

CARSTENS' WEG ZUR KUNST

Die Schwierigkeiten, die Carstens auf seinem Weg als Künstler zu überwinden hatte, waren so vielfältig und so erdrückend groß, daß wohl jeder, der nur den geringsten Zweifel an seiner Berufung zum Künstler gehabt hätte, vor ihnen kapitulierte hätte. Carstens jedoch ging seinen Weg mit einer Kompromißlosigkeit, die vielen seiner Zeitgenossen als Halsstarrigkeit erschienen sein dürfte. Daß er die Möglichkeit ausschlug, bei dem Kassler Hofmaler Johann Heinrich Tischbein in die Lehre zu gehen, weil er dessen Bedingung nicht akzeptieren wollte, in den ersten Jahren die Aufgaben eines Dieners zu übernehmen und die Lehre in einer Weinhandlung in Ekkernförde vorzog, ist symptomatisch.¹ Ähnlich verhielt er sich, nachdem er 1776 endlich nach Kopenhagen gehen und sich ganz der Kunst widmen konnte. Weil er nicht mit den erheblich jüngeren Anfängern auf einer Bank sitzen wollte, mied er die Akademie. Als ihm später durch wohlwollende Fürsprecher wie den Bildhauer Charles Stanley doch noch der Weg in die Akademie eröffnet wurde, ging er nur darauf ein, weil er sich nun an den Wettbewerben beteiligen durfte, für die als höchster mit der „Goldenen Medaille“ verbundener Preis ein Italienstipendium ausgesetzt zu werden pflegte. Als Carstens jedoch 1781 für seine Zeichnung nur die Silberne Medaille erhielt, nahm er den Preis nicht an und kehrte der Akademie den Rücken. Den 1783 unternommenen Versuch, mit eigenen Mitteln zusammen mit seinem Bruder nach Rom zu kommen, mußte er in Mantua abbrechen. Auf der Rückreise lernte er in Zürich den durch seine „Physiognomischen Versuche“ berühmten Johann Kaspar Lavater kennen. Carstens erhielt einzelne Porträtaufträge von ihm, konnte aber von den weitreichenden Beziehungen Lavaters nicht profitieren, weil er sich mit ihm in heftigen Debatten über die Kunst zerstritt.² Er zog es vor, nach Lübeck zu gehen und dort von kleinen Porträtaufträgen zu leben. Mit dem Sprung nach Berlin, der ihm 1788 gelang, begann sich das Blatt zu wenden.³ Er wurde 1790 zum Akademieprofessor ernannt und konnte 1792 dank der Fürsprache des Ministers von Heinitz endlich die Reise nach Rom antreten. Als er 1795, nachdem sein Stipendium bereits um ein Jahr verlängert worden war, zur Rückkehr nach Berlin

aufgefordert wurde, brach er mit der Akademie. Er zog die ungesicherte, aber freie Existenz in Rom der einengenden Tätigkeit in Berlin vor. Den Zeitgenossen, die Carstens nicht persönlich kannten, mußte das Selbstbewußtsein, das dieser Künstler in seinem vielzitierten letzten Brief an Minister von Heinitz an den Tag legte, unbegreiflich erscheinen angesichts der nicht zu leugnenden Defizite seiner Ausbildung und der geringen Zahl der bis dahin ausgeführten Ölgemälde, die nach den damals gültigen Wertungskriterien allein zählen konnten. Nachdem die Akademien gerade erst das Ausbildungsmonopol hatten an sich ziehen können, mußte ein Künstler, der nicht einmal eine handwerkliche Ausbildung in einer Malerwerkstatt durchlaufen hatte, sondern seinen Weg als Autodidakt gefunden hatte, allen, die sich für Kunstkennner hielten, suspekt erscheinen. Carstens jedoch war sich seines Weges sicher.

Rückblickend kann man in dem unüblichen Werdegang von Carstens Notwendigkeit und Konsequenz erkennen. Da seine Lebensumstände eine systematische, „schulgerechte“ Ausbildung verhinderten, wurde sein Talent auf den verschiedenen Teilbereichen der Kunstpraxis unterschiedlich intensiv gefördert. Seine Kunstschaуungen wurden durch die Bücher, die ihm mehr oder weniger zufällig in die Hände fielen, in einer Weise geformt, die – wenigstens zeitweilig – absolut nicht mit seinen künstlerischen Möglichkeiten harmonierte. Gerade durch diese Besonderheiten seiner Künstlerkarriere aber wurde es ihm leicht, sich von den Normen der herrschenden Akademietradition zu lösen und neue Wege zu beschreiten. In den auf den ersten Blick vielleicht unscheinbaren Anfängen steckt etwas von dem besonderen Rang, den Carstens später einmal einnehmen sollte.

Im folgenden sollen die wichtigsten Abschnitte von Carstens' Ausbildung betrachtet werden, die natürlich nicht einfach aufeinander folgten, sondern einander überlagerten, sich ergänzten, aber eben auch zuweilen konkurrierten. Eine Abfolge ist einzig im Einsetzen dieser Abschnitte zu erkennen. Am Anfang steht das Nachahmen, das Carstens als Kopieren und als Zeichnen nach der Natur übte. Dann folgt die Lektüre von kunsttheoretischen Werken, mit der Carstens schon in der Lehrzeit

in Eckernförde begann. Der nächste Abschnitt sind die Kompositionsversuche, die er in Kopenhagen aufnahm. Durch die Auseinandersetzung mit der italienischen Kunst, die als eigenes Kapitel seines Werdeganges angesehen werden kann, gelangte er dann in den während des Lübecker Aufenthaltes entworfenen Werken zu einer ersten Synthese. Zwar wird man sagen müssen, daß Carstens erst durch die Anregungen, die er in Berlin von Karl Philipp Moritz erhielt, endgültig zu seiner Kunstauffassung fand.⁴ Diese Anregungen bedeuteten jedoch keinen Bruch in seiner künstlerischen Entwicklung, sondern verstärkten nur, was in seinen Lübecker Werken bereits angelegt war.

Das aus einfachsten Verhältnissen stammende Genie, das seine außerordentlichen Fähigkeiten schon früh beweist, indem es Menschen und Tiere in seiner Umgebung mit verblüffender Genauigkeit abzeichnet, ist ein Motiv, das in der Künstlerbiographik immer wieder begegnet. Die Vorstellung von der Natur als Lehrmeisterin des Genies ist jedoch ein Topos, der die tatsächlichen

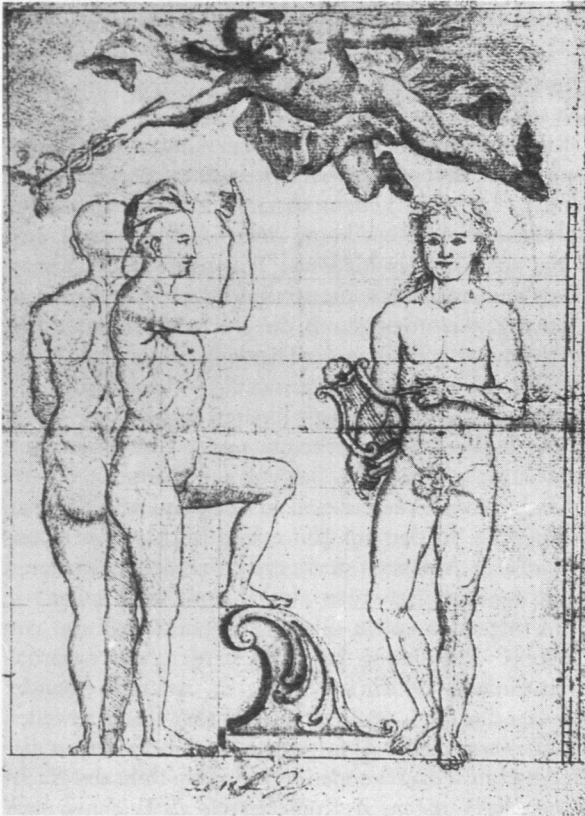


Abb. 1. A. J. Carstens, Drei männliche Aktfiguren, Bleistift und Kreide, Ehem. Sammlung E. Sach, Lübeck

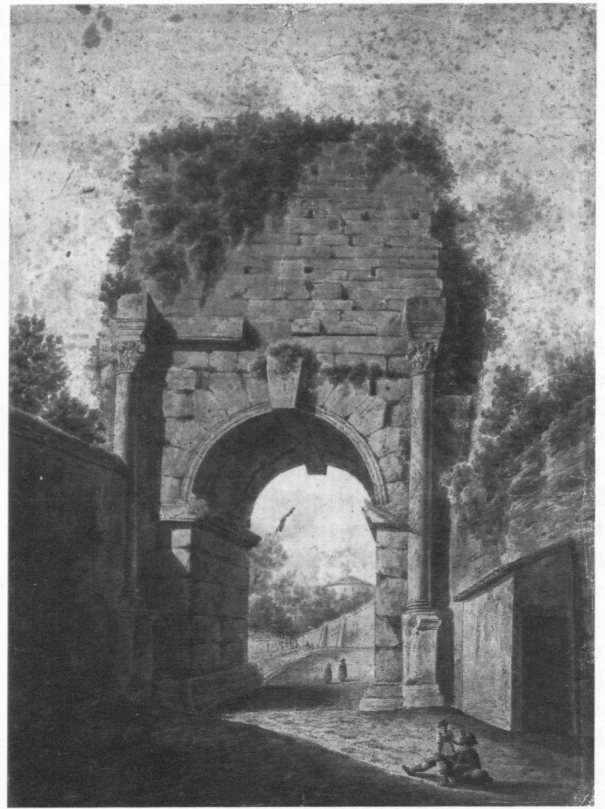


Abb. 2. A. J. Carstens, Der Drususbogen in Rom, Aquarell, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

Entwicklungsschritte unzulässig verkürzt.⁵ Am Anfang der künstlerischen Entwicklung steht nicht das Reproduzieren der Natur, sondern das Einüben von Schemata durch Kopieren von Vorlagen⁶. Das gilt auch für Carstens. Unter seinen frühesten Zeichenversuchen findet sich ein Blatt (Abb. 1), auf dem Carstens nach einem der im 18. Jahrhundert weit verbreiteten Zeichenlehrbücher Proportionsbeispiele stehender Männerfiguren kopiert hat.⁷ Sorgfältig, aber mit noch wenig geübter Hand hat er die Figuren der Vorlage nachgezeichnet und noch aus einer anderen Vorlage einen fliegenden Merkur hinzukopiert.

