

Werner Busch

Akademie und Autonomie Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie

Carstens und Berlin

Die Ereignisse, die den Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen bilden, sind in der Literatur vollständig dokumentiert¹, es genügt, sie zu resümieren. Im Jahre 1790 wurde Asmus Jakob Carstens, knapp zwei Jahre nach seiner Ankunft in Berlin — vor allem auf Grund des Erfolges seiner in der öffentlichen Kunstaussstellung gezeigten großen und anspruchsvollen Kompositionszeichnung »Sturz der Engel« — zum Professor und Lehrer der Gipsklasse der sich neu formierenden Berliner »Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften« ernannt. Trotz seiner schon in seiner Kopenhagener Ausbildungszeit deutlich zutage getretenen Abneigung gegen das akademische Lehrsystem hatte Carstens dieses Amt angetreten, um auf diesem Wege der Erfüllung seines sehnlichsten Wunsches, einem Rom-Stipendium, näher zu kommen. Seine Bestallungsurkunde trug er zurück, weil darin eine Absprache nicht erwähnt wurde, die er privatim mit dem Kurator der Akademie, Minister Heinitz, getroffen hatte. Er hatte zur Bedingung gemacht, nicht dem akademischen Senat bzw. dem Direktorium der Akademie unterstellt zu werden, sondern direkt dem Freiherrn von Heinitz. Nach der mündlichen Zusicherung, man werde seiner Bedingung gemäß verfahren, nahm Carstens die Urkunde an, in der er offiziell auf den König, das königliche Haus und die neue akademische Satzung von 1790 verpflichtet wurde. Auf Grund seiner Sonderstellung konnte Carstens sich weitgehend unabhängig fühlen, nachdrücklich verbat er sich die üblichen wöchentlichen Inspektionen seiner Klasse seitens der Direktion. Aus einem Brief an Minister Heinitz wird deutlich, daß Carstens seine Aufgabe als Lehrer nicht eigentlich im Rahmen des akademischen Curriculums sah. Es werde, schreibt er, »nicht allein die Nachahmung (der antiken Abgüsse), sondern was die Hauptsache ist, Schönheit und Richtigkeit gelehrt, ohne welche Begriffe keiner ein wirklicher Künstler werden kann«². Zwei Jahre übte Carstens sein Amt in der Gipsklasse aus, die von ferne schon einer Meisterklasse ähnelte, einem Typus, den Wilhelm Schadow erst 1828 für Düsseldorf projektierte.³ Danach erlangte er endlich durch Minister Heinitz, für dessen Palais er in

der Zwischenzeit als Freskant tätig geworden war, für zwei Jahre das angestrebte Rom-Stipendium und erreichte Rom im September 1792.

Auch als Stipendiat verhielt er sich ungewöhnlich, einen Bericht über seine Anfangszeit in Rom an Heinitz hielt er fast ein Jahr zurück, über Resultate seiner künstlerischen Bemühungen berichtete er fast nichts. Heinitz bemängelte dies gegen Ende des Stipendiums nachdrücklich und forderte Carstens auf, Arbeiten einzusenden.⁴ Carstens antwortete dem Minister, er habe deswegen nichts von seinen Werken nach Berlin geschickt, weil er beabsichtige, in Rom eine Ausstellung zu veranstalten, Heinitz gestand ihm dies zu, verlängerte sein Stipendium um ein weiteres Jahr, wies ihn aber auch darauf hin, daß Arbeiten von ihm zur nächsten Berliner Kunstaussstellung eingereicht werden müßten.

Carstens mietete das Atelier des verstorbenen römischen Künstlers Pompeo Battoni und erhob damit ostentativ Anspruch auf den verwaisten Platz eines ersten römischen Künstlers. Anfang 1795 berichtete er Heinitz, seine Ausstellung werde nun bald eröffnet, und würzte seinen Brief mit sehr freimütigen Invektiven gegen die Institution Akademie: »Die Zweckmäßigkeit dieses Instituts steht ohnehin auf schwachen Füßen«.⁵ Zudem erklärte er, es sei die Pflicht eines Königs, ein Genie, wenn die Natur einmal eines hervorbrächte, zu unterstützen: »Es ist einem Monarchen so viel Ehre für die Nachwelt, ein Genie unterstützt als eine Schlacht gewonnen und Provinzen erobert zu haben«.⁶ Dies ist der Realität der Zeit weit vorausgedacht. Erst der nach den Ereignissen von 1848 zurückgetretene König Ludwig machte sich diese Argumentation in der Anrede an die Künstler bei der Grundsteinlegung der von ihm aus der Privatschatulle finanzierten Neuen Pinakothek zu eigen.⁷ Im April 1795 eröffnete Carstens die Ausstellung seiner elf Arbeiten; es handelte sich ausschließlich um Zeichnungen und in Tempera gearbeitete Kartons. Auf Ölgemälde hatte Carstens bewußt verzichtet, zum einen, um sich keine Blöße zu geben — er beherrschte die Technik der Ölmalerei nur unvollkommen — zum anderen, um gerade den gedanklichen Anspruch seiner komplexen Kompositionen nicht durch farbige Ausführung zu verdecken. Die Ausstellung wurde unterschiedlich aufgenommen, man bewunderte die Erfindungsgabe Carstens', bemängelte die Ausführung. Heinitz las zuerst die überaus positive Besprechung durch Carstens' engen Freund Carl Ludwig Fernow und zeigte sich erfreut, dann ließ er sich von dem Carstens nicht wohlgesonnenen Berliner Akademieprofessor Rehberg berichten und

