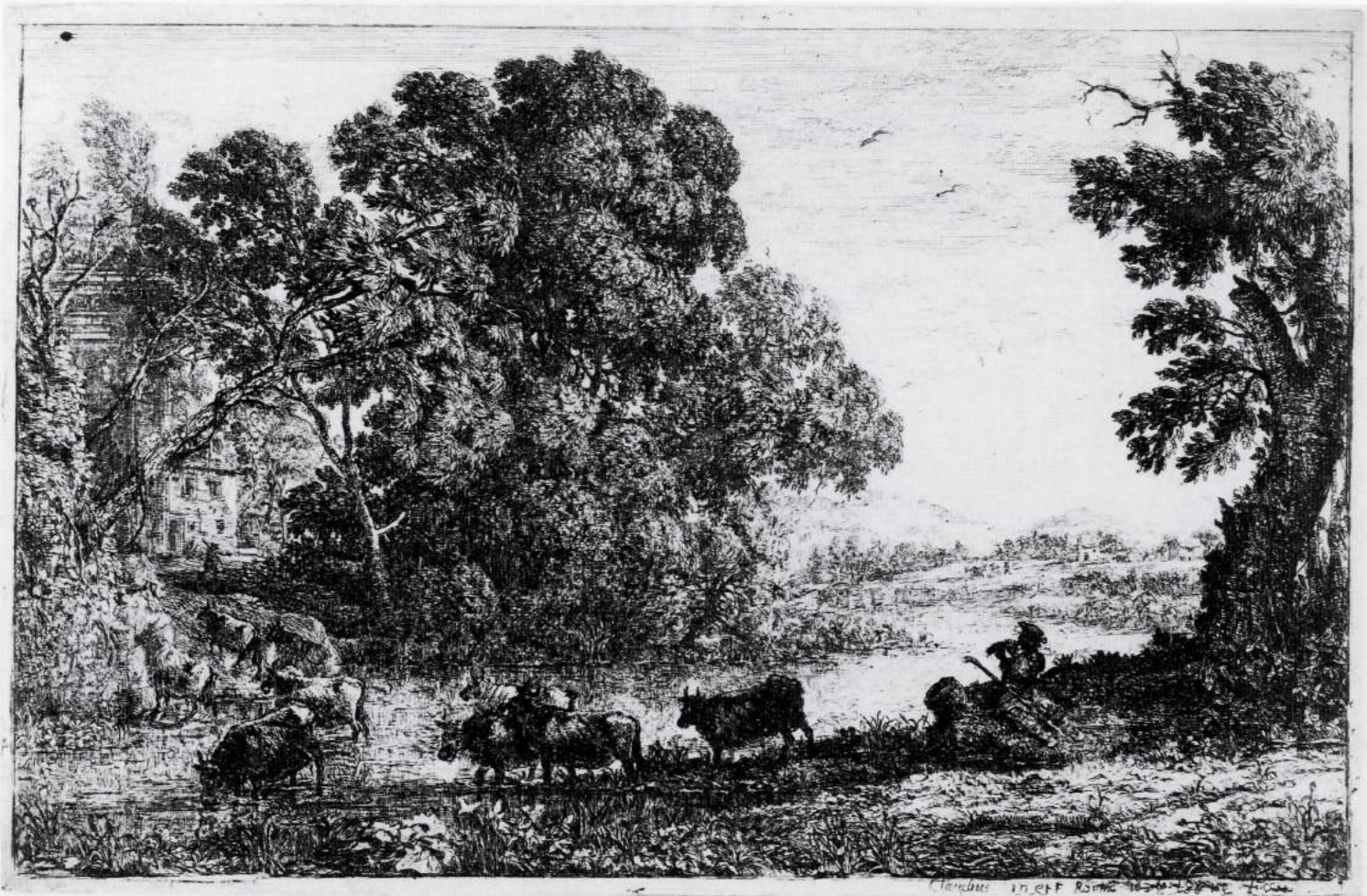
I have seen an impression with a long curved scratch in the sky on the right above the hills; the scratch gradually faded as printing of the state continued (see plate 125).