Die Landschaftsdarstellung wird von dem Anfänger nicht durch die Wiedergabe der Natur vor der Haustür eingeübt, sondern ebenfalls durch das Kopieren von Stichen. Zwei Aquarelle in Kopenhagen, die das Forum und den Drususbogen (Abb. 2) in Rom wiedergeben, gehören in diese Kategorie.⁸ Daß Carstens auch in seiner Lübecker Zeit sich noch durch Kopieren geübt hat, bezeugt die Weimarer Zeichnung mit der Darstellung einer von zwei

Prunkvasen flankierten Trophäe. Sie ist eine genaue Reproduktion eines Stiches von Giovanni Battista Galestruzzi, der seinerseits ein Detail eines Fassadenfreskos von Polidoro da Caravaggio wiedergibt.⁹

Das zweite Gebiet, auf dem Carstens seine Hand schon sehr früh geübt zu haben scheint, war das Porträtzeichnen¹⁰. Aus der frühesten Zeit sind keine Blätter überliefert. Wir dürfen aber als sicher annehmen, daß auch hier das Kopieren nach Vorlagen am Anfang stand. Ein kleines Blatt in Oslo (Abb. S. 26), das spätestens in der Lübecker Zeit entstand, zeigt einen Männerkopf, der auf eine Darstellung von Ovens oder einem seiner Zeitgenossen zurückgehen muß.¹¹ In den kleinformatigen Porträts „nach der Natur“, mit denen Carstens in Kopenhagen und Lübeck sein Geld verdiente, hat er schon bald eine sichere Routine erreicht, wie das 1781 gezeichnete Bildnis Friedrich Carl von Gram in Kopenhagen (Abb. 3) belegt.¹² Anleitung zum Porträtzeichnen hatte Carstens in seiner unmittelbaren Umgebung finden können. Hier ist beispielsweise Nikolaus George Geve zu nennen, der in Schleswig hauptsächlich als Porträtist arbeitete und bei dem Carstens zunächst hätte in die Lehre gehen sollte¹³. Ein wichtiger Anreger war Paul Ipsen, bei dem Carstens zu Beginn seiner Kopenhagener Zeit wohnte. Ernst Schlee hat auf den engen Zusammenhang der Porträtzeichnungen Ipsens mit denjenigen von Carstens aufmerksam gemacht.¹⁴ Ipsens Porträt der Hedwig Rosing im Landesmuseum läßt sich sehr schön mit dem wohl in



Abb. 3. A. J. Carstens, Bildnis Friedrich Carl von Gram, Rötel, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

Lübeck entstandenen Porträt einer unbekanntenen jungen Frau in Weimar vergleichen.¹⁵ Im Vergleich mit dem Porträt von Grams zeigt sich auch, daß Carstens seine künstlerischen Mittel zunehmend verfeinerte, also den typischen Weg von schematischer Wiedergabe zu immer größerer Naturnähe ging. Sein Verfahren war dabei ein genuin zeichnerisches. Eine kleine Zeichnung in Weimar (Kat.-Nr. 11, Abb. S. 110), die zu einer ebenfalls in die Lübecker Zeit zu datierenden Serie gehört, zeigt in sicher gezeichnetem Umriss ein Profilporträt.¹⁶ Beide Blätter sind auf der Rückseite geschwärzt, mithin zum Durchpausen benutzt worden. Die Pause war dann die Grundlage für die ausgeführte Zeichnung. Mit dieser Pause durchlief die Porträtdarstellung das Stadium der Reduktion auf die reine Umrißlinie, die das Wesentliche der Darstellung zu transportieren und als Form ästhetischen Eigenwert zu gewinnen vermag¹⁷.

Die hohe Qualität der Lübecker Porträtzeichnungen, die in der präzisen Charakteristik liegt, ist auch ein Resultat der intensiven Beschäftigung mit dem Problem der Physiognomik, zu der Carstens durch die Begegnung mit Lavater geführt wurde. Lavater verstand seine „Physiognomischen Fragmente“, die mit ihrem emphatischen Stil und ihrer sprunghaften Argumentation ein typisches Werk der Epoche des Sturm und Drang sind, als Beitrag zur „Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“. Lavaters Anspruch, „durch das Aeußerliche eines Menschen sein Inneres zu erkennen; das, was nicht unmittelbar in die Sinne fällt, vermittels irgend eines natürlichen Ausdrucks wahrzunehmen“¹⁹, mag uns fragwürdig erscheinen. Kritische Zeitgenossen wie Lichtenberg haben bereits vehement dagegen opponiert²⁰. Gleichwohl konnten Lavaters „Fragmente“ dem Künstler von größtem Nutzen sein, weil sie zu einer eindringlichen und reflektierenden Betrachtung aller Details des Äußeren eines Menschen erzogen und zu vertieftem Nachdenken über das Wesen jedes einzelnen Menschen führten. Die Ergebnisse sind in den Lübecker Porträtzeichnungen von Carstens zu erkennen.

Die unmittelbarste Nachwirkung der Begegnung mit den physiognomischen Theorien von Lavater sind in den Karikaturen von Carstens zu entdecken, die bislang kaum Beachtung gefunden haben. Das Nationalmuseum in Oslo bewahrt ein Konvolut von 88 Blättern, die aus dem Besitz des Lübecker Landschaftsmalers Heinrich August Grosch stammen, der Carstens kennenlernte, als er 1784 von der Kopenhagener Akademie in seine Heimatstadt zurückkehrte und die Blätter später mit nach Oslo, damals noch Christiania, nahm, wo er 1843 starb²¹. Die Karikaturen, in Feder, Rötel oder auch schwarzer Kreide ausgeführt, zeigen in vielfältigster Variation Köpfe. Kamphausen vermutete, daß diese Karikaturen

von Carstens aus einer gewissen Verbitterung heraus entstanden seien. Er habe sie während der Porträtsitzungen „insgeheim“ gezeichnet, „wie um sich schadlos zu halten“ dafür, daß er auf den Broterwerb durch das ungeliebte Handwerk des Porträtisten angewiesen war. Das scheint mir eine zu einfache Erklärung zu sein, die der grundsätzlichen Bedeutung, die die Karikatur im Zeitalter des Klassizismus hatte, nicht gerecht wird.

Es ist kein Zufall, daß sich der Begriff der Karikatur in Deutschland erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einbürgert²². Kein Geringerer als Winkelmann führte diesen Begriff bei uns in die kunsttheoretische Debatte ein, und zwar in seiner fingierten Polemik gegen seine „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“. Er stellt dort fest, daß es als „Vorzug bei den griechischen Künstlern“ gelte, „daß sie über die Grenzen der gemeinen Natur gegangen sind“, und fragt: „tun unsere Meister in der Karikatur nicht eben dieses? und niemand bewundert sie?“²³. Idealisierende und karikierende Kunst gehen, indem sie das Naturvorbild in eine Kunstform umgestalten, prinzipiell gleich vor, nur eben mit umgekehrten Vorzeichen. Während erstere das für das Naturvorbild Charakteristische im Ideal der „Schönen Natur“ aufzuheben sucht, führt die Karikatur das Charakteristische sozusagen seinem eigenen inhärenten Ideal zu. Dem Überindividuellen des hohen Stils wird das „Übercharakteristische“ entgegengesetzt. Ein ganz entscheidendes Gemeinsames liegt darin, daß in beiden Fällen die Linie nicht nur die Naturform transportiert, sondern „Sinnträger zusätzlicher Qualitäten“ wird, mithin Autonomie gewinnt²⁴.

Als Carstens sich der Karikatur zuwandte, waren ihm diese weitreichenden theoretischen Implikationen wohl noch nicht bewußt. Lavater, durch den er vermutlich erst auf das Problem der Karikatur aufmerksam gemacht worden ist, bediente sich des Begriffs in einem negativen Sinn: „Aus der Carrikatur kannst du leicht auf die Wahrheit schließen. Carrikatur ist ein Vergrößerungsglas für blödere Augen“²⁵. Dem aufmerksamen Betrachter konnte aber schwerlich entgehen, daß nicht nur in den Illustrationen zu Lavaters Werk, sondern im seinem ganzen Verfahren die Grenzen zur Karikatur fließend waren. Die prononcierte Hervorhebung des Charakteristischen wird immer wieder unversehens zur Karikatur, zumindest bedurfte es nur eines kleinen Schrittes, um daraus Karikatur zu machen. Es gibt unter den Blättern in Oslo in der Tat einzelne Karikaturen, die so aussehen, als habe Carstens sie nach Illustrationen bei Lavater angefertigt. Ein Beispiel wäre die in Rötel gezeichnete Karikatur eines nach links blickenden Mannes (Abb. 4).²⁶ Lavater bildet in seinem Werk das Profilporträt eines Mannes ab (Abb. 5) und schreibt dazu, daß es einen „leichten, wei-



Abb. 4. A. J. Carstens, Karikatur eines nach links blickenden Mannes mit Zopf, Rötel, Oslo, Nasjonalgalleriet

chen, guten, eindrucksfähigen Mann“ darstelle, dessen Stirn „Nachdenken und Geschmack“ anzeige, die Nase drückt „Verstand aus“, die Oberlippe ist „gütig“, die Unterlippe „verständnis“²⁷. In den wichtigsten Einzelheiten,



Abb. 5. Kopf eines Mannes im Profil, Kupferstich aus: Lavater, Physiognomische Fragmente

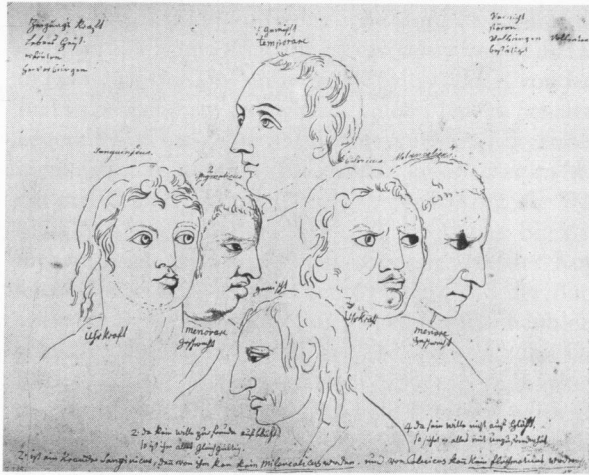


Abb. 6. Wilhelm Tischbein, Die Temperamente, Federzeichnung, Oldenburg, Landesmuseum

in Stirn, Nase, Mund und Kinn, scheint die Karikatur von Carstens diese Vorlage zu paraphrasieren.

Wenn die Formung der Einzelheiten der Physiognomie wirklich auf das Wesen des Menschen verweist, so ist auch die Karikatur, die diese charakterisierenden Merkmale pointierend herausarbeitet, ein Stück Wesenskenntnis. Sie müßte also zumindest in gleichem Maße wie die Physiognomik als Beitrag zur „Menschenkennt-



Abb. 8. A. J. Carstens, Karikatur eines nach links blickenden Offiziers, Rötrel, Oslo, Nasjonalgalleriet



Abb. 9. A. J. Carstens, Karikatur eines nach links blickenden Mannes mit Lockenperücke, Federzeichnung, Oslo, Nasjonalgalleriet

nis und Menschenliebe“ gelten. Eine solche Deutung läßt allerdings die Dimension des Komischen und Satirischen außer acht. Lavater hatte im vierten Band seiner „Fragmente“ die „physiognomische Charakteristik der gewöhnlichen vier Temperamente“ behandelt und in vier Bildnissen die „reinen“ Typen der Temperamente illustriert.²⁸ Wilhelm Tischbein hat sich mit dieser Bilderfolge intensiv auseinandergesetzt und in einer Zeichnung (Abb. 6) die vier Typen nachgebildet.²⁹ Er hat die Charakteristika durch die Rückführung auf eine reine Form und Linie ins Ideale zu steigern gesucht. Unter den Osloer Karikaturen von Carstens sind mehrere Blätter zu finden, die sich auf diese Musterfolge der Temperamente beziehen. Lavater schrieb in seinem Kommentar zu dem ersten Blatt (Abb. 7), das den Choliker und den Phleg-



Abb. 7. Choliker und Phlegmatiker, Kupferstich aus: Lavater, Physiognomische Fragmente