glaubte seine Meinung entschieden modifizieren zu müssen. Er wünschte dringend, Arbeiten von Carstens für die Berliner Ausstellung zu erhalten und forderte ihn auf, gleich mitzukommen und seinen Dienst als Lehrer wieder anzutreten. Carstens dachte nicht daran. Widerwillig schickte er schließlich drei Bilder nach Berlin. Er erklärte Heinitz frank und frei, für den weiteren Fortgang seiner künstlerischen Entwicklung sei es unerlässlich, in Rom angesichts der Werke von Raffael und Michelangelo zu leben.⁸ Falls er keine Verlängerung seines Stipendiums erhalte, müsse er auf eigene Kosten in Rom zu existieren versuchen. Er bot Heinitz jedoch an, für die Fortzahlung seines akademischen Gehalts jährlich ein Gemälde nach Berlin zu schicken. Vorher wolle er seine Werke jeweils in Rom ausstellen, damit ein öffentliches Urteil über sie gefällt werden könne. Die folgenden Ausführungen, die er macht, um zu erklären, wie er seiner akademischen Verpflichtung eher gerecht werden könne, zeigen zum ersten Mal ganz deutlich und wörtlich, daß er seine Argumentation aus Kants 1790 erschienener »Kritik der Urteilskraft« bezieht: »Nach meiner Einsicht und Überzeugung bin ich im Stande, den Eleven der dortigen Akademie mehr durch meine Arbeiten, als durch meine Lehren zu nutzen, da es mehr darauf ankommt, das Kunstgenie durch Muster, als durch Worte auf einen guten Weg zu leiten.«⁹ In § 47 der Kantschen »Kritik der Urteilskraft« heißt es: »Da die Naturgabe der Kunst (als schönen Kunst) die Regel geben muß; welcherlei Art ist denn diese Regel? Sie kann in keiner Formel abgefaßt zur Vorschrift dienen; denn sonst würde das Urteil über das Schöne nach Begriffen bestimmbar sein; sondern die Regel muß von der Tat, d. i. vom Produkt abstrahiert werden, an welchem andere ihr eigenes Talent prüfen mögen, um sich jenes zum Muster, nicht zur Nachmachung, sondern der Nachahmung dienen zu lassen. Wie dieses möglich sei, ist schwer zu klären. Die Ideen des Künstlers erregen ähnliche Ideen seines Lehrlings, wenn ihn die Natur mit einer ähnlichen Proportion der Gemütskräfte versehen hat. Die Muster der schönen Kunst sind daher die einzigen Leitungsmittel, diese auf die Nachkommenschaft zu bringen: welches durch bloße Beschreibungen nicht geschehen könnte...«¹²

Weiter unten soll eine umfassendere Einbettung dieser Argumentationsweise versucht werden, hier genügt es, darauf hinzuweisen, daß Heinitz diese, wie er es sehen mußte, einseitige Aufkündigung der Verpflichtung der Akademie gegenüber nicht hin-

nehmen konnte. Es entspann sich ein breiter, von Heinitz' Seite durchaus mit Geduld geführter, aber notwendig immer schärfer werdender Briefwechsel, in dem über Verpflichtungen finanzieller, rechtlicher und moralischer Art gestritten wurde. Er gipfelte in Carstens' berühmtem Brief vom 20. Februar 1796.¹¹ Zuerst weist er in diesem Brief darauf hin, daß seine Arbeiten durch das Berliner Publikum doch offenbar gut aufgenommen worden seien, dafür habe er doch eigentlich eine fernere Pension und nicht seine inzwischen von Heinitz ausgesprochene Entlassung zu erwarten gehabt. Er argwöhnt, man habe ihm bloß seine Arbeiten »ablocken« wollen, um ihn dann seinem Schicksal zu überlassen. Er fordert von daher seine Arbeiten umgehend zurück. Schließlich habe man ihm Undank vorgeworfen, dagegen könne er sich nur verwahren, sein Fleiß während seiner römischen Zeit könne Zeugnis für ihn ablegen. Demonstrativ erklärt er: »Ich habe die von Seiner Königl. Majestät zu meiner Ausbildung mir geschenkte Pension nützlich und gewissenhaft angewendet . . . Was mir Seine Majestät geschenkt haben . . . kann mir keiner wieder abfordern . . . Da von gegenseitigen Verbindlichkeiten die Rede ist, so dient darauf zur Antwort: daß ich gegen die Akademie nie Verbindlichkeiten gehabt habe. Ich habe für eine mittelmäßige Besoldung, unabhängig vom Direktorium, guten Unterricht ertheilt. Ich bin nicht einmal Mitglied. Wenn ich Verbindlichkeiten habe, so sind sie gegen Euer Excellenz. Aber ich habe oben schon gezeigt, weil ich aus Gerechtigkeit gegen mich selbst dazu genöthigt werde, wie sich diese gegenseitige Verbindlichkeit aufhebt.«¹² Carstens sah seine Verpflichtung durch die Teilhabe der Öffentlichkeit an seiner Kunst während der Ausstellung als abgegolten an und argumentierte von daher gegen die Akademie, daß sie »kein Recht an meinen Arbeiten hat, also dieselben auch weder in Beschlag nehmen, noch verauktionieren kann . . . und sollte dieses dennoch geschehen, so werde ich mich öffentlich darüber, als über eine Ungerechtigkeit eines öffentlichen Collegiums gegen einen Privatmann beschweren.«¹³ Seine erneute Bezugnahme auf Kant und dessen Kategorien von öffentlichem und privatem Recht ist deutlich. Carstens kommt nun zum oft zitierten, deklamatorischen Höhepunkt des Briefes: »Uebrigens muß ich Euer Excellenz sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre; und nie ist es mir in den Sinn gekommen, auch habe ich nie versprochen, mich für eine Pension, die man mir auf einige Jahre zur Ausbildung meines Talents