124. (cat. no. 18.iii.A) *Le Bouvier*. Washington

125. Detail from cat. no. 18.iii.A



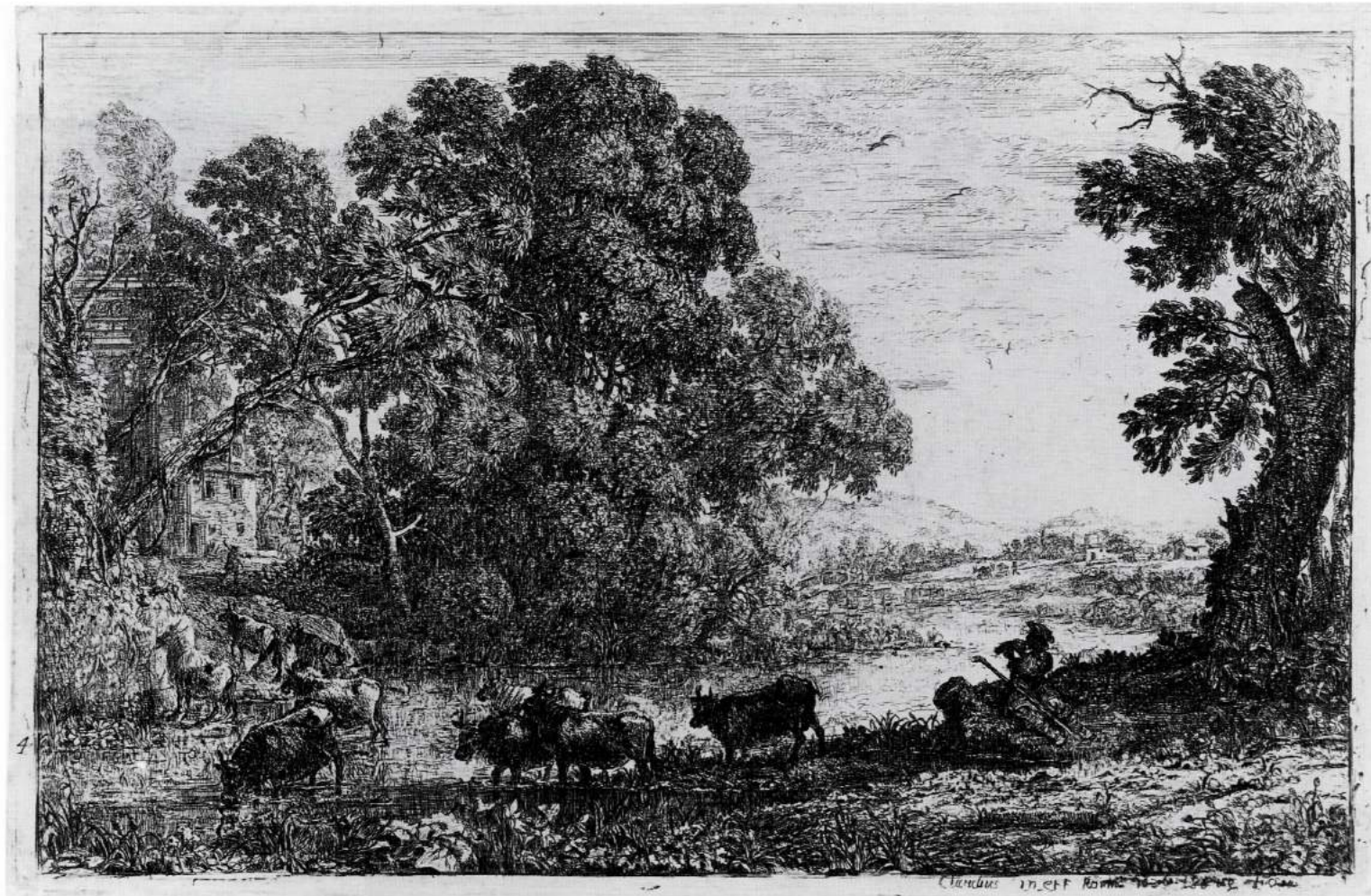


126. (cat. no. 18.iii.B) *Le Bouvier*. London (BM)

Third state (B):

A few short curved scratches appear in the top right corner.

COLLECTIONS: Boston; Cincinnati; London (BM); Paris (PP)