Abb. 10. Sanguiniker und Melancholiker, Kupferstich aus: Lavater, Physiognomische Fragmente

matiker zeigt: „Was im Gesichte des Cholerikers eckigt ist, ist choleric: was fleischig rund ist im Phlegmatiker, phlegmatisch.“ Dem folgt Carstens. Sein Choleriker (Abb. 8) ist ein Offizier mit scharfer Hakennase und mächtigem eckigen Kinn.³⁰ Beim Phlegmatiker, den Carstens karikiert (Abb. 9), sind alle Formen rund und weichlich.³¹ Über seinen „Sanguiniker“ (Abb. 10) hatte Lavater geschrieben, daß „Aug und Stirn und Nase vollkommen sanguinisch“ seien, „nicht ganz bogigt, nicht hart, zurückgehend, weich und doch bestimmt“. Auch hier pointiert Carstens (Abb. 11) die Charakteristika³² und hebt noch das Kinn hervor, das in dem beigegebenen Stich, wie Lavater andeutet, zuviel vom Phlegma zu haben schien. Bei den Melacholikern hob Lavater die „gegen die Lippen sich senkenden Nasen“ als wichtiges Kennzeichen hervor und schrieb zu seiner Illustration: „Besonders aber ist der Zug vom Auge herunter bis zum Kinne, und von der Nase bis unter den Mund äußerst melancholisch – so wie’s auch Haar und Stellung sind“. Wenn er „äußerst melancholisch“ sagt, so zeigt ihm Carstens (Abb. 12), daß es hier noch eine Steigerung gibt.³³



Abb. 11. A. J. Carstens, Karikatur eines nach rechts blickenden Mannes mit Popfperücke, Federzeichnung, Oslo, Nasjonalgalleriet



Abb. 12. A. J. Carstens, Karikatur eines nach links blickenden Mannes, Federzeichnung, Oslo, Nasjonalgalleriet

anatomische Möglichkeiten schematisiert werden können. Indem die Karikaturen Lavater beim Wort nehmen, machen sie deutlich, daß sein Verfahren selbst im Grunde Karikatur ist. Dies hat auch Lichtenberg demonstriert, der seiner Polemik gegen die Physiognomik ein „Fragment von Schwänzen“ beifügte, das das Verfahren Lavaters bissig parodierte.

Carstens stand mit seinen physiognomischen Karikaturen zu den Lehren von Lavater in einem satirisch-gebrochenem Verhältnis. Gleichwohl waren sie für ihn mehr als nur ein ironisches Spiel, da sie ihn auf das Problem des Charakteristischen in der Kunst und der Autonomie der künstlerischen Mittel führen konnten.³⁴ Ein ganz greifbares Resultat der Beschäftigung mit der Physiognomie ist, wie schon angedeutet, in der Entwicklung der Porträtkunst von Carstens zu erkennen. Dies ist beispielsweise an den von ihm überlieferten Selbstbildnissen deutlich zu machen. 1777 schickte er seinem Vetter und Förderer Jürgensen aus Kopenhagen ein Selbstbildnis (Abb. S. 22), in dem er sich als Flötenspieler präsentiert.³⁵ Ein Bildnistypus, für den es seit der Renaissance eine ganze Fülle von Beispielen gibt – man denke nur an die Musikerdarstellungen der niederländischen Caravagisten – tritt hier in einer Form auf, die einen idyllischen Unterton hat. Das Spezifische, Porträthafte ist dabei keineswegs dominant. Weit stärker ist dies in einer von Ernst Schlee publizierten Zeichnung (Abb. 13) zu erkennen, deren Verbleib nicht zu ermitteln ist.³⁶ Die Kohlezeichnung, die ich mit Ernst Schlee eindeutig für ein Selbstbildnis von Carstens halte, wird gegen Ende der Kopenhagener Zeit entstanden sein. In der Thematisierung des Schauens und Zeichnens greift Carstens auf

eine wohlbekannte Form des Selbstporträts zurück, die er eigenständig und konsequent auszugestalten weiß. Das in Hamburg um 1764 entstandene Selbstbildnis von Jens Juel ist ein schönes Vergleichsbeispiel³⁷. Die im Schatten liegende Seite des Oberkörpers ist etwas zurückgenommen, die linke Schulter tritt vor und unterstützt im Verein mit dem leicht nach links geneigten Kopf die Wirkung des geradeaus gerichteten Blicks. Dieser Blick ist nicht unbeweglich starr, denn dadurch, daß der Kopf leicht gesenkt ist, erinnert er uns daran, daß der Blick eben noch dem auf dem Pult liegenden Zeichenblock galt, auf dem die Hand mit dem Zeichenstift ruht. Der Blick aus dem Bild heraus ist ein forschendes Aufblicken, das von einem entspannten Lächeln begleitet wird: ein seiner selbst gewisser Künstler zeigt sich darin. In dem in der Lübecker Zeit entstandenen Selbstbildnis (Abb. 14), das die Hamburger Kunsthalle besitzt, verzichtet Carstens auf konventionelle Motive des Künstlerporträts und konzentriert sich ganz auf die en face-Wiedergabe des Gesichtes.³⁸ Auch dieses Blatt läßt sich mit einer etwa gleichzeitigen Zeichnung von Jens Juel vergleichen³⁹. Der Stil von Carstens ist weniger malerisch. Er arbeitet kennzeichnende Züge wie die Augenpartie oder den Mund prononciert mit linearen Mitteln heraus. Daß seine Selbstdarstellung dadurch nichts an Lebendigkeit einbüßt, liegt an der nuancierten Haltungsdarstellung. Durch die kaum merklichen Wendung und Neigung des



Abb. 14. A. J. Carstens, Selbstbildnis, Farbige Kreide, Hamburg, Kunsthalle



Abb. 13. A. J. Carstens, Selbstbildnis am Schreibpult, Kohle und Kreide, Verbleib unbekannt

Kopfes wird das Motiv des geradeaus gerichteten Blickes noch unterstrichen. Das eindringliche und nachdenkliche Schauen ist damit der wichtigste Charakterzug, den Carstens sich selbst zuschreibt.

Parallel zur Entwicklung der Fähigkeiten zur Nachahmung, die im Porträt ihren unmittelbarsten Niederschlag finden, entwickelte und veränderte sich bei Carstens die Auffassung vom Stellenwert der Nachahmung in der Kunst. Die Herausbildung einer eigenständigen Kunstauffassung bei Carstens ist im Kräftefeld der sich wandelnden Kunsterfahrungen einerseits und der durch Lektüre provozierten Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunsttheorie andererseits zu sehen. Diese beiden Bereiche konnte Carstens wie erwähnt nicht gleichmäßig und parallel zueinander ausbilden. Seine Situation als Lehrling in Eckernförde brachte es mit sich, daß sein

Horizont an Kunsterfahrungen begrenzt blieb. Nach Aussage der Quellen waren in dieser Zeit neben Kupferstichen die Werke von Jürgen Ovens im Schleswiger Dom und die Historienbilder, die sich damals noch auf Schloß Gottorf befanden, seine einzige Anregung.⁴⁰ In Kopenhagen waren es dann die Abgüsse nach antiken Statuen und die Werke der an der Akademie tätigen Künstler, insbesondere die Gemälde Abildgaards, durch die sein Horizont deutlich erweitert wurde.⁴¹ Als entscheidendsten Schritt hat Carstens selbst offensichtlich die Begegnung mit den Werken Giulio Romanos in Mantua empfunden.⁴² Nicht minder beeindruckt war er von Leonardos „Abendmahl“ in Mailand. Auch seine Kenntnis der italienischen Graphik hat er in dieser Zeit entscheidend bereichert. Das Italienerlebnis war für ihn ein Durchbruch, dem er wichtigste Impulse für seine eigene Arbeit verdankte.

Für die Entwicklung von Carstens war es von ganz wesentlicher Bedeutung, daß er in seinen frühen Jahren das Defizit an Kunsterfahrungen, an Autopsie der Werke der großen Meister durch die Lektüre kunsttheoretischer Texte auszugleichen suchte. Wie intensiv er diese Lektüre betrieb, belegen lange Exzerpte, die Sach aus dem Nachlaß von Jürgensen publizierte. Für Carstens' künstlerische Entwicklung war dieser Selbstunterricht in Kunsttheorie nicht unproblematisch, denn die Auswahl seiner Lektüre war durch den Zufall bestimmt. Die Texte, die er in die Hände bekam, konfrontierten ihn mit einem heterogenen Wertekanon von Kunstauffassungen, der die Naivität, mit der er sich in der Naturnachahmung übte, störte und in Frage stellte, ihm jedoch keine konkrete Alternative an die Hand gab, weil sich die teilweise widersprüchlichen Ansichten der verschiedenen Autoren, die er las, für ihn kaum zu dem stringenten Gebäude einer Kunsttheorie zusammenfügen konnten. Allenfalls im Rückblick, nachdem er seine eigene Position gefunden hatte, konnte er das Gelesene in ein eigenes System integrieren.

Das erste Werk der Kunstliteratur, das er las, war der Überlieferung nach „Der wohl anführende Maler“ von Johann Melchior Cröker von 1719, ein Werk, das 1764 in sechster Auflage erschienen war.⁴³ Es ist, von der rhetorischen Vorrede über die Würde der Malerei abgesehen, ein typisches Werkstattbuch, von dessen praktischen Rezepten Carstens schwerlich viel hat profitieren können, da er so gut wie keine Gelegenheit hatte, sie umzusetzen. Sehr viel anregender dürfte „Het Groot Schilderboek“ von Gerard de Lairese gewesen, das er ebenfalls noch in Eckernförde kennenlernte⁴⁴. Auch das Werk von Lairese ist pragmatisch orientiert, im Unterschied zu Cröker jedoch nicht maltechnisch, sondern auf die künstlerische Ausführung ausgerichtet. Die ausführlichen Erörterun-

gen über Komposition, Ausdruck, Kolorit oder Beleuchtung konnten die Defizite seiner Kunsterfahrungen wenigstens teilweise kompensieren. Die Fülle der konkreten Beispiele, mit denen Lairese seine Ausführungen illustrierte, die umfangreichen Kapitel über Themen und Motive der Historienmalerei waren geeignet, Carstens ein Grundwissen über diesen Zweig der Malerei zu vermitteln, der als der in der anerkannten Gattungshierarchie höchste und für Carstens als der erstrebenswerteste galt. Zugleich lernte er bei Lairese die für die kunsttheoretische Diskussion seit dem 17. Jahrhundert zentrale „Querelle des Anciens et des Modernes“ kennen, die selbst von dem Niederländer Lairese zugunsten der antiken Kunst entschieden wurde, wobei man allerdings einräumen muß, daß er de facto mit seinen Darlegungen auch der modernen Kunst seines Landes Gerechtigkeit widerfahren läßt, wie beispielsweise die gründlichen Erörterungen über die Landschaftsmalerei zeigen, die Carstens allerdings wenig beeindruckt haben werden. Carstens bekannte später gegenüber Fernow, sehr viel von Lairese gelernt zu haben.⁴⁵ Insbesondere habe er durch ihn einen Begriff von malerischer Komposition erhalten.