schenkte, auf Zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen. Ich kann mich nur hier, unter den besten Kunstwerken, die in der Welt sind, ausbilden, und werde nach meinen Kräften fortfahren, mich mit meinen Arbeiten vor der Welt zu rechtfertigen ... Mir sind meine Fähigkeiten von Gott anvertraut; ich muß darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit, wenn es heißt: Thue Rechnung von deinem Haushalten! ich nicht sagen darf: Herr, ich habe das Pfund, so du mir anvertrauet, in Berlin vergraben«. ¹⁴ Abschließend versicherte er, er werde die Wahrheit »auch im Nothfalle öffentlich bekennen, um mich vor der Welt eben so zurechtfertigen, als ich vor mir selbst gerechtfertigt bin«. ¹⁵ Diese mit geradezu lutherischem Ethos vorgetragene Verteidigungsrede machte den Bruch irreparabel. Die Akademie rückte die Bilder nicht heraus, Carstens kam den ihm zur Last gelegten finanziellen Verbindlichkeiten nicht nach. Heintz ließ fairerweise, das muß man ihm abschließend zugestehen, das Ganze auf sich beruhen. Als Staatsbeamter aus der friderizianischen Ära konnte er gar nicht anders handeln, ihm ging das Wohl des Staates und der Vorteil der ihm anvertrauten Institutionen über alles, ihm mußte Carstens' Argumentation fremd und ungerechtfertigt erscheinen. Dafür hat er Carstens noch erstaunlich viel Verständnis entgegengebracht. Fernow hat 1805 in einem Brief an Böttiger das Problem auf einen Nenner gebracht: »... man sieht, daß die Verhältnisse eines Ministers und eines Künstlers nicht verträglich waren«. ¹⁶ Wir wollen im folgenden die Pole ein wenig verschieben und fragen, warum am Ende des 18. Jahrhunderts akademisches Konzept und das Selbstverständnis eines Künstlers wie Carstens nicht harmonieren konnten; dazu ist eine Ableitung der jeweiligen Positionen vonnöten.

Akademische Lehre und Antiakademismus

An der Berliner Akademie kam es im Jahre 1786 durch die Berufung des Minister von Heintz zum Kurator der Akademie zu verstärkten Reformbemühungen. ¹⁷ Eines der Ziele war es, in der Hauptstadt und den größeren Provinzialstädten Zeichen- und Modellerschulen mit unentgeltlichem Unterricht für Handwerker unter Oberaufsicht der Berliner Akademie einzurichten. ¹⁸ Diese Schulen traten ganz notwendig in Konkurrenz zum Ausbildungsmonopol der Zünfte. Den traditionellen, innovationsfeindlichen Normen der Zünfte sollte durch

eine Bindung der Handwerkerausbildung an die höheren akademischen Normen mit ihrer »Idee von edler Simplizität und Einheit in der Mannigfaltigkeit«, wie es in diesem Zusammenhang von seiten der Akademie hieß, entgegengearbeitet werden. Die Handwerkseleven sollten nicht nur elementare, mechanische Konstruktionszeichnungen, sondern auch Freihandzeichnen nach Umrissvorlagen lernen. Weiter allerdings sollte ihre künstlerische Ausbildung nicht gehen. Immerhin hatten sie, so die Akademie, mit der Beherrschung der Umrisszeichnung das wichtigste, Schönheit bildende Element gelernt: »Denn da die eigentlichen Gestalten aller Gegenstände gewissermaßen von Linien umschrieben werden, da diese äußern Linien auch das am meisten Bezeichnende derselben sind, und in der Richtung und Schwingung dieser Linien alles dem Auge Gefällige oder Mißfällige enthalten ist; so wird es sehr begreiflich, wie das Nachzeichnen der Umrisse des menschlichen Körpers, welcher unter allen Gestalten, die die Natur hervorbringt, die mehreste Schönheit und Mannigfaltigkeit enthält, sowohl das Auge als die Hand übt, diese schönen, auseinander fließenden, und dennoch contrastirenden Linien darzustellen«. ¹⁹ Diese Linientheorie, die uns im folgenden noch ausführlicher beschäftigen wird, auch auf die Handwerkerausbildung in Anwendung gebracht zu sehen, ist einigermaßen überraschend, zeigt aber, daß, zumindestens der Theorie nach, akademische und Handwerkerausbildung die gleiche Basis haben sollten. Es zeigt ferner, daß Gedankengut, das letztlich Sprengstoff für den Akademismus birgt, in der Akademie selbst Verwendung fand.