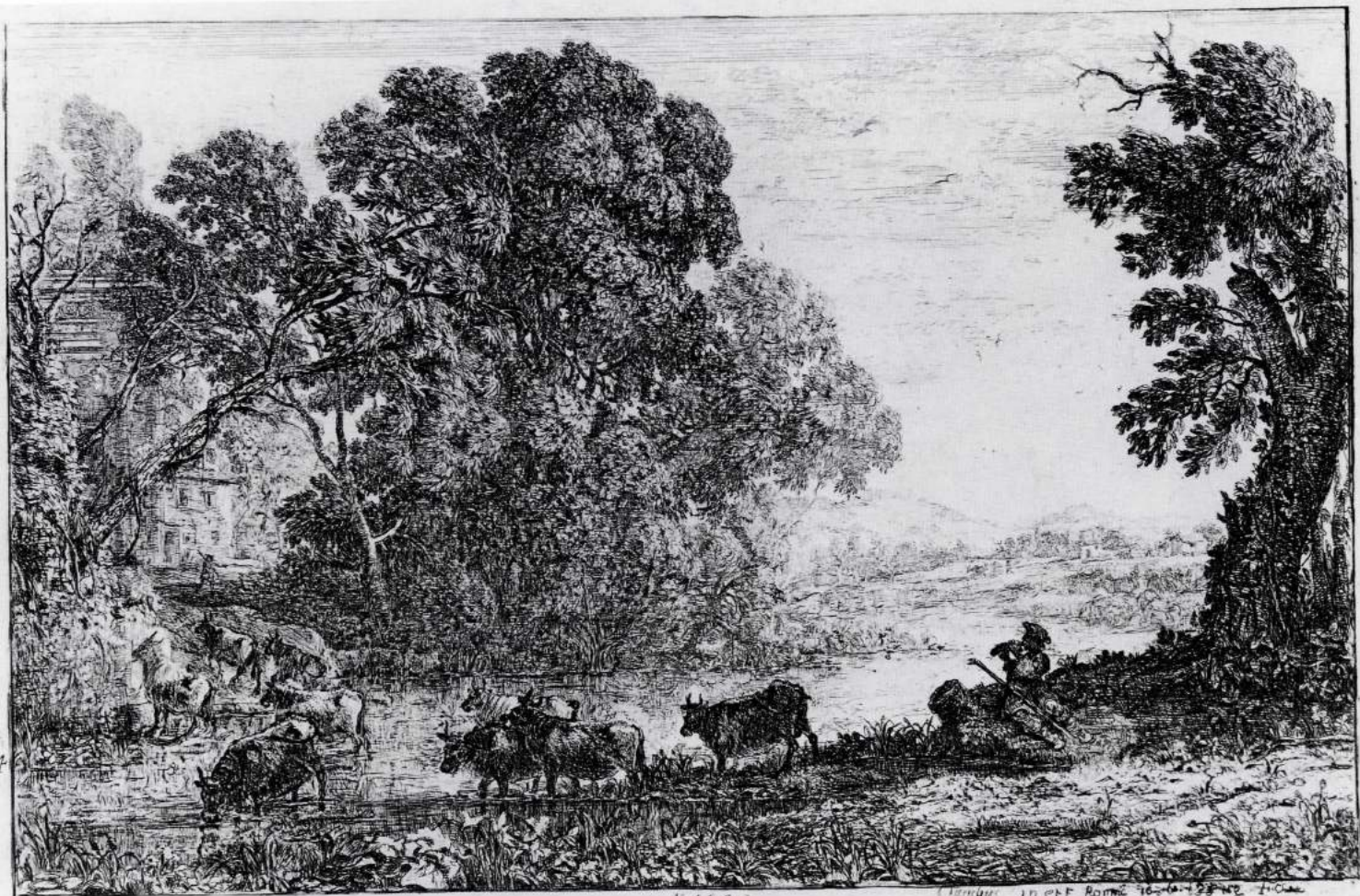
127. (cat. no. 18.iv.A) *Le Bouvier*. London (BM)

Fourth state (A):

The number 4 and the inscription remain.

The sky has been reworked: the small bird to the immediate right of the trees, $1\frac{1}{2}$ cm above the hill, has disappeared and been covered with several horizontal lines of drypoint. Before the scratch in the tree.

COLLECTION: London (BM)



130. (cat. no. 18.v) *Le Bouvier*. Author

Fifth state:

Inscribed in the centre of the lower margin: *N 44 p 2*

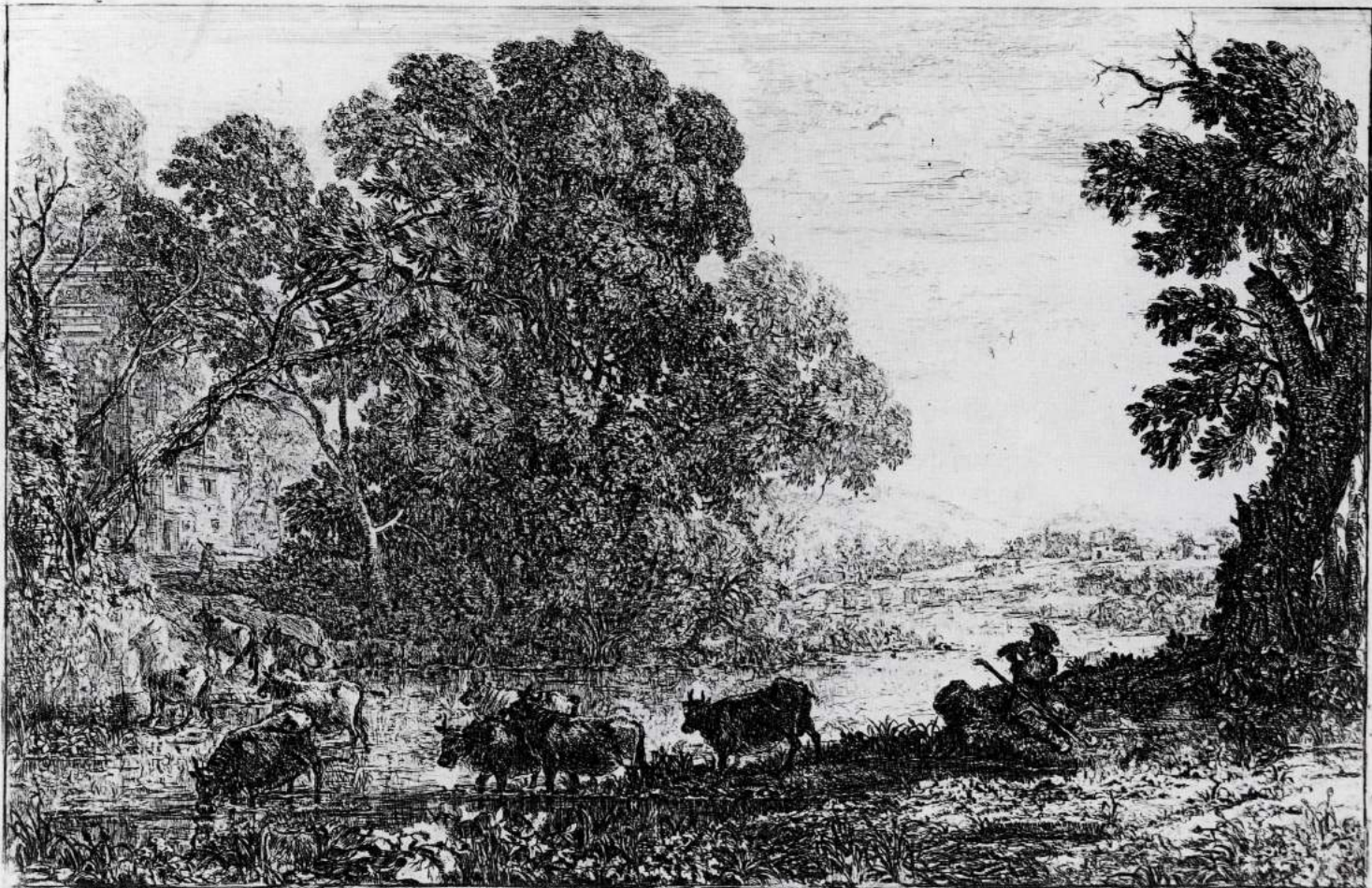
The small curved scratches in the sky at the top right have almost disappeared.

The borderline at the top right corner has been considerably reinforced.

The lower borderline, just to the right of the inscription *N 44 p 2*, is now continuous.

COLLECTION: Author

Impressions of this state exist on eighteenth-century laid paper and on nineteenth-century wove paper.



131. (cat. no. 18.vi) *Le Bouvier*. London (BM)

Sixth state:

The number 4 and the inscription *N 44 p 2* have been erased, but faint traces are still visible. The plate has been lightly re-etched and the foreground is now darker. In some impressions there are three downward curving scratches at the top edge, 30 mm from the top left corner.

COLLECTION: London (BM)

Published in the 1816 McCreery edition of *200 Etchings* and in later editions.

The preparatory drawing for this, the most celebrated of Claude's etchings, does not seem to have survived.

Many other drawings echo the theme of cattle fording a river; the most closely related is LV 176, which records a painting, dated 1670, now in the Alte Pinakothek, Munich (MRD 1018).