Nach dem Bericht Fernows sind zwei weitere Werke in dieser frühen Zeit für Carstens wichtig gewesen, nämlich Daniel Webbs „Untersuchungen des Schönen in der Malerei“, die 1766 auf Deutsch erschienen waren, und die „Kritischen Betrachtungen über die Poesie und Malerey“ des Abbé Du Bos in der deutschen Übersetzung von 1760.⁴⁶ Das Werk des Du Bos, das er in Kopenhagen kennen lernte, gab ihm, wie er selbst bekannte „Begriffe von den höheren Zwecken der schönen Künste, die ich mir noch nie in Verbindung gedacht hatte“⁴⁷. Diese Feststellung muß überraschen, weil Du Bos eine konsequent wirkungsästhetisch ausgerichtete Kunstauffassung vertritt, die in diametralem Gegensatz zu den Anschauungen von Carstens in seiner römischen Zeit steht. In Kopenhagen jedoch scheinen die letztlich an die aristotelische Poetik anknüpfenden Darlegungen von Du Bos über die Wirkungen der Nachahmung auf die Seele des Betrachters großen Eindruck auf Carstens gemacht zu haben. Geradezu tröstlich muß es für Carstens gewesen sein, die langen Ausführungen von Du Bos über das Genie zu lesen. Zwar war die Genielehre um 1780 schon ein reichlich abgedroschenes Thema,⁴⁸ doch die Thesen, die Du Bos 1719 formuliert hatte, dürften für Carstens neu gewesen sein, und sie paßten genau auf seine Situation. Das Genie eines Malers oder Dichters, so heißt es dort, wird sich auch gegen die schwierigsten Umstände durchsetzen. Auf eine formale Ausbildung ist das Genie nicht angewiesen: „Wer aber Genie hat, der ist bald fähig, allein zu studieren; und eben diejenige Art des Studirens, die er sich nach seinem Geschmacke wählet, trägt das

meiste dazu bei, ihn zu bilden“⁴⁹. „Je mehr Zeit ein Künstler von Genie anwendet, sich zu bilden, je mehr Erfahrung er nötig hat, gemäßigt in seinem Schwunge, gesetzt in seinen Erfindungen, und richtig in seinen Ausarbeitungen zu werden, desto weiter kommt er gemeinlich“⁵⁰. Du Bos gibt dem Künstler für seine Entwicklung bis zum dreißigsten Lebensjahr Zeit. Für Carstens konnte dies nur eine höchst willkommene Bestätigung sein, sich auf dem richtigen Wege zu befinden.

Ein Schlüsselerlebnis ist für Carstens die Lektüre des Buches von Daniel Webb gewesen, das er bei einem Besuch in Kiel erwarb. Webb, der in Rom Anton Raphael Mengs kennengelernt und intensiv die Schriften Winckelmanns studiert hatte, wollte „für die jungen Herren, die auf Reisen gehen“, eine Anleitung zur Kunstbetrachtung geben.⁵¹ Webb hält an den wirkungsästhetischen Grundsätzen fest, wie sie Du Bos auch formuliert hatte. Das Axiom der Nachahmung als Grundprinzip aller Kunst differenziert er in bemerkenswerter Weise. Er unterscheidet nämlich zwischen einer „Nachahmung von Gegenständen, die wirklich vor Augen liegen“ und einer Nachahmung als „Vorstellung der Bilder, wie sie die Imagination uns dargiebt. Das erste ist der mechanische oder nachahmende Teil der Kunst; das andere der ideale oder erfindende“.⁵² Die Vollkommenheit der Kunst besteht in der Vereinigung beider Teile, gleichwohl werden diese Teile schon durch die Begriffe in ein hierarchisches Verhältnis zueinander gesetzt. Daß alles Bemühen um Perfektion im „mechanischen“ Teil der Kunst vergeblich ist, wenn der „ideale“ Teil mit irgendwelchen Mängeln behaftet ist, war fortan ein zentraler Punkt der Kunstauffassung von Carstens.⁵³ Wie wichtig ihm diese Lehre war, läßt sich auch daran ablesen, daß er fortan seine Werke stets mit „invenit“ signierte und nur ganz gelegentlich ein „fecit“ hinzufügte: das Erfinden war ihm wichtiger als die Ausführung.⁵⁴

Von Webb lernte Carstens auch, daß die Antiken gerade in Hinsicht des „idealen“ Teils der Kunst der Moderne weit überlegen sind, nicht zuletzt, weil sie in Religion und Historie Themen vorfanden, die „immer neuen Stoff zum Erhabenen“ gaben⁵⁵. Aber auch für den Stil waren, wie Carstens sich notierte, Laokoon, der borghesische Fechter und der Apoll von Belvedere vorbildlich. Der umfassenden Vollkommenheit der Alten können die Werke der Modernen nur Einzelschönheiten entgegensetzen. Webb vertritt eine eklektizistische Auffassung, die Carstens auch aus den „Gedanken über Schönheit und Geschmack in der Malerei“ von Mengs kennenlernen konnte, die der Übersetzung von Webb beigegeben waren⁵⁶.

Durch Webb wurde in Carstens die Italiensehnsucht entfacht. In dem Traktat werden nicht nur die antiken

Skulpturen, sondern auch die Werke der neueren Meister, allen voran Raffael und Correggio, mit enthusiastischen Worten gefeiert. Der deutsche Übersetzer Hanns Conrad Vögelin stellte seiner Ausgabe eine von Heinrich Füßli, einem Namensvetter des Künstlers, verfaßte Beschreibung der bedeutendsten Kunstwerke Roms voran, mit der sich Carstens in seinen Träumen nach Rom versetzen konnte.

Eine offene Frage ist, wann Carstens sich erstmals mit den Schriften von Winckelmann befaßt hat. Nach dem Hinweis von Fernow wird man annehmen können, daß Carstens sich spätestens in Lübeck intensiv mit Winckelmanns „Versuch einer Allegorie“ auseinandersetzte.⁵⁷ Allerdings war er schon durch Webb auf die Bedeutung von Winckelmann aufmerksam gemacht worden, so daß er bestrebt gewesen sein wird, dessen Schriften kennenzulernen. In Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“ finden sich wichtige Gedanken, die für die Kunstanschauung von Carstens in seiner frühen Zeit konstitutiv geworden sind. Abgesehen von dem ganz allgemeinen Grundsatz, daß das Studium der „Alten“ dem Studium der Natur vorzuziehen sei, und seiner Betonung der Bedeutung des „edlen Kontour“ der griechischen Skulpturen, ist hier vor allem Winckelmanns Vorstellung vom „denkenden Künstler“ zu nennen, die untrennbar verbunden ist mit seiner hohen Wertschätzung der Allegorie in der Kunst, durch die Historienmalerei erst über die bloße Nachahmung hinausgehoben wird und zu den höchstmöglichen Graden der Kunst gelangt.⁵⁸ Die Forderung, „der Pinsel, den der Künstler führt, soll im Verstand getunkt sein“, begann Carstens schon in Kopenhagen zu beherzigen, und sie war in Lübeck seine wichtigste Richtschnur.

Nicht übergangen werden sollte in diesem Zusammenhang Carstens' Begeisterung für Klopstock. Fernow berichtet, daß Klopstocks Oden zur Lieblingslektüre von Carstens gehörten.⁵⁹ Auch wenn die eigenen Gedichte, zu denen Carstens sich durch Klopstock inspirieren ließ, nicht zu überzeugen vermögen (Fernow sagt lakonisch: „Es fehlte darin nicht an mancher eigenen Idee, aber die Sprache wollte ihm nicht gehorchen“), so dürfte er doch durch Klopstock in seiner hohen Auffassung vom Künstlertum bestätigt worden sein.⁶⁰ Die von dem Pathos der Begeisterung und inneren Erhebung getragenen programmatischen Gedichte Klopstocks brachten ihm diese Auffassung genauso nahe wie die ästhetischen Schriften des Dichters, von denen insbesondere der als Vorrede zum ersten Band des „Messias“ verfaßte Text „Von der heiligen Poesie“ zu nennen ist.⁶¹

Daß sich Carstens nach seinen intensiven theoretischen Studien mit Lavater über die Kunst nur streiten konnte, ist leicht einzusehen, wenn man Lavaters Frag-

ment „Ueber Ideale der Alten; Schöne Natur; Nachahmung“ liest.⁶² Lavater streitet den Künstlern ab, in ihren Werken höhere Wahrheit und schönere Natur gestalten zu können. Das Kunstwerk ist individuelle Umschöpfung dessen, was der Künstler durch die Tradition und seine Umgebung erhielt. „Sie ist nichts, als ein übel- oder wohl lautender Widerhall der in uns zu *einer* Empfindung zusammentreffenden sinnlichen Wahrnehmung dessen, was außer uns ist.“: „Ewig unternatürlich ist und bleibt alle Kunst.“ Man kann sich gut vorstellen, daß Carstens diese Thesen, die er als radikale Infragestellung seiner eigenen Position auffassen mußte, nicht widerspruchslos hinnehmen konnte.

Carstens ließ sich durch derartige Einwürfe in seinem Weg nicht beirren. Es ist sehr deutlich, daß das Studium von Webb und Winckelmann ihn in seinen Interessen und Vorlieben, die sich in seinen künstlerischen Entscheidungen in Kopenhagen dokumentieren, nachhaltig beeinflusst hat. Dazu gehört beispielsweise, daß Carstens trotz aller Antikenbegeisterung nicht den üblichen Weg über das Nachzeichnen nach Gipsabgüssen ging. Er suchte durch Nachahmung aus der Erinnerung zum Ziele zu kommen, und dieses Ziel war die große Komposition, die Historienmalerei. Natürlich war er dabei gezwungen, in kleineren Schritten vorzugehen. Er erprobte sich zunächst an Einzelfiguren, ehe er zu umfangreicheren Kompositionen überging. Bezeichnenderweise hat er diese Einzelfiguren und kleinen Gruppen von Anfang an in szenischer Einkleidung ausgeführt.

Ein frühes Beispiel dafür ist der „Diogenes in der Tonne“ (Abb. 15) in Kopenhagen.⁶³ Die massige Figur hat Carstens nach dem Vorbild des Torsos von Belvedere entworfen. Daß sie nur schlecht zu dem geläufigen Bild des kynischen Philosophen paßt, scheint ihm nicht aufgegangen zu sein. Sicher hat er sich bei seinem Versuch auch an Abildgaard orientiert, der 1775 mit seinem „Philoktet“ ein in der Figurenauffassung ganz ähnlich konzipiertes Bild vorgelegt hatte.⁶⁴ Etwa in der gleichen Zeit zeichnete Carstens ein kleines Blatt (Abb. 16), das früher die Bremer Kunsthalle besaß.⁶⁵ Es ist in der Figurendarstellung des geflügelten Greises unmittelbar neben dem „Diogenes“ anzusiedeln. Kamphausen sah in der Darstellung die Verbildlichung der Begriffe „Raum und Zeit“, mithin ein Resultat der Kantstudien Carstens, die er fälschlich schon für die Lübecker Zeit annahm.⁶⁶ Das Thema des Blattes ist jedoch ein gänzlich anderes: Amor raubt Tempus, dem Gott der Zeit, das Stundenglas: eine Paraphrase auf das Sprichwort, das besagt, daß den Liebenden keine Stunde schlägt.