Die Satzung von 1790 schrieb die Bemühungen um die Handwerkerausbildung fest. ²⁰ Eine Kunstzeichenschule wurde der Akademie angeschlossen, Provinzialkunstschulen wurden gegründet. Auf der anderen Seite sorgte sich die neue Satzung, in § 16, auch um den Überbau der eigentlichen Akademiker. ²¹ Theorie der schönen Künste bzw. Altertumskunde und Mythologie gehörten zum Curriculum der fortgeschrittenen Eleven. Mit Karl Philipp Moritz und Aloys Hirt gewann man ausgewiesene Gelehrte als Professoren für diese Fächer. Ausdrücklich hob die neue Satzung die Zunftunabhängigkeit der Akademiker, die Möglichkeit freier Kunstausübung im gesamten Staatsgebiet hervor. ²² Die zeichnerische Ausbildung der Akademiker allerdings verlief in gänzlich herkömmlichen Bahnen. ²³ Die oberste Klasse zeichnete »ganze Figuren mit zweierlei Krayon«, die darunterliegende »Kon-turen ganzer Figuren und einzelne Teile des Kör-

pers mit Schatten und Licht und die Einteilungen des Körpers nach dem Preisler«, die unterste Klasse »nur einzelne Teile mit Schatten und Licht und ebenfalls Preislers Einteilungen«, die Gipsklasse galt als Ergänzung für Fortgeschrittene. Das heißt, wenn die Eleven zu Carstens in die Gipsklasse kamen, hatten sie eine detaillierte und ihr Zeichenverfahren ein für allemal festlegende Ausbildung nach dem im deutschsprachigen Raum allgegenwärtigen Lehrbuch des Johann Daniel Preisler, das den Titel trug: »Die durch Theorie erfundene Practic oder gründlich-verfasste Regeln, deren man sich als eine Anleitung zu berühmter Künstler Zeichen-Wercken bestens bedienen kann«, Nürnberg 1728—31²⁴, hinter sich. Dessen additives Verfahren, das den Studierenden die menschliche Figur aus Schritt für Schritt unabhängig voneinander erlernten und gezeichneten Körperteilen und Teilen von Körperteilen zusammensetzen läßt — allein für das Auge waren 25 Möglichkeiten vorgegeben —, verhindert nachdrücklich die ganzheitliche Wahrnehmung des menschlichen Körpers und die Erlernung ihrer Umsetzung in die zeichnerische Form nach einer selbst gewonnenen Vorstellung. Carstens ist dieses Verfahren ein Lebelang zuwider gewesen. Die Ausdeutung seiner Abneigung gerade dieser Methode gegenüber, mit der er schon in Kopenhagen traktiert worden war, bietet den Schlüssel zum Verständnis seiner Kunst und künstlerischen Existenzform.

Seit Winckelmann²⁵ geriet dieses Verfahren in zunehmenden Widerspruch zur theoretischen Konzeption von Künstlerbestimmung und Kunstpraxis. Man kann sagen, daß die zahllosen seit 1750 neu gegründeten Akademien fast ausschließlich, was ihren theoretischen Überbau angeht, einer neoklassizistischen Ideologie winckelmannscher Provenienz verpflichtet waren.²⁶ Sie begriff künstlerische Hervorbringung als Entäußerungsakt des Genies, das das Kunstwerk nach einer nur ihm innewohnenden Idee in einem Moment der Begeisterung in seiner Vollkommenheit und Ganzheit schaut. Dieser Theorie war die aufgeklärt-praktische Aufgabe all dieser Neugründungen — Förderung der allgemeinen Geschmacksausbildung und der heimischen Industrie — nicht zu vermitteln. Denn diese setzt die Lern- und Lehrbarkeit des Kunstmachens nach festen Regeln voraus. Kunst im Dienste der nationalen Wohlfahrt war bedingte, nicht dem Genie notwendige, nicht autonome Kunst. Aus dieser Konstellation heraus erklärt sich der zunehmende Antiakademismus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, am deutlichsten zuerst greifbar in Hein-

ses »Briefen aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie« von 1777 in Wielands »Teutschem Merkur«. Schon Heinse polemisierte gegen das mühsame Zusammenflicken von Kunstwerken aus auswendig gelernten Teilen. Schiller konstatierte in einem Brief von 1783, akademische Regeln töteten jeglichen Enthusiasmus ab.²⁷ Unter den bildenden Künstlern selbst entstand antiakademisches Bewußtsein eigentlich erst ab 1790 und zuerst und am ausgeprägtesten eben bei Carstens. Carstens wurde in seiner Position bestätigt durch seinen Freund Fernow, der die Künstler im »Ghetto einer Akademie zusammengepfercht« sah, »wo man sie nöthigt, in das Getriebe der Staatsmaschine mechanisch mit einzugreifen, und dem Staate nützliche Handwerker zu erziehen«²⁸; auch sah er den Künstler durch die »subordinirenden Zwangsformen der bürgerlichen Verfassung«²⁹ drangsalirt. Aus dem Ablauf der traditionellen akademischen Ausbildung heraus erfolge notwendig künstlerische Deformation.