With unfailing regularity, students of Claude's etched work have found in this print the highest manifestation of Claude's genius as an etcher. It might be of interest to note some of their comments:

For technical quality of a certain delicate kind this is the finest landscape etching in the world. Its transparency and gradation have never been surpassed. The most wonderful passages are in the great masses of foliage which have been, as it were, tenderly painted and glazed with the point. (Hamerton 1868, p. 178)

'Le lever du soleil' et 'Le bouvier' qui peuvent être classées parmi les chefs-d'oeuvre de l'art du graveur. (Duplessis 1875, p. 4)

The greatest of all Claude's etchings seems to me to be the Bouvier. In quality it is surprising, and in touch, magical – one never tires of wondering at it. Though highly finished it has the true ring of an etching, and in its texture it is what the printers of steel engravings would call 'a rotten plate'. It need scarcely be said that this rottenness is its chief recommendation. (Haden 1879, p. 39)

Qui ne connaît cette page à la fois si noble et si familière, le Bouvier? Tous nous avons eu ce tableau sous les yeux, peut-être sans le regarder . . . il restera toujours grand à côté de la vie modern. (Pattison 1884, p. 168)

With the genius of a true poet Claude has compressed into a few square inches all the charm of Virgil's Eclogues, all the beauty of pastoral life. Stately trees, fragrant meadows, a serene sky and a silvery river combine to form an ideal home for man and bird and beast. The fragments of columns which peep from under the trees on the right, instead of provoking, as the accessories of the Claudian landscape too often do, a reminiscence of the stars, harmonise discreetly with the sentiment of the surroundings. (Grahame 1895, p. 79)

His wonderful power in the expression of atmosphere is seen perhaps at its best in the Cow-herd of 1636 (D.8). By the delicate interlacement of line and subtle use of scraping, one is made to feel the warm mists that are rising at sundown, where the herd is standing knee-deep in the pool. (Hind 1923, p. 163)

This may be Claude's most beautiful print. While it is highly refined technically, it retains the freshness of some of his earlier, more boldly handled images and does not have the colder perfectionism of (*Le Troupeau en marche*). Here, composition, line, and ink have been brought into a subtle, controlled harmony. Technique serves the image, and the image conveys the effect of a late and tranquil summer afternoon. A sultry heat seems to hang over the land, and the gently fading light is touched, as it were, by the tune of the shepherd's horn, calling the animals home from the pastures. (Russell 1982, p. 353)

1802–03 ist das große »Kräuterstück mit dem Leierspieler am Brunnen« (95, Abb. 40) entstanden. Gegenüber der strengen, um den Mittelpunkt, den Sarkophag, kreisenden Komposition des vorigen Blattes gibt Kolbe eine neue, aufgelockerte, doch wohl durchdachte Ordnung. Vor einer schattigen Schilfwand stehen drei Motive: Ein Brunnenbau, von einer Eiche überschattet, ein »Turm« aus Kletten, Schilf, Hopfen und einer Herme, und rechts eine dunkelschattige, hohe Schilfgruppe. Die Herme bildet die Scheidelinie zwischen der linken Seite mit den menschlichen Figuren, Skulpturen und Architektur und der rechten Seite, die der reinen Sumpflvegetation vorbehalten ist. Motivreihe vor durchgehendem Schilfhintergrund oder Scheidung in zwei Bildhälften (»Flügel«), beides wird überlagert und verknüpft durch die Zentrierung des Blattes auf das Mittelmotiv. Die Landschaft, zwar bildmäßig gerahmt auf beiden Seiten, ist für die Vorstellung nicht beschränkt. Vielmehr fordert sie die Imaginationskraft auf zur Ergänzung der Eiche, ja, eines weiteren Park- oder Waldstückes und rechts zur Ergänzung eines ausgedehnten Schilfgebietes. Diese weite, mit anklingende Landschaft kristallisiert gleichsam als Kern das große Mittel-Stilleben aus oder nimmt umgekehrt von dieser ausstrahlenden »Pflanzen-Fontaine« ihren Ausgang. In ihr sammelt sich alle Wärme und üppige Kraft. Auch der Artenreichtum der Flora konzentriert sich an der Herme. Die »Pflanzenfontaine« übersteigt den Landschafts-Kontext und wird zum Sinnbild der vegetativen Natur. – Daneben tritt nun wieder die Zweiteilung des Bildfeldes ins Bewußtsein: Der vegetabilen Natur ist die »höher beseelte« Natur gegenübergestellt, dem undifferenzierten Wuchern auf der einen Seite die Differenzierung in die Geschlechter – zwiefach ausgesprochen in den Menschen und in den beiden Skulpturen – auf der anderen. Die produktive Kraft der Natur ist das zentrale Thema, menschliche Liebe und Kunst – vertreten durch Leierspiel, Skulptur und Architektur – sind als besondere Ausformungen und Steigerungen dieser Kraft einbezogen und vertiefen den Begriff.