Das Bremer Blatt ist ein früher Hinweis auf die Neigung von Carstens zur Allegorie. Ein anderer, noch früherer Beleg für diese Vorliebe ist die Sepiazeichnung, die

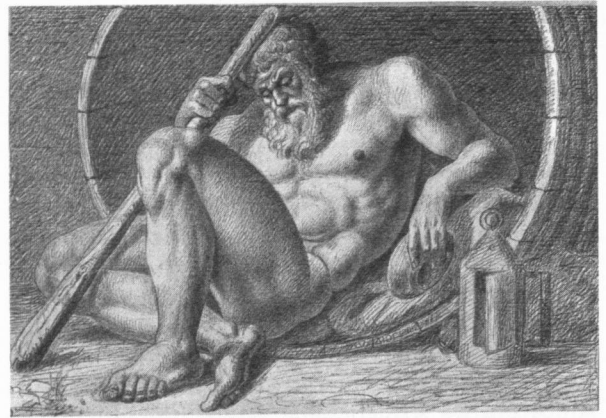


Abb. 15. A. J. Carstens, Diogenes in der Tonne, Kreide, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

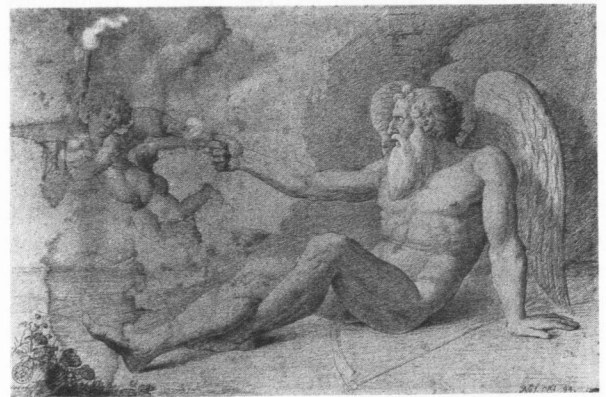


Abb. 16. A. J. Carstens, Amor raubt dem Gott der Zeit die Sanduhr, Bleistift und Kreide, ehem. Bremen, Kunsthalle



Abb. 17. A. J. Carstens, Der Priester der Rügener vor dem Wendenkönig Heinrich, 1779, Bleistift, Bergen, Billedgallerie

Carstens 1780 für seinen Förderer, den Kammerherrn von Warnstedt zeichnete. Es ist eine ganz konventionelle allegorische Zusammenstellung.⁶⁷ Dem leichtsinnigen Amor werden von Minerva, der Weisheit, die Hände gebunden, und von der Göttin des Überflusses die Flügel beschnitten. Dies alles geschieht im Beisein von Hymen, dem Hochzeitsgott. Die antike Mythologie wird hier als Zeichenrepertoire für eine damals allgemein verständliche Bildersprache benutzt, die hier durchaus noch im Sinne der Barockkunst eingesetzt wird. Der Weg von hier aus zu den Allegorien, die Carstens in Lübeck komponierte, ist lang. Die Kenntnis der italienischen Werke und vielleicht auch die intensivere Beschäftigung mit Winckelmanns Lehre von der Allegorie liegen dazwischen.

Eines der bedeutendsten Kunstergebnisse in Kopenhagen während der Jahre, die Carstens dort verbrachte, war der Auftrag, für das Schloß Christiansborg einen Zyklus mit großformatigen Darstellungen aus der dänischen Geschichte zu schaffen, den Abildgaard 1778 erhielt und an dem er bis 1791 arbeiten sollte.⁶⁸ Der dänische Hof folgte mit diesem Auftrag dem Beispiel Englands und Frankreichs, wo die Hinwendung zur Darstellung der nationalen Geschichte wenige Jahre früher eingesetzt hatte.⁶⁹ Carstens ließ sich durch diesen Auftrag 1779 zu einem Versuch der Darstellung eines Ereignisses der mittelalterlichen Geschichte inspirieren. Er wählte ein Thema, das er in der von Ove Malling zusammengestellten Sammlung historischer Exempel⁷⁰ gefunden hatte: der Priester der Bewohner Rügens erscheint vor dem Wendenkönig Heinrich, um ihn um Schonung der Insel zu bitten. Die Zeichnung (Abb. 17)⁷¹, die vermutlich als Stichvorlage gedacht war, bedient sich, wie es damals üblich war, altertümlicher, meist aus dem 16. Jahrhundert entlehnter Kostüme und Details, um die historische Distanz des frühmittelalterlichen Geschehens anschaulich zu machen. Auch wenn in einzelnen Gestalten, beispielsweise in dem am linken Bildrand stehenden Krieger, eine zum Monumentalen tendierende Figurenauffassung aufleuchtet, ist der Unterschied zu den anderen Werken jener Zeit groß. In der Geschichtsdarstellung arbeitete Carstens in einem anderen Modus, in dem das kleine Detail stärkeres Gewicht hat. Auch später hat Carstens, wenn er Zeitgeschichte darstellte, einen anderen Modus gewählt als in seinen mythologischen und allegorischen Bildern, wie sich beispielsweise an der Sepiazeichnung „Friedrich d. Gr. und Ziethen“ (Abb. 18) ablesen läßt, die er 1788 in Lübeck schuf, um sich damit in Berlin zu empfehlen.⁷²

Von diesem Beispiel einmal abgesehen, liegt zwischen den in Kopenhagen und den in Lübeck entstandenen Werken eine tiefe Zäsur, die durch die Kunsterfahrungen



Abb. 18. A. J. Carstens, Friedrich d. Gr. und Ziethen, Sepia, Oslo, Nasjonalgalleriet

auf der Italienreise bedingt ist. Zwar hatte er schon von früh an die italienischen Meister nach den ihm erreichbaren Stichen kopiert. Als besonders wichtig erwähnt er eine Serie von Stichen nach Raffaels Loggien, die er in Kopenhagen in die Hände bekam. Die Seherlebnisse vor den Fresko Giulio Romanos in Mantua waren jedoch etwas ganz anderes. Tagelang scheint er zusammen mit seinem Bruder die Fresken in Palazzo del Te betrachtet zu haben. Daß in seinen Werken bislang kein Figurenzitat nach einem Fresken Giulios nachweisbar ist, mag erstaunlich erscheinen, ist aber ganz symptomatisch. Genau wie bei seinem Antikenstudium hat er bei seinem Studium der Mantuaner Fresken auf das Nachzeichnen verzichtet und nur den visuellen Eindruck seinem Gedächtnis einzuprägen gesucht. So konnten die italienischen Kunsterfahrungen unmittelbar auf die Wurzeln seiner Kunst, auf Bilderfindung und Figurenauffassung wirken. Auf dieser allgemeinen Ebene ist beispielsweise die 1787 datierte Kreidezeichnung „Cupidos Vogelfang“ (Abb. S. 111) mit ihrer kompliziert zusammengefügt Dreiergruppe durchaus mit den Fresken Giulios in der Sala di Psiche des Palazzo del Te zusammenzubringen.⁷³ Einem Rezept des 16. Jahrhundert folgte Carstens auch darin, daß er das gesamte Bildformat mit den gelagerten Figuren ausfüllte, so daß sie den Rahmen fast zu sprengen scheinen. Der Eindruck der Monumentalität wird dadurch entschieden gesteigert. Auch die 1784 datierte Kreidezeichnung (Abb. 19), die den Tod des Imperators Commodus darstellt, der durch einen gedungenen Gladiator erwürgt wurde, verweist in der Figurenauffassung auf Giulios Werk, ohne daß eine Vorlage benennbar wäre.⁷⁴

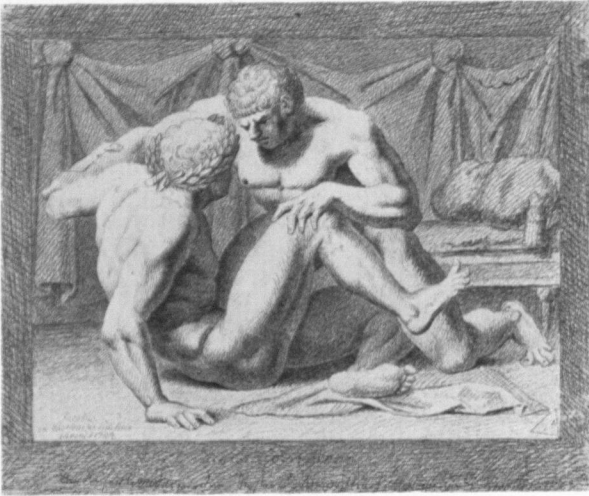


Abb. 19. A. J. Carstens, Der Tod des Commodus, Kreide, Oslo, Nasjonalgalleriet

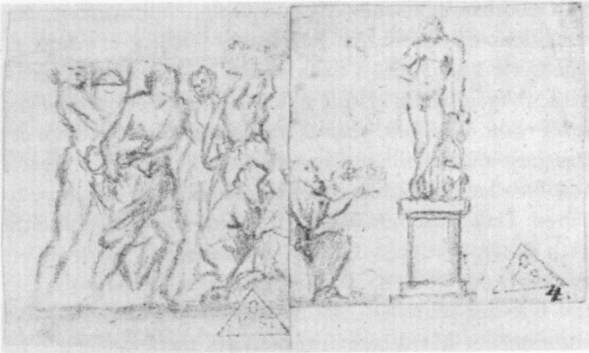


Abb. 20. A. J. Carstens, Mythologische Szene (Opfer an Bacchus), Schwarze Kreide, Oslo, Nasjonalgalleriet

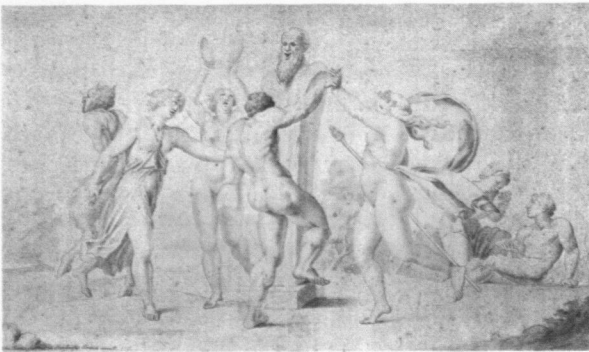


Abb. 21. A. J. Carstens, Bacchantentanz um eine Priapusherme, Bister, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

Ein Themenkreis, den Carstens in Italien entdeckte und der ihn in Lübeck wiederholt beschäftigte, war das bacchantische Fest. In einer kleinen Skizze (Abb. 20) hielt er in einer reliefmäßigen Komposition das Opfer an Bacchus fest.⁷⁵ Die Bacchusstatue kehrt leicht modifiziert in einer Komposition eines bacchantischen Tanzes wieder, die leider nur in einer Kopie erhalten blieb.⁷⁶ In einer Bisterzeichnung (Abb. 21) wurde das Thema von ihm 1786 variiert.⁷⁷ In diesen Zeichnungen bemüht er sich, nicht immer ganz erfolgreich, um die Darstellung wild bewegter Figuren. Die Vorbilder, die er hier verarbeitete, sind vielfältig. Angeregt durch antike Sarkophagreliefs gibt es seit der Renaissance eine kaum überschaubare Fülle von Tanzdarstellungen.⁷⁸ Die Darstellung des Tanzes der Musen auf dem „Parnaß“ von Mantegna sind ein frühes Beispiel. Peruzzi und Giulio hatten das Thema aufgegriffen, das auch in einer großen Zahl von Stichen verbreitet wurde. Carstens steht allen diesen Vorläufern relativ selbständig gegenüber. Eine unmittelbare Vorlage ist jedoch für ein anderes Blatt dieses Werkkomplexes auszumachen. 1786 zeichnete er den Tanz der „Vier Alter des menschlichen Lebens“ (Abb. 22), heute in Hamburg.⁷⁹ Die Anregung zu dieser Variante der Tanzdarstellung gab ihm sicher ein Stich nach dem Gemälde Poussins „Tanz zur Musik des Gottes der Zeit“ in London.⁸⁰ Auch die Gruppe links wird durch ein Werk Poussins angeregt worden sein, nämlich seine „Erziehung des Bacchus“ in London. Daß Poussin hier als vorbildlich gilt, braucht nicht zu überraschen, da Winckelmann und Webb den französischen Klassiker durchaus geschätzt haben. Von Poussinscher Klarheit ist denn auch eine schon im Rom entstandene Darstellung des Tanzes der Musen, auf die hier nur am Rande verwiesen sei.⁸¹

Fernow stellte mit tadelndem Unterton fest, daß Carstens in Lübeck „eine gewisse Vorliebe zu allegorischen



Abb. 22. A. J. Carstens, Die vier Alter des menschlichen Lebens, Feder laviert, Hamburg, Kunsthalle

Darstellungen gefaßt“ habe, und führte unter anderem die Darstellung der „Vier Jahreszeiten“ und der „Vier Elemente“ (Abb. S. 122) als Beispiele an.⁸² Das letztgenannte Werk war Carstens immerhin so wichtig, daß er es 1788 als Beweis seines Könnens an Minister von Heinitz nach Berlin schickte.⁸³ Obwohl Fernow den richtigen Hinweis gab, ist bislang übersehen worden, daß Carstens sich hier unmittelbar an einen italienischen Künstler des 17. Jahrhunderts anschloß, nämlich an Pietro Testa. Carstens hat seine Bildidee aus dessen Radierung der „Allegorie des Winters“ (Abb. 23)⁸⁴ entlehnt: die Erde, die eine Schale mit Wasser emporhebt, aus der die Luft trinkt, die das Wasser aus einem Krug auf die Erde regnen läßt, während das Feuer den Boden mit einer Fackel erwärmt.