Für viele blieb der den Akademien immanente Widerspruch zwischen Anspruch und Verwirklichung auch weiterhin unaufgehoben. Moritz schrieb einerseits als Akademiker noch 1793 in der »Deutschen Monatsschrift« einen, zugegebenermaßen, lustlosen Aufsatz »Über den Einfluss des Studiums der Schönen Künste auf Manufakturen und Gewerbe«³⁰, andererseits schon 1788 in seiner vorkantianischen Abhandlung »Über die bildende Nachahmung des Schönen«, daß der Künstler »zuerst um sein selbst und dann erst um unsretwillen da«³¹ sei und ferner, es könne »auch der lebendige Begriff von der bildenden Nachahmung des Schönen, nur im Gefühl der thätigen Kraft, die es hervorbringt, im ersten Augenblick der Entstehung statt finden, wo das Werk, als schon vollendet, durch alle Grade seines allmählichen Werdens, in dunkler Ahnung, auf einmal vor die Seele tritt, und in diesem Moment der ersten Erzeugung gleichsam vor seinem wirklichen Daseyn, da ist, wodurch alsdann auch jener unnennbare Reiz entsteht, welcher das schaffende Genie zur immerwährenden Bildung treibt.«³²

Es sei schon hier vermerkt, daß Carstens in dieser Schrift seines Kollegen Moritz, noch bevor sein Freund Fernow ihn in Rom mit Kants »Kritik der Urteilskraft« vertraut machte, unmittelbare Bestätigung seines Selbstverständnisses finden konnte. Gleichgesinnte konnte er auch im Kreis um den ebenfalls der Akademie als Senatsmitglied verbundenen Architekten Hans Christian Genelli³³ finden. Dieser hatte Carstens frühzeitig in Berlin unterstützt und versucht, den Gang der Akademie in sei-

nem Sinne zu beeinflussen. Zusammen mit dem Rektor Berger und dem Archäologen Hirt bildete er im Auftrage Heinitz' bald nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II. eine Kommission, »um den Zustand und die Verfassung der hiesigen Akademie zu untersuchen und Vorschläge zu ihrer Verbesserung zu machen«. ³⁴ Unabhängig von seinen Kollegen und den bestehenden Akademieverhältnissen legte er seine Meinung zur Aufgabe einer Akademie in einer umfassenden Schrift dar, deren Bedeutung für den Prozeß der Neuformierung der Berliner Akademie einerseits und für Carstens andererseits auf Grund ihres späten Publikationsdatums — Braunschweig 1800 — offenbar übersehen worden ist. ³⁵ In dieser Schrift, geradezu trotz dem Freiherrn von Heinitz gewidmet, mit dem Titel »Idee einer Akademie der bildenden Künste«, stellt er gleich zu Anfang fest: »Es ist nehmlich mir, so gut wie manchem andern, immer aufgefallen, wie die Epoche der Errichtung der Akademien, jederzeit die des Verfalls der Künste, in jeglichem Lande, wo diese sonst blühten, begleitet hat«. ³⁶ »Dieser Umstand scheint mir aber doch eine starke Vermuthung zu geben, daß eben die Akademien, wenigstens zur Beschleunigung jenes Verfalls, das ihrige beigetragen haben«. ³⁷ Die Ursachen dafür versucht er im folgenden zu analysieren. Die Festlegung der Künstler auf einen verbindlichen Stil scheint ihm eins der auslösenden Übel zu sein, die Tatsache, daß die Kunst so zur Dirne des Luxus wird, ein anderes. ³⁸ Als verantwortlich für dieses Dilemma sieht er in erster Linie jedoch die Form des akademischen Curriculums an. Die Akademie befasse sich damit, »Dinge öffentlich zu lehren, die ihrer Natur nach nicht gelehrt werden können, sondern durchaus eigener Bildung überlassen bleiben müssen«. ³⁹ Die Kunst, »die aus jeder Hand anders hervorgehen will« ⁴⁰, werde an ein phantasietötendes System gebunden, sowohl praktisch als auch theoretisch. Genelli geht ins Detail, lehnt etwa die Lehre von den Gründen bei der Landschaftsmalerei ab, zieht die traditionellen Kompositionsschemata in Zweifel ⁴¹ und hält die strikten Gattungstrennungen für schädlich ⁴²: »Denn die besondern Zweige gehn Hand in Hand, und machen eigentlich nur Eine Kunst aus« ⁴³; das unabänderliche Ganze sei ohnehin »das einzige Bestreben des bildenden Genius« ⁴⁴ und ist, so mag man ergänzen, von daher gattungsunabhängig zu denken. Das Verhältnis von Lehrer und Schüler sieht er, eine Forderung von weitreichender Konsequenz, als ein *privates* an. ⁴⁵ Der öffentliche Nutzen akademischer Ausbildung bestehe allein in der Vermittlung gewis-