Damit ist die Entwicklung der Kräuterblätter Kolbes bis zur Züricher Reise im Jahre 1805 dargestellt. Die Vehemenz der Entfaltung dieser Bildidee ist faszinierend. Einige Bemerkungen seien zum botanischen Aspekt der Kräuterblätter gemacht: So pflanzenreich, üppig und detailliert Kolbes Arbeiten auch wirken, so beschränkt er sich doch auf ein bestimmtes Pflanzenrepertoire. Durchschnittlich sind nur etwa zehn bis zwölf Pflanzenarten auf jeder Kräuterradierung deutlich zu unterscheiden. Diese Beschränkung ist eine Folge des Stilwillens, der alle übermäßige Feinteiligkeit vermeidet und eine bestimmte Simplizität anstrebt. Alle komplizierteren Blattfor-

men (gefiederte etc.) fehlen, **Blütenformen spielen nur eine geringe Rolle.** Die Kolbe immer wieder attestierte »unendliche Hingabe« an die Vegetation hat also ihre klaren Grenzen. Seine Liebe bleibt bewußt distanziert, immer der Grenzen der Kunst eingedenk.¹⁰⁵ Den veränderten Vorstellungen und Möglichkeiten einer späteren Zeit gegenüber erschien Kolbe selbst diese Einstellung als ein Mangel. In seinem »Lebenslauf« 1825 (S. 12) bekannte er freimütig: »Meine . . . Kräuterguppen habe ich im Ganzen wie in ihren Einzelheiten, meiner alteingerosteten Sitte gemäs, blos aus meinem Kopf gesogen; 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 Blick des Naturbeobachters können sie nicht aushalten.«

Die wichtigsten, immer wiederkehrenden Pflanzen¹⁰⁶: Die Große Klette (*arctium lappa*) als Hauptmotiv mit großen Blattellern ist regelmäßig vertreten, auf einigen Darstellungen auch mit ihren kugeligen Blütenständen (s. Rad. 84, 92, 93). **Zum Grundbestand gehört ferner der Hopfen** (*humulus lupulus*). Seine weiblichen Blütenstände, wie an einer Kette aufgereichte Bällchen, sind auf der Zeichnung in Karlsruhe zu erkennen (Abb. 38). **Die dritte Repertoire-Pflanze ist das Schilf** und zwar gewöhnlich in einer Form, die den Habitus des Schilfes (*phragmites communis*) mit hängenden Lanzettblättern und sich neigenden Blütenstengeln verbindet mit den kolbenförmigen Blütenständen des Rohrkolbens (*typha*). Im Schilfrohr rankt bei Kolbe regelmäßig die **Zaunwinde** (*convolvulus sepium*). Ihre trichterförmigen Blüten sind auf der Radierung 97 (Abb. 48) neben dem Panskopf dargestellt. **Selten fehlt auch der Wasserampfer** (*rumex aquaticus*) mit seinen langen, gezähnten, merkwürdig eingebogenen Blättern. Daneben kommen häufiger der **gemeine Löwenzahn, der Wegerich, Efeu und einige nicht genau bestimmbare Pflanzenformen vor**, die als Große Brennessel (*urtica dioica*) oder Ufer-Wolfstrapp (*lycopus europeus*) am ehesten zu bezeichnen wären; ferner irgendein Doldenblütler und einige unbestimmbare Korbblütler. Die Pflanzenform »Weißer Germer« wurde schon oben genannt. Sie kommt nur auf frühen Werken vor. Das Pfeilkraut (*sagittaria sagittifolia*) erscheint auf 95. Auf einigen späteren Radierungen um 1830 treten auffallenderweise neu der Rainfarn (*chrysanthemum vulg.*)¹⁰⁷ und die große Distel hinzu.¹⁰⁸

Die Vegetation ist immer im spätsommerlichen Zustand (August-September) dargestellt. Andeutungen eines hinterlegten Sinnzusammenhanges bei der Auswahl der Pflanzen haben sich nicht finden lassen.