Wenn man einmal auf diesen Zusammenhang aufmerksam geworden ist, wird man auch weitere Motive finden, die Carstens Testa verdankt. Das Blatt der „Vier Jahreszeiten“ (Abb. 24)⁸⁵ stellt genau genommen nicht die Personifikationen der vier Jahreszeiten dar, sondern versammelt die Sinnbilder der Sternzeichen, die mit dem Jahreslauf in Verbindung gebracht werden können: Zwillinge, Löwe, Waage, Schütze und Wassermann. Die Anregung dazu dürfte Testas „Allegorie des Herbstes“ (Abb. 25)⁸⁶ gegeben haben, wo diese Zeichen auf dem über den Himmel geführten Band ihren Platz gefunden haben. Auch für den 1788 gezeichneten Karton des „Morgen“ (Abb. 26)⁸⁷ gab Testa den Anstoß. Das Motiv der schlafenden Mondgöttin, die ihre Hand abwehrend gegen den herandrängenden Sonnengott erhebt, geht auf Testas „Allegorie des Herbstes“ zurück. Carstens faßte allerdings die vielfigurige Gruppe um Luna in der einen Figur der Göttin zusammen. Die Verbildlichung des Taus, der seinen Krug über der Erde ausgießt, ist hier

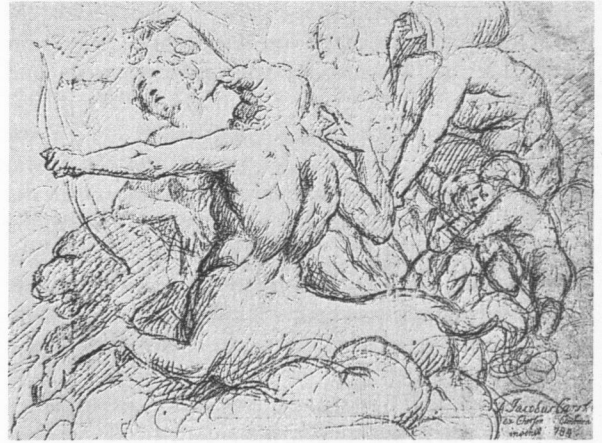


Abb. 24. A. J. Carstens, Vier Jahreszeiten, Bleistift, Dresden, Kupferstichkabinett



Abb. 25. Pietro Testa, Allegorie des Herbstes, Kupferstich

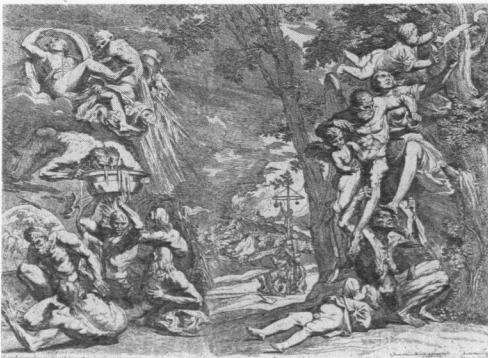


Abb. 23. Pietro Testa, Allegorie des Winters, Kupferstich



Abb. 26. A. J. Carstens, Der Morgen, Kreide, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

ebenfalls vorgegeben, wie auch das Motiv des Schlafenden.⁸⁸ Mit den Anregungen von Testa geht Carstens sehr eigenständig um. Er reduziert das Figurenrepertoire und ergänzt es zugleich durch die monumentale Personifikation der Nacht, die mit ihren Kindern Schlaf und Tod vor der Sonne weicht. Es ist ein Motiv, das, wie von Einem nachgewiesen hat, auf Pausanias zurückgeht und in der neuzeitlichen mythographischen Literatur Erwähnung findet. Selbstständig ist Carstens vor allem in der Figurenauffassung. Die Figuren werden in eine an der Antike orientierte Figurensprache zurückübersetzt, monumentalisiert und zugleich als plastische Form mit klarem Kontur isoliert.⁸⁹

Es mag vielleicht erstaunen, daß sich Carstens so intensiv von einem Barockkünstler anregen ließ, der ganz offensichtlich eine ganz andere Auffassung vom Bild und von der Figur hatte als er. Carstens bewegte sich hier ganz auf Winckelmanns Spuren, der in seiner Schrift über die Nachahmung durchaus positive Worte über die Bilderfindungen eines Rubens oder Daniel Gran fand. Die Faszination, die die Radierungen von Testa auf Carstens ausübten, war deshalb so groß, weil sie durch das, was Carstens bei Winckelmann lesen konnte, gerechtfertigt wurden. In seinem „Versuch einer Allegorie“ faßte er die Kunst der Alten als allegorische Sprache auf und forderte in polemischer Wendung gegen die Abwege, auf die die Allegorie durch die Handbücher Ripas gekommen sei, die Schöpfung neuer Allegorien, die den Grundforderungen nach Einfachheit, Deutlichkeit und Lieblichkeit genügen sollen, also Qualitäten haben sollten, die er auch in den antiken Bildwerken fand.⁹⁰ Drei Wege wies er den Künstlern. Sie sollten „alten Bildern eine neue Bedeutung geben, und bekannte Allegorien in neuem und eigenem Verstande gebrauchen“. Die zweite Möglichkeit sah er darin, Allegorien aus Gebräuchen, Sitten und Sprichwörtern des Altertums, wenn dieselben nicht sehr unbekannt sind, zu ziehen“. Der dritte Weg ist für ihn der Rückgriff auf die antike Geschichte, die „heroische und wahre Geschichte“, wie Winckelmann sagt, die als Exempel für bestimmte Begriffe Vorstellungen geben kann.

Carstens ließ sich von Winckelmann leiten, wenn er danach strebte, in seinen Erfindungen ideenschöpferisch zu sein. Er versuchte, alten Allegorien, die er vorfand, Einfachheit und Deutlichkeit zu geben. Um Lieblichkeit, Grazie allerdings kümmerte er sich weniger. Die Aufforderung, neue Wege zu gehen, nahm er sehr ernst. In „Cupidos Vogelfang“ (Abb. S. 111) setzte er Winckelmanns Rat um, aus alten Sprichwörtern zu neuen Themen zu gelangen. Seine Komposition illustriert die Sentenz: „Musik und Wein betören die Herzen“. Im Bemühen um neue Themen griff Carstens allerdings nur gelegentlich

zu den antiken Historikern, viel lieber hielt er sich an die Dichtung. Er ging damit einen Weg, der hochaktuell war. Johann Heinrich Füssli beispielsweise, von dem Carstens in Zürich sicher etwas gehört und vielleicht auch gesehen hat, schuf seine Kunst aus der Literaturerfahrung des Sturm und Drang. Shakespeares Dramen, Dantes „Divina Commedia“, die Nibelungen und andere Werke der Literatur boten ihm unerschöpflichen Stoff für seine Erfindungen. Auch für Abildgaard, der 1777 aus Rom nach Kopenhagen zurückgekehrt war, spielte das literarische Bild eine zentrale Rolle,⁹¹ und es ist sehr wahrscheinlich, daß Carstens durch Abildgaards Werke auf Ossian wie auf die griechischen Tragiker verwiesen wurde, die er in Lübeck illustrierte. Daß er dabei wirklich von der Lektüre und nicht etwa von Bildtraditionen ausging, zeigt sich an der Wahl seiner Themen. Cassandra beispielsweise war zuvor zwar gelegentlich dargestellt worden, doch stets im Kontext der Ereignisse des trojanischen Krieges. Carstens hingegen (Abb. S. 198) greift die zentrale Szene aus dem „Agamemnon“ des Aischylos auf, wo Cassandra, von Agamemnon auf dem Siegeswagen in den heimatlichen Palast auf Argos gebracht, wehklagend das blutige Schicksal prophezeit, das sie selbst und das Haus Agamemnons erleiden soll.⁹² In der Seherin hat Carstens eine mächtige, sprechende Gestalt geschaffen, die auf die Figuren seiner römischen Hauptwerke vorausweist. Unbefriedigend hingegen erscheint die Gestaltung des Chores, der gegen die Regeln der zeitgenössischen Ästhetik in Halbfiguren gezeigt wird.



Abb. 27. A. J. Carstens, Ödipus entdeckt die Frevelhaftigkeit seiner Ehe mit Iokaste, Kreide mit Weißhöhung, Hamburg, Kunsthalle

Auch mit der zweiten Tragödienillustration, die Carstens in Lübeck schuf, betrat er Neuland. Der „König Ödipus“ des Sophokles regte ihn zu einer großformatigen Zeichnung (Abb. 27) an, die sich heute in Hamburg befindet.⁹³ Carstens stellt uns die Schlüsselszene der Tragödie vor Augen: Ödipus sitzt nachdenklich auf seinem Thron und hört sich den Bericht des greisen Knechtes an, durch den er erfahren wird, daß er das Kind von König Laius und Iokaste ist, das dieser Knecht nicht wie befohlen ermordete, sondern aussetzte, so daß das vom Orakel prophezeite Schicksal seinen Lauf nehmen konnte und er zum Mörder seines Vaters und zum Gatten seiner Mutter wurde. Die erschütternde Erkenntnis aus dem Bericht des Greises deutet Carstens in der Gestalt der Iokaste an, die in heftiger Bewegung und mit dem Ausdruck des Entsetzens in der Mitte steht. Carstens hat das Thema 1797 noch einmal aufgegriffen, wobei er sich noch enger an den Text hielt, indem er die weitere an der Enthüllung beteiligte Figur des Boten hinzufügte.⁹⁴ An der Hauptfigur brauchte er nur kleine Veränderungen vorzunehmen, um das bedrückte Grübeln des Ödipus anschaulich zu machen, der gleich zu der erschreckenden Erkenntnis seines tragischen Frevels gelangen wird. Der Idee nach war die tiefgründige Darstellung des Seelischen bereits in der Lübecker Zeichnung angelegt. Es ist Menschendarstellung aus dem Geist der antiken Tragödie.

Dieser Vergleich, dem weitere zur Seite gestellt werden könnten, zeigt, daß Carstens bereits in Lübeck zu den Fundamenten seiner Kunstauffassung gefunden hatte. Zur entscheidenden Klärung und Festigung seiner Anschauungen kam er allerdings erst in der Begegnung mit Karl Philipp Moritz in Berlin, in dem er einen kongenialen Partner fand. Durch Moritz lernte er die Konzeption der Autonomieästhetik kennen, die für die Kunstlehre der deutschen Klassik fundamentale Bedeutung hatte.⁹⁵ Diese Anschauungen waren es, die ihm den entscheidenden Rückhalt geben sollten, als er in Rom vor der schwierigen Entscheidung stand, alle Brücken nach Berlin abzurechnen, um seine künstlerischen Vorstellungen in Rom zu verwirklichen, auch wenn er dort keine Aussichten auf ein gesichertes Auskommen hatte.