ser praktisch-technischer Fertigkeiten. ⁴⁶ So fordert er Meisterklassen und eine Art von persönlicher Ateliergemeinschaft, in der der Meister ⁴⁷ — Genelli spricht nicht vom Professor — allein durch sein Vorbild wirkt. Eine verblüffende Passage in Genellis Traktat verdient noch Erwähnung, sie bezieht sich eindeutig auf Carstens. ⁴⁸ Genelli empfiehlt, einem Künstler am Ende seiner Ausbildung das Reisen für fünf Jahre zu ermöglichen, in denen man ihn mit Aufträgen versieht, die sein Auskommen sichern. Kehre ein solcher Künstler nach fünf Jahren zurück, so könne er sicher in seinem Lande vorbildhaft wirken und verdiene Rang und Gehalt eines akademischen Künstlers. »Kommt er dennoch nicht zurück, so hat doch das Land eigentlich durch ihn nichts verloren, und die Akademie soll dann eingedenk sein, daß es unbillig ist, einen Mann an sein Schicksal zu Hause fesseln zu wollen, wenn er anderwärts ein besseres finden kann«. ⁴⁹ Carstens' Fall ist hiermit beschrieben, die grundsätzliche individuelle Freiheit des Künstlers betont. Faßt man zusammen, so stellt das Traktat des Akademikers Genelli alle akademische Norm und ihren möglichen praktischen Niederschlag in Frage. Ein solches Konzept löst die Akademie von innen her auf; kein Wunder, daß man sich bemühte, Genelli auf eine der Provinzialkunstschulen abzuschieben ⁵⁰, kein Wunder auch, daß Genelli mit einem Romantiker wie August Wilhelm Schlegel während der Zeit von dessen Berliner Vorlesungen 1802/03 befreundet war. ⁵¹ Genelli sammelte zeit seines Lebens Gleichgesinnte um sich, seine Wirkung auf jüngere Künstler scheint beträchtlich gewesen zu sein. Sein Neffe Buonaventura Genelli hat ihn 1868 im letzten Blatt seines Zyklus »Aus dem Leben eines Künstlers« (s. Abb. S. 86) lehrend inmitten von Geistesverwandten gezeigt. ⁵² Bei diesem fiktiven Treffen in himmlischen Regionen scharen sich unter anderem Carstens, Koch und Buonaventura Genelli um ihn. Er richtet sein Wort an Carstens. Man könnte sich auch ein Blatt vorstellen, auf dem Carstens selbst das Zentrum bildet und Nachfolger sich um ihn sammeln. Denn Carstens' Antiakademismus, wie er sich in der Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie spiegelt, hat Schule gemacht bei Künstlern, die unter seinem unmittelbaren oder mittelbaren Einfluß standen, bei Romantikern wie Klassizisten. Genannt seien nur Wächter, Koch, Overbeck, Cornelius ⁵³, Schick oder eben auch Buonaventura Genelli, der im Hause seines Oheims zuerst Werke von Carstens sah.



nach B. Genelli
Genossenschaft des Jenseits.
1868 (Abb. 1)

Carstens' Ausstellung

In Rom lebte Carstens seit 1794 mit Carl Ludwig Fernow zusammen. Sie waren bereits 1786—1788 in Lübeck eng miteinander befreundet gewesen, der neun Jahre ältere Carstens hatte mit seinem ausgeprägten künstlerischen Ernst den noch jungen Fernow, der ebenfalls Künstler zu werden beabsichtigte, stark beeindruckt. Die formativen Jahre jedoch, das gilt es zu betonen, verbrachten sie getrennt voneinander. Carstens ging nach Berlin, Fernow gelangte auf Umwegen 1791 nach Jena, wo er die Vorlesungen des Kantianers Reinhold hörte. Fernow blieb zwei Jahre in Jena in engem Kontakt zu Reinhold und wandelte sich, fasziniert von der Philosophie Kants, schrittweise vom Künstler zum Kunsttheoretiker. Als er mit einer Unterstützung, die Reinhold für ihn erlangt hatte, 1794 nach Rom kam, gab er sein Ziel, Künstler zu werden, bald auf. In der Folgezeit sah er seine »ganze Hoffnung der Einführung eines besseren Geschmacks in die Kunst«⁵⁴ allein auf Carstens ruhen. Als Carstens im Frühjahr 1795 das Atelier Battonis zur Vorbereitung seiner Ausstellung mietete, zog Fernow zum Landschaftsmaler Reinhart, arbeitete aber täglich in Carstens' Atelier an Aufsätzen zu ästhetischen Fragestellungen. Die Briefe an Heinitz und die Berliner Akademie, das sei vermutet, werden sie hier zusammen formuliert haben. Fernow begann bereits im Winter 1794/95 insbesondere für die deutschen Künstler in Rom »Vorlesungen über die

Kunst nach Kantischen Prinzipien«⁵⁵ zu halten, er folgte darin hauptsächlich Kants »Kritik der Urteilskraft«. Er habe es, wie er Ende 1795 seinem Lehrer Reinhold schrieb, »dahin gebracht, manchem Künstler die Nothwendigkeit einer höheren Geistesbildung, als der Handwerker bedarf, begreiflich und fühlbar zu machen«.⁵⁶ Sein »ganzes Studium der Kunst«, schrieb er ebenfalls an Reinhold, »konzentriert sich in der Zurückführung der bildenden Künste auf philosophische Prinzipien, und der gegenseitigen Anwendung dieser auf jene in der Beurtheilung. Wie sehr es mich freut, durch die öftere Übereinstimmung mit den a prioriischen Grundsätzen von der Wahrheit der Kantischen Lehre, wie durch die Probe von der Richtigkeit meines Rechnungs Exempels, überzeugt zu werden, brauche ich Ihnen wohl nicht sagen«.⁵⁷ Fernow plante, ein ästhetisches Handbuch für Künstler zu schreiben.⁵⁸ Zudem legte er eine Bibliothek für Künstler an, in der besonders die neuesten Zeitschriften des Goethe-Schiller-Kreises auslagen. Er selbst begann etwa in Wielands »Teutschem Merkur« zu publizieren. Dort besprach er 1795, wie erwähnt, auch Carstens' Ausstellung ausführlich. In dieser Besprechung wurde der Anspruch der Ausstellung deutlich, er konnte nur auf Widerspruch stoßen. Fernow erklärte nicht nur, daß die Ausstellung »darum merkwürdig ist, weil sie eine neue Epoche der Kunst zu verkündigen scheint«⁵⁹, er verwarf auch in Bausch und Bogen all das, was zu jener Zeit sonst in Rom hervorgebracht wurde.