Zur Frage, wie weit sich Kolbe an die (Dessauer) Natur hielt, wie weit er seiner Phantasie hinsichtlich der Größenverhältnisse freien Lauf ließ, ist eine Mitteilung im Journal d. Luxus und d. Moden, Dezember 1803 (S. 667–69) ebenso aufschlußreich wie für die Rezeption seiner Blätter. **Die Besprechung bezieht sich mit aller Wahrscheinlichkeit auf die Radierung 95, »Der Leierspieler am Brunnen«.** Es heißt darin über eine Komposition mit Kräutern von Kolbe: Sie hat »das Verdienst der Neuheit« und stellt »in der That sehr gewagte Partien« auf. »Es kann daher nicht fehlen, daß nicht eine sehr bedeutende Einwendung, besonders gegen die Proportion der Figuren, die zur Staffage dienen, gegen die Staudengewächse und Kräuter, von welchen sie beinahe niedergedrückt werden, gemacht werden sollte. Allein man wird doch gegen ein allzurasches Verdammungsurtheil auf seiner Hut seyn müssen. Es muß dem Künstler gestattet seyn, das vollkommenste, wenn es nur wirklich angetroffen wird, sey es auch noch so selten, gleichsam zu einem Kranze zusammen (zu) flechten, wenn nur in der Zusammenstellung selbst keine Unwahrscheinlichkeit und Unnatur vorwaltet. Der Künstler hat daher mit vielem Verstande die Umgebungen einer Brunnengrotte gewählt, wo er die wohlgenährten Wasserstauden und Schilfe anbringen konnte. Letztere sind besonders sehr glücklich und wahr, auch durch die Radirnadel ausgeführt. So viel ist gewiß, auf gutem Boden gedeihen manche Kräuter zu einer unglaublichen Größe. So versichert der Künstler, daß er selbst in der Gegend um Dessau die Kletten-Blätter so groß und

wohlgenährt gefunden habe, daß er sich darin vom Kopf bis zum Fuß wie in einen Mantel einhüllen konnte. Liebhaber einer reichen italienischen Vegetation, werden sich also sehr aus diesem Grunde freuen, hier etwas ähnliches auf deutschem Boden zu finden.«

KRÄUTERBLATT MIT LEIERSPIELER AM BRUNNEN, UM 1803 – VERGEBLICHES WERBEN

Eines der schönsten und zugleich ungewöhnlichsten Blätter, um 1803 entstanden, zeigt den *Leierspieler am Brunnen* [Abb. 8], der einem zarten Mädchen das apollinische Instrument schlägt. Etwas vom Zentrum nach rechts verschoben formiert sich eine vordergründige, nahezu formathohe und pyramidal gebaute Auftürmung aus Kräutern. 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 sich über die kegelförmige Komposition, die, an den vordersten Bildrand gerückt, das Format in zwei voneinander abgeordnete Teile trennt. Die Dolden formen nach links, hin zu Eiche und Efeugestrüpp am Bildrand, eine hochgelegene, laubenartige Höhlung und umfassen eine von der Seite gesehene, halbzerfallene Statue. Der männliche Torso von verwittertem Stein wird oberhalb der waagerechten Mittelachse gezeigt und bekrönt wohl – nur so erklärt sich die Position – eine völlig überwucherte Säule. An deren Fuß sitzt auf einer Moosbank ein nackter Jüngling, muskulös wie einst die steinerne Figur, und schlägt gedankenvollen Blickes die Leier, das Winkelmannsche Sinnbild »ehelicher Liebe«. ³⁴⁵ 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 gewandetes Mädchen auf dem gemauerten Trog einer klassizistischen Brunnenwand. Zärtlich umfasst es eine Amphore und lehnt versonnen lauschend, sein eigentliches Ziel, das Schöpfen des Wassers, 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 umfassen ihre Gestalt. Auffallend ist, dass alle steinerne Form in diesem Blatte vom Verfall deutlich gekennzeichnet ist, doch das 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 Zweige einer Eiche.

Die beiden menschlichen Figuren sind in einer die linke Bildhälfte umfassenden, in einem dynamischen Oval angelegten Pflanzenhöhle platziert, deren hintere Begrenzung durch wirres, dichtes Gestrüpp gegeben ist. Die Vegetationen innerhalb dieses Lebensraumes weisen keine ungewöhnliche Überdimensionierung auf, ein lauschiger, stark verwachsener,

Charakter [So z. B. bei STEEB 1785, Bd. 1, S. 235]. Kolbe wird demnach an einer depressiven Störung gelitten haben.

³⁴⁵ WINCKELMANN 1976 (1766), S. 60.

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 Licht 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 liebevolle Szene zu gewähren, die sich jenseits des trennenden Kräuterwerks befindet. Auch hier aber: Kein Horizont, kein Ausblick in die Ferne, und in der Himmelszone schwebt bedeutungsvoll der Schmetterling.