ANMERKUNGEN

- 1 Zur Jugendgeschichte von Carstens vgl. vor allem August Sach, *Asmus Jakob Carstens' Jugend- und Lehrjahre nach urkundlichen Quellen*, Halle 1881; zu Tischbein ebd. S. 73; zu Carstens' Kopenhagener Zeit ebd. S. 155 ff.; auf dem Werk von Sach basiert auch die Darstellung der Anfänge von Carstens bei Alfred Kamphausen, *Asmus Jakob Carstens*, Neumünster 1941, 1 ff.
- 2 Dies berichtete Carstens selbst in: Karl Ludwig Fernow, *Carstens, Leben und Werke*, hrsg. und ergänzt von Herman Riegel, Hannover 1867, S. 69.
- 3 Zu der Berliner Zeit von Carstens vgl. Kamphausen a.a.o. (Anm. 1), S. 94 ff.
- 4 Frank Büttner, *Asmus Jakob Carstens und Karl Philipp Moritz*, in: *Nordelbingen*, Bd. 52, 1983, S. 97 ff.
- 5 E. Kris, O. Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a.M. 1979, S. 52 ff.
- 6 E. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967, S. 174 ff.
- 7 Drei männliche Aktfiguren, Bleistift und Kreide, Ehem. Sammlung E. Sach, Lübeck: Kamphausen, a.a.O. (Anm. 1), S. 13.
- 8 Der Drususbogen in Rom, Aquarell, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst; vgl. Kamphausen, a.a.O. (Anm. 1), S. 15. Die Vorlagen für dieses Blatt, wie für ein anderes gleichartiges, das Kamphausen nennt (*Das Forum in Rom*), sind noch nicht ermittelt worden.
- 9 Antike Trophäe, Bleistift, Kunstsammlungen zu Weimar, Kat.-Nr. 1, Abb. S. 106. Vorlage: Giovanni Battista Galestruzzi, *Trofei di Polidoro disegnati dall'originale in Roma 1658*, Blatt 1; Walter Strauss (Hrsg.), *The Illustrated Bartsch*, New York 1978 ff., Bd. 47, S. 104.
- 10 „Er hatte so große Lust und so viele natürliche Fähigkeiten zum Zeichnen, daß er schon nach seinem zwölften Jahre bekannte, und etwas auffallende Gesichter aus dem Kopfe ziemlich ähnlich zeichnete.“ (J. C. Jürgensen, *Kurze Lebensbeschreibung der beyden Brüder und Maler, Asmus Jacob und Friedrich Carstens*, in: *Schleswigsche Kunstbeyträge*, 2. Heft, Schleswig 1792, S. 86).
- 11 Bildnis eines Mannes mit Hut, Kreide, Oslo, Nasjonalgalleriet, Inv. Nr. B.5500.
- 12 Bildnis Friedrich Carl von Gram, Rötel, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst: Kamphausen, a.a.O. (Anm. 1), S. 49.
- 13 Sach, a.a.O. (Anm. 1), S. 68 f.
- 14 Ernst Schlee, Paul Ipsen und Asmus Jakob Carstens, in: *Nordelbingen*, Bd. 28/29, 1960, S. 131 ff.
- 15 Schlee, a.a.O. S. 137; Bildnis einer modischen Dame, Rötel, Kunstsammlungen zu Weimar, Kat.-Nr. 11, Abb. S. 110.
- 16 Brustbild einer Dame mit reichem Kopfputz, Bleistift, Weimar, Schloßmuseum; vgl. zu weiteren Bildern dieser Serie: *Asmus Jakob Carstens und Joseph Anton Koch. Zwei Zeitgenossen der französischen Revolution. Katalog der Ausstellung Berlin, Nationalgalerie 1989/90*, S. 78 f. Die beiden Blätter sind Bestandteil einer umfangreicheren Serie.
- 17 Werner Busch, *Akademie und Autonomie. Asmus Jacob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie*, in: *Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche*, Katalog der Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin 1981, S. 81 ff.
- 18 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, 4 Bde., Leipzig und Winterthur 1775 ff. Vgl. Willibald Sauer-

- länder, Überlegungen zum Thema Lavater und die Kunstgeschichte, in: *Idea VIII*, 1989, S. 15 ff.
- 19 Lavater, a.a.O. Bd. 1, S. 13.
- 20 Georg Christoph Lichtenberg, Über Physiognomik; wider die Physiognomen (1778), in: ders., *Schriften und Briefe*, hrsg. von F. M. Mautner, Frankfurt 1983, 79 ff.
- 21 Kamphausen, a.a.O. (Anm. 1), S. 65 f. erwähnt die Blätter und ihre Provenienz, geht aber nicht näher auf sie ein.
- 22 Vgl. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 4, Darmstadt 1976, Sp. 696 ff.
- 23 Johann Joachim Winckelmann, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Joseph Eiselein, Donaueschingen 1825, Bd. 1, S. 89.
- 24 Werner Busch, Die klassizistische Karikatur in Deutschland – Begriff und Gattung, in: *Kunstchronik* 1979, S. 17 f.
- 25 Lavater, a.a.O. (Anm. 18), Bd. 1, S. 226.
- 26 Karikatur eines nach links blickenden Mannes mit Zopf, Rötel, Oslo, Nasjonalgalleriet, Inv. B.5442.
- 27 Lavater, a.a.O. (Anm. 18), Bd. 2, S. 233.
- 28 Lavater, a.a.O. (Anm. 18), Bd. 4, S. 351 ff.
- 29 Wilhelm Tischbein, Die Temperamente, Federzeichnung, Oldenburg, Landesmuseum; vgl. Frank Büttner, Wilhelm Tischbeins »Konradin von Schwaben«, in: *Kunstsplitter. Beiträge zur nordeuropäischen Kunstgeschichte*, Husum 1984, S. 106.
- 30 Karikatur eines nach links blickenden Offiziers, Rötel, Oslo, Nasjonalgalleriet, Inv. B.5448.
- 31 Karikatur eines nach links blickenden Mannes mit Lockenperücke, Federzeichnung, Oslo, Nasjonalgalleriet, Inv. B.5417.
- 32 Karikatur eines nach rechts blickenden Mannes mit Zopfperücke, Federzeichnung, Oslo, Nasjonalgalleriet, Inv. Nr. B.5422.
- 33 Karikatur eines nach links blickenden Mannes, Federzeichnung, Oslo, Nasjonalgalleriet, Inv. B.5427.
- 34 Vgl. dazu Busch, a.a.O. (Anm. 17).
- 35 Selbstbildnis mit Querflöte, Silberstift und Lavierung, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek; Kamphausen, a.a.O. (Anm. 1), S. 29.
- 36 Schlee, a.a.O. (Anm. 14), S. 141.
- 37 Ellen Poulsen, Jens Juel, Kopenhagen 1961, S. 6; vgl. Ellen Poulsen, Jens Juel, Tegninger, Katalog der Ausstellung Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 1975, Nr. 7, S. 30.
- 38 Selbstbildnis, Farbige Kreide, Hamburg, Kunsthalle.
- 39 Schlee, a.a.O. (Anm. 14), S. 142 ff. nahm an, daß Carstens die Zeichnung von Juel gekannt habe. Seine Datierung des Blattes auf Ende der 1770er Jahre ist jedoch nicht aufrecht zu halten. Von Ellen Poulsen wird die Zeichnung zu Recht nach dem 1784 datierten Selbstporträt eingeordnet (Poulsen, Katalog 1975, a.a.O. [Anm. 37], Nr. 74 und 79). Sie wäre danach erst nach Carstens' Abreise aus Kopenhagen entstanden.
- 40 Fernow/Riegel, a.a.O. (Anm. 2), S. 44f.; Sach, a.a.O. (Anm. 1), S. 44 ff.; S. 139 ff.
- 41 Fernow/Riegel, a.a.O. (Anm. 2), S. 51 ff.
- 42 Fernow/Riegel, a.a.O. (Anm. 2), S. 65.
- 43 Fernow/Riegel, a.a.O. (Anm. 2), S. 48; Johann Melchior Cröker, Der wohl anführende Maler, welcher curiöse Liebhaber lehret, wie man sich zur Malerey zubereiten [...] solle, Jena 1736; Reprint mit Einleitung von Ulrich Schiessl, Mittenwald 1982.
- 44 Gerard de Lairese, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam 1707; Sach, a.a.O. (Anm. 1), S. 120; das Exemplar mit dem eigenhändigen Namenseintrag »Jakob Asmus Carstens 1776« auf dem Titelblatt befindet sich im Besitz der Kieler Kunsthalle. Es wurde der Kunsthalle 1858 von einem Ekkernförder Bürger geschenkt. Carstens nahm es also vermutlich nicht mit nach Kopenhagen.
- 45 Fernow/Riegel, a.a.O. (Anm. 2), S. 55 f.
- 46 Daniel Webb, *Untersuchung des Schönen in der Malerei und die Verdienste der berühmtesten alten und neuern Malern*, Zürich 1766; Abbé du Bos, *Kritische Betrachtungen über die Poesie und Malerey*, 3 Bde., Kopenhagen 1760; Fernow/Riegel, a.a.O. (Anm. 2), S. 48 und 55 f. Carstens erwähnte gegenüber Fernow noch einen weiteren Autor, nämlich Roger de Piles. Vermutlich las er de Piles Werk »Abregé de la vie des peintres«, das auf Deutsch unter dem Titel »Historie und Leben der Maler« in Hamburg 1710 erschien.
- 47 Fernow/Riegel, a.a.O. (Anm. 2), S. 55.
- 48 Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 1, Darmstadt 1985, S. XII f.
- 49 Du Bos, a.a.O. (Anm. 46), Bd. 2, S. 43.
- 50 Du Bos, a.a.O. (Anm. 46), Bd. 2, S. 111 f.
- 51 Webb, a.a.O. (Anm. 46), S. LXXXII; zu Webb vgl. Johannes Dobai, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bd. 2, 1750–1790, Bern 1975, S. 718 ff.
- 52 Webb, a.a.O. (Anm. 46), S. 6.
- 53 Die Abwertung des »Mechanischen« in der Kunst war ein zentraler Gedanke der Kunstauffassung des 18. Jahrhunderts, dem Carstens beispielsweise auch bei Du Bos und Winckelmann und später bei Kant begegnete. Du Bos verwendet (in der deutschen Übersetzung) den Begriff der »Mechanik der Malerei«: Du Bos, a.a.O. (Anm. 46), Bd. 1, S. 89; Bd. 2, S. 21. Das Mechanische ist das, was auch ein Künstler ohne Genie lernen kann, also die notwendige Grundlage, jedoch nicht das, was den eigentlichen Wert des Kunstwerkes ausmacht: ebd., Bd. 2, S. 55 ff. Bei Winckelmann wird die Abwertung des Mechanischen am deutlichsten in den Abschnitten über die Allegorie, die sich in seiner »Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke finden: Winckelmann, a.a.O. (Anm. 23), Bd. 1, S. 155 ff. Kant unterscheidet zwischen mechanischer und schöner Kunst: Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von K. Vorländer, Hamburg 1968, S. 163 (Ä 47).
- 54 Das »invenit« in der Signatur ist eigentlich in der Druckgraphik gebräuchlich, wo damit der Urheber der Stichvorlage gemeint ist, im Unterschied zu dem Ausführenden des Stiches, der mit »fecit« oder »sculpsit« signiert. Sind Erfinder und Ausführender identisch, so lautet die übliche Signatur: »invenit et sculpsit«.
- 55 Webb, a.a.O. (Anm. 46), S. 143; Sach, a.a.O. (Anm. 1), S. 103.
- 56 Dobai, a.a.O. (Anm. 51), S. 719.
- 57 Fernow/Riegel, a.a.O. (Anm. 2), S. 76.
- 58 Winckelmann, a.a.O. (Anm. 23), Bd. 1, S. 50 ff.
- 59 Fernow/Riegel, a.a.O. (Anm. 2), S. 72.
- 60 Carstens ließ 1783 in Kopenhagen eine kleine Sammlung seiner Gedichte unter dem Titel »Oden und Elegien von Jakob« drucken; Sach hat dieses Werk wieder aufgefunden und in seinem Buch vollständig abgedruckt: Sach, a.a.O. (Anm. 1), S. 219 ff. Vgl. Fernow/Riegel, a.a.O. (Anm. 2), S. 81. Zu Klopstocks Auffassung vom Künstler zusammenfassend: Schmidt, a.a.O. (Anm. 48), S. 61 ff.
- 61 Vgl. z. B. die Oden »Auf meine Freunde« und »Die Stunden der Weihe«; in: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Ausgewählte Werke*, hrsg. von K. A. Schleiden, München 1962, S. 12 ff. und 30 ff. »Von der heiligen Poesie«: ebd. S. 997 ff.