Carstens versuche, heißt es, »der unwürdigen Machwerksepoche ein Ende zu machen, und den einfachen, edlen und männlichen Stil des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts seiner Vergessenheit zu entziehen und in neue Aufnahme zu bringen.«⁶⁰ Die deutschen Künstler in Rom fühlten sich verunglimpft, und Maler Müller schritt in mehreren Nummern der »Horen« des Jahrgangs 1797 zu einer drastischen Entgegnung auf Fernows Besprechung. Bei den elf ausgestellten Werken Carstens', so schrieb er, handle es sich um bloße »Skizzen und Probestückchen«⁶¹, sie wirkten wie ein »Vorschuß«⁶², der nicht eingelöst werde. Er bemängelte die Verzeichnungen, die unförmigen Vergrößerungen der Rumpfformen, die extremen Verkleinerungen der Extremitäten, anatomische Unrichtigkeiten, Verdrehung der Glieder; eine Gestalt sah er so überstark gekrümmt, als werde ihr schlecht.⁶³ Carstens' Verwendung und Neuprägung von Allegorien abstrakter Wesenheiten erschien ihm abwegig⁶⁴, allein die Gruppierung der Personen, die Komposition wußte er zu loben⁶⁵. In gewisser Hinsicht erinnert Müllers Kritik an den Aufsatz des Freiherrn von Ramdohr gegen Caspar David Friedrichs »Tetschner Altar«⁶⁶: die Phänomene sind richtig beobachtet, ihr Sinn wurde nicht verstanden. In beiden Fällen ist die Kritik aus dem Blickwinkel akademisch-klassizistischer Kunstnormen berechtigt. Friedrich verstößt gegen jede perspektivische Regel, Carstens zeichnet anatomisch falsch. Daß derartige Verstöße sich nicht nur unter gewissen Umständen mit Notwendigkeit einstellen, sondern auch sinnfällig sein können, soll im folgenden am Beispiel Carstens' gezeigt werden. Dazu ist es allerdings vonnöten, die gedankliche Herkunft von Carstens' Konzeption von Kunst und Künstler noch etwas detaillierter zu untersuchen.

a) Der autonome Künstler

In der »Kritik der Urteilskraft« spricht Kant ausführlich von der Autonomie des subjektiven Geschmacksurteils, das zwar den Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt, auf Grund seiner Subjektivität jedoch nicht auf fixierbare Begriffe zurückzuführen ist.⁶⁷ Nicht jedoch beschäftigt er sich ausdrücklich mit der sich aus seinen Überlegungen notwendig ergebenden Konstatierung der Autonomie des Künstlers selbst. An diesem Punkt konnte Carstens auf Moritz' bereits zitierte Überlegungen zum Genie und zu dessen schöpferischen Hervorbringungen zurückgreifen, Fernow seinen Ansatz durch die ästhetischen Aufsätze Schillers aus den

Jahren 1793–1796 ergänzt sehen. In ihnen findet sich die umfassendste Konzeption der Zeit vom autonomen Künstler und seiner ethischen Rechtfertigung.⁶⁸ Aus der schmerzlichen Erfahrung heraus, daß es dem Individuum in der Gegenwart innerhalb der Gesellschaft nicht möglich sei, selbst nicht im Freundeskreis, die Welt ganzheitlich, als sinnvoll zu erfahren, stellt Schiller den Künstler trotz seiner künstlerischen Subjektivität als gesetzgebendes Genie der Gesellschaft gegenüber. Der Sprung des sich autonom setzenden Künstlers aus Zeit und Gesellschaft soll ihn allein befähigen, wenn schon nicht der existierenden Gesellschaft, so doch deren übergeschichtlichem Substrat, der Menschheit, ihre ursprüngliche Bestimmung vor Augen zu führen. Schon Kant hatte den Künstler aus dem Prozeß gesellschaftlicher Arbeit entlassen, da sein Produkt nicht Ware sein könne: »denn schöne Kunst muß in doppelter Bedeutung freie Kunst sein: sowohl daß sie nicht als Lohngeschäft eine Arbeit sei, deren Größe sich nach einem bestimmten Maßstabe beurteilen, erzwingen oder bezahlen läßt; sondern auch, daß das Gemüt sich zwar beschäftigt, aber dabei doch, ohne auf einen andern Zweck hinauszusehen (unabhängig vom Lohne), befriedigt und erweckt fühlt.«⁶⁹ Carstens war sich dieser Argumentation bewußt, wenn er seine Schuld der Berliner Akademie gegenüber durch die bloße Ausstellung seiner Werke, durch die mögliche Teilhabe an seinem Genius, als abgegolten ansah. Aus Kants Überlegungen ergibt sich für Carstens auch die Verpflichtung der Gesellschaft, den allein zur Freilegung der Wahrheit befähigten Künstler zu unterstützen. Die bürgerliche Gesellschaft hat im Laufe ihrer Geschichte diesen Anspruch des Künstlers teilweise akzeptiert, nicht ohne allerdings für dessen soziale Eingliederung und die Marktgerechtigkeit seiner Produkte zu sorgen.

b) Das autonome Kunstwerk

Für das Kunstwerk hatte seine Autonomisierung weitreichende Konsequenzen. Als autonomer Organismus betrachtet, war es der einseitigen Verpflichtung auf die Natur entbunden, es war nicht mehr Nachahmung der Wirklichkeit, sondern schuf sich seine Wirklichkeit selbst. Fernow, ganz im Sinne Kants: »In dem idealischen Werke ist nichts der wirklichen Natur Nachgeahmtes, oder in dem Charakter derselben Gebildetes vorhanden, sondern es ist durch die Kunst ganz und von Grund aus neu organisiert.«⁷² Damit ist die Naturrichtigkeit keine Bedingung des Kunstwerkes mehr, die Idealisie-

zung der Natur nicht mehr Ziel des Künstlers. Dem korrespondiert die Entwertung des Inhaltlichen zugunsten der Form; nicht der Gegenstand selbst, sondern die Art und der Akt seiner Hervorbringung werden wichtig.