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. 5], 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 Berührungspunkt mit der Sphäre der linken Bildhälfte zu verhindern weiß.

Technisch befindet Kolbe sich im *Kräuterstück mit Leierspieler am Brunnen* 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 treffender Stofflichkeit hervor, sondern auch in einer niegeahnten Vielfalt, die dem individuellen Charakter jedes Pflänzleins 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. 61]. 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 den Aufenthaltsgrund des Musikanten, 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 unter anderem 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 war im ausgehenden 18. Jahrhundert, auf dem Höhepunkt der Begeisterung für die ägyptischen Mysterien,³⁴⁶ ein höchst modernes Element etwa der Gartenkunst und fand sich auch im Dessau-Wörlitzer Landschaftsgarten am Osttor des *Georgiums* [Abb. 30]. 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.«³⁴⁷ Hinzu kommt eine gerade im 18. Jahrhundert häufige Identifikation der Sphinx mit der Natur und ihren Gottheiten.³⁴⁸

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, der Vergänglichkeit und der Unmöglichkeit zwischengeschlechtlicher Liebe zu gedenken. Die erschreckenden Folgen dieses Liebesleides, wie sie den einst so lebensvollen, doch 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.

Während Staffage und Skulpturenelemente die Radierung in der senkrechten Achse strukturieren und dem bitteren Realität versinnbildlichenden »Oben« ein arkadisches »Unten« gegenüberstellen, greift die Pflanzenwelt die dort angelegte Ambivalenz in der Horizontalen

³⁴⁶ Vgl. ASSMANN 1999, S. 12.

³⁴⁷ Vgl. BUTTLAR 1995, S. 88 f., Zitat S. 89.

³⁴⁸ ASSMANN 1999, S. 63. Eine Identifikation mit der Göttin Isis kommt häufig vor.

auf: Die in der linken Partie des trennenden Gesträuches wahrnehmbare Verschlungenheit der großen Klette mit dem Schilf, den beiden Pflanzen, welche schon in *Et in Arcadia ego* [Abb. 5] die Geschlechter kennzeichneten, wird kontrastiert mit einem Auseinanderdriften nach rechts. Zudem beschreiben Blattfraß, der Schmetterling und nicht zuletzt der verdunkelte Schilfbult am rechten Formatrand die Unzulänglichkeit der arkadischen Utopie. In der Flora spiegelt sich somit auf der horizontalen Achse die gegenläufige Stimmung wider, die mittels Staffage und Skulptur in der Vertikalen verdeutlicht wurde. Die Spannung zwischen erhofftem Liebesglück in Arkadien und geahnter Unmöglichkeit desselben scheint gleichsam in eine andere Ebene übersetzt: Die Sprache der Kräuter.

Die Sphinx bewacht in diesem Blatt aber längst nicht nur das Herz des Mädchens und deren Liebesgaben, sondern auch das Geheimnis der Natur als Schlüssel zu arkadischer Glückseligkeit: Der in den Jahren um 1800 weit verbreitete Topos von der Chiffrenschrift der Natur, wie er in Kolbes Selbstäußerungen aufscheint,³⁴⁹ ist auch im Sinnbild der Sphinx enthalten.³⁵⁰ 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.³⁵¹

92 Carl Wilhelm Kolbe (1759–1835)

*Youth Playing a Lyre to a Maiden
by a Fountain*, 1803

Etching. 412 × 530 mm

Martens 95

Kolbe was the most remarkable printmaker of all the German Romantic artists. He drew his inspiration from the oak forests surrounding Dessau, where he spent most of his career, the idyllic poetry and pictures by the Swiss author Salomon Gessner (1730–88), and the work of the seventeenth-century Dutch landscape etchers, such as Anthonie Waterloo (1609–90) and Paul Potter (1625–54). His compositions, however, far surpassed those of his artistic mentors in originality, the most extraordinary works being the twenty-eight etchings of giant vegetation, or *Kräuterblätter* (vegetable sheets) as he termed them, which he made between 1800 and the end of his life (see Antony Griffiths and Frances Carey, *German Printmaking in the Age of Goethe*, British Museum Press 1994, cat. 72). The loveliest of these were the Arcadian scenes executed around the turn of the century, including this example and the elegiac *Auch ich war in Arkadien* (I too was in Arcadia) of nearly identical size.

The British Museum's impression was one of a number of prints by Kolbe purchased from an exhibition organised by the London dealer Christopher Mendez in 1978, which played an important role in establishing the artist's current reputation.

1978-6-24-16. Purchased