- 62 Lavater, a.a.O. (Anm. 18), Bd. 2, S. 40ff. Die folgenden Zitate dort S. 42 ff.
- 63 Diogenes in der Tonne, Kopenhagen, Statens Museum; Kamphausen, a.a.O. (Anm. 1), S. 42.
- 64 Bente Skovgaard, Maleren Abildgaard, Kopenhagen 1961, S. 5 ff.
- 65 Kamphausen, a.a.O. (Anm. 1), S. 79.
- 66 Fernow/Riegel, a.a.O. (Anm. 2), S. 81 schreibt im Anschluß an seinen Bericht von den poetischen Versuchen von Carstens: „Nachher fing er auch an, Kant's Kritik der reinen Vernunft zu studiren, worin er aber nicht weiter kam, als in die Lehre von Raum und Zeit; und die Ausbeute dieses Streifzuges war eine symbolische Darstellung dieser beiden Formen in einer malerischen Composition, derentwillen er mancherlei Anfechtung in Scherz und Ernst erfahren mußte.“ Vom Kontext her geht es hier um Irrwege, die Carstens beschritt. Ich meine, daß damit nicht gesagt ist, daß Carstens Kant schon in Lübeck kennen lernte. In der Berliner Zeit gibt es keinerlei Hinweise auf Kantstudien von Carstens. Das Werk, auf das Fernow anspielt, entstand erst in Rom (Fernow/Riegel, a.a.O. [Anm. 2], S. 125 und 253). Auch Fernow hat seine Kantstudien erst nach seiner Lübecker Zeit begonnen. Seine Hinwendung zur Philosophie war das Resultat seiner Bekanntschaft mit Karl Leonhard Reinhold in Jena, bei dem er 1791-93 studierte und der ihn mit der Philosophie Kants vertraut machte. - Gegen Kamphausens Deutung des Bremer Blattes spricht die Zeichnung selber: Die Flügel des Alten sind Attribut des Zeitgottes, genauso die Sense, auch wenn sie wie Kamphausen meint, nachträglich hinzugefügt sein sollte. Amor ist eindeutig gekennzeichnet durch Flügel und Köcher. Die Fackel ist ein bei ihm durchaus mögliches Attribut (von Hymen entliehen). Daß er das Stundenglas geraubt hat, deutet auch die Handhaltung des Zeitgottes an.
- 67 Kamphausen, a.a.O. (Anm. 1), S. 47.
- 68 Skovgaard, a.a.O. (Anm. 64), S. 16 ff.
- 69 Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747-1785*, Paris 1912; Roy Strong, *And when did you last see your father? The Victorian Painter and British History*, London 1978; Frank Büttner, *Die Darstellung mittelalterlicher Geschichte in der deutschen Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. In: *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, hrsg. von Peter Wapnewski (Germanistische Symposien, Berichtsbände 6), Stuttgart 1986, S. 407 ff.; Frank Büttner, *Bernhard Rodes Geschichtsdarstellungen*. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Band 42, 1988, S. 33 ff.
- 70 Ove Malling, *Store og gode Handler af Danske, Norske og Holsternerne*, 5. Aufl. Kopenhagen 1810, S. 50 (die Erstauflage erschien 1777; eine deutsche Übersetzung bereits zwei Jahre später: Owe(sic) Malling, *Große und gute Handlungen der Dänen, Norweger und Holsteiner*, Kopenhagen und Leipzig 1779, S. 49 f. Die dargestellte Geschichte findet sich gleichfalls bei Wilhelm Ernst Christiani, *Geschichte der Herzogtümer Schleswig und Holstein*, Bd. 1, Flensburg 1779, S. 403.
- 71 Der Priester der Rügener vor dem Wendenkönig Heinrich, 1779, Bleistift, Bergen, Billedgallerie; vgl. Kamphausen, a.a.O. (Anm. 1), S. 45. Die Textzeilen unter der Darstellung sind ein Zitat aus dem erwähnten Werk von O. Malling, sie lauten: „men Penge var intet for Holsternerne. De fordrede Strid og Rygernes Ydmygelse. Ove Malling, pag. 62“. Carstens Zeichnung ist aber m. W. nicht als Buchillustration verwendet worden.
- 72 Friedrich d. Gr. und Zieten, Sèpia, Oslo, Nasjonalgalleriet, Inv.Nr. B.5501.
- 73 Cupidos Vogelfang, Kreide und Weißhöhung, Kunstsammlungen zu Weimar, Kat.-Nr. 5, Abb. S. 111.
- 74 „Mors Commodi“, Oslo, Nasjonalgalleriet, Inv. Nr. A 3340. Das Thema, meines Wissens sonst nie illustriert, entnahm Carstens der knappen Schilderung der Scriptoris historiae Augustae; vgl. *The Scriptoris Historiae Augustae*, ed. D. Magie (Loeb Classical Texts), Cambridge, Mass., London 1960, Bd. I, S. 304 (Commodus Antonianus XVII, 1 ff.).
- 75 Mythologische Szene (Opfer an Bacchus), Schwarze Kreide, Oslo, Nasjonalgalleriet, Inv. B.5281.
- 76 Bacchantischer Tanz um eine Bacchusstatue (Nachzeichnung), Kunstsammlungen zu Weimar, Kat.-Nr. 2, Abb. S. 106.
- 77 Bacchantentanz um eine Priapusherme, Bister, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.
- 78 P Pray Bober und R. Rubinstein, *Renaissance Artist and Antique Sculpture*, Oxford 1986, S. 95 ff.
- 79 Die vier Alter des menschlichen Lebens, Federzeichnung laviert, Hamburg, Kunsthalle; Kamphausen, a.a.O. (Anm. 1), S. 75.
- 80 Anthony Blunt, *Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, London 1966, S. 81, Nr. 121 und S. 93, Nr. 133.
- 81 Apoll und die Musen, Aquarell, Privatsammlung Karlsruhe; Kamphausen, a.a.O. (Anm. 1), S. 161; einen Entwurf zu dem Blatt besitzt das Thorvaldsen Museum in Kopenhagen.
- 82 Fernow/Riegel, a.a.O. (Anm. 2), S. 76.
- 83 Fernow/Riegel, a.a.O. (Anm. 2), S. 348. Erhalten blieb nur eine Durchzeichnung, die sich in den Kunstsammlungen zu Weimar befindet (Kat.-Nr. 48, Abb. S. 122).
- 84 Paolo Bellini, *L'opera incisa di Pietro Testa*, Vicenza 1976, S. 58, Nr. 28.
- 85 Vier Jahreszeiten, Dresden, Kupferstichkabinett; Kamphausen, a.a.O. (Anm. 1), S. 69; Katalog Berlin, a.a.O. (Anm. 16), S. 77, Nr. 1.
- 86 Bellini, a.a.O. (Anm. 84), S. 61 f., Nr. 32.
- 87 Der Morgen, Kreide, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.
- 88 Weitere Anregung erhielt Carstens durch Testas Radierung „Allegorie des Frühlings“ (B. 36) (Bellini a.a.O., (Anm. 84), S. 60, Nr. 30). Vor allem die Idee, den Wagen des Sonnenwagens als feurige Scheibe zu gestalten, entnahm Carstens aus diesem Blatt. Auch die Haltung, mit der Apoll sein Gespann lenkt, ist vergleichbar.
- 89 Der Karton hatte ein leider verschollenes Gegenstück, das Carstens auf der Berliner Ausstellung 1788 präsentierte: „Der Abend, dargestellt durch den niedergehenden Helios“.
- 90 Winckelmann, a.a.O. (Anm. 23), Bd. IX, S. 61.
- 91 Skovgaard, a.a.O. (Anm. 64), S. 5 ff.
- 92 Cassandra, Kreide, Stiftung Weimarer Klassik, Kat.-Nr. 2, Abb. S. 198; die Textvorlage ist Aischylos, *Agamemnon*, Vers 1072 ff.
- 93 Ödipus entdeckt die Frevelhaftigkeit seiner Ehe mit Iokaste, Kreidezeichnung mit Weißhöhung, Hamburg, Kunsthalle; Kamphausen, a.a.O. (Anm. 1), S. 83. Die Textvorlage findet sich in Sophokles, *König Oedipus*, Vers 951 ff.
- 94 Ödipus entdeckt die Frevelhaftigkeit seiner Ehe mit Iokaste, Kreide, Kunstsammlungen zu Weimar, Kat.-Nr. 154, Abb. S. 185.
- 95 Zur Bedeutung von Moritz für Carstens vgl. Büttner, a.a.O. (Anm. 4), S. 106 ff. Fernow ging in seiner Carstens-Biographie über die Bedeutung von Moritz hinweg. Er tat das

nicht ohne Eigeninteresse, denn dadurch erhielt die Rolle, die er selbst für die künstlerische Entwicklung von Carstens spielte, ein größeres Gewicht. Es ist jedoch festzuhalten, daß Fernow, neun Jahre jünger als Carstens, in Lübeck in jeder Hinsicht der nehmende war. Wie bereits angedeutet, wurde Fernow erst durch die Begegnung mit Reinhold in Jena zum „Kantianer“. Mit Carstens hatte er in dieser Zeit keinen Kontakt. Er traf ihn erst wieder, als er im Herbst 1794 nach Rom kam, wo er zeitweilig sein Hausgenosse wurde. Jetzt setzte ein intensiver Austausch über kunsttheoretische Fragen ein und Fernow hat mit geradezu missionarischem Eifer der römischen Künstlerschaft die Philosophie Kants nahezubringen versucht, wobei natürlich die 1790 erschienene

„Kritik der Urteilskraft“ im Mittelpunkt stand. In Fernows Auslegung der kantschen Ästhetik konnte Carstens seine Anschauungen bestätigt sehen. In seinem Weg zur Kunst hatten sie bis dahin keine jedoch Rolle gespielt. Die einseitige Zurückführung der Kunstanschauungen von Carstens auf Kant, wie sie zuletzt Markus Neuwirth bot (M. Neuwirth, Thorvaldsen im Spannungsfeld mythischer Bilderfindungen um 1800, in: Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Katalog der Ausstellung Nürnberg und Schleswig, hrsg. von Gerhard Bott und Heinz Spielmann, Nürnberg 1991, S. 53 f.), ist mithin zu korrigieren.