b) Die Form transportiert den eigentlichen Inhalt

Für Kant scheint die künstlerische Form sinnvoll, ohne daß sie einen eigentlichen Zweck hat.⁷¹ Die Wahrnehmung des Künstlerischen darf nicht, so schließt er, durch die Reflexion vorgegebener tendenzieller Aufgaben der dargestellten Gegenstände entwertet werden. Die »reine« Empfindungsart »gehört bloß zur Form.«⁷² Schon Farbe ist zu materiell, ihr auf Genuß zielender Reiz lenkt vom interesselosen Aufnehmen ab.⁷³ Dies impliziert die ebenso grandiose wie fatale Rechtfertigung abstrakter, objektiv sinnfreier Gebilde, des Gegenstandslosen.⁷⁴ Sinn hat es nur in sich selbst und für das betrachtende Subjekt. Wir sind also nach Kant nicht in der Lage, unser Urteil über Formen auf auch für andere gültige Begriffe zu bringen, wir können nur annehmen, daß auch die anderen unsere Empfindung teilen.⁷⁵ Diese eben nur angenommene Allgemeinheit des Urteils bringt den Künstler in die mißliche Lage, etwas Schönes für eine Menschheit produzieren zu wollen, über das er nicht mit ihr kommunizieren kann. Das klingt sehr theoretisch, hat aber, wie der Fall Carstens zeigt, für die Praxis weitreichende Folgen.

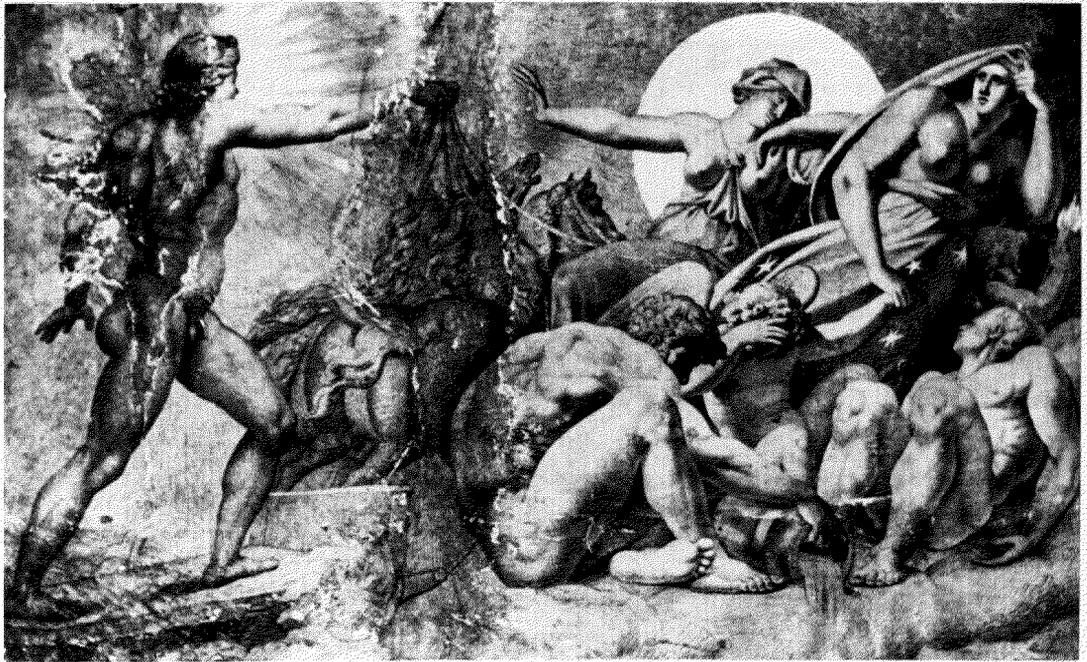
d) Die autonome Linie

Ohne auf die auch für Carstens konstitutive Tradition der Umrisszeichnung eingehen zu wollen — die Ableitung seiner Linienauffassung aus dieser Tradition ist vor allem von Rosenblum unternommen worden⁷⁶ — sei hier nur auf die theoretische Legitimation dieser reinen Linienzeichnungsform, als einziger Möglichkeit, absolute Kunstwerke hervorzubringen, hingewiesen. In der Malerei, sagt Kant, ist die Zeichnung das Wesentliche, da nur sie die Form rein gibt.⁷⁷ »Freie Zeichnungen, ohne Absicht ineinandergeschlungene Züge . . . bedeuten nichts, hängen von keinem bestimmten Begriffe ab und gefallen doch.«⁷⁸ Diese Feststellung ist Kants weitestgehende Rechtfertigung der autonomen Linie, sie wiederholt sich in variiert Form an anderer Stelle: »So bedeuten Zeichnungen à la greque, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten usw. für sich nichts: sie stellen nichts

und sind freie Schönheiten.«⁷⁹ Kant entdeckt hier die absolute Qualität des bloß Ornamentalen als allein rein Schönem. Das entscheidende Problem stellt sich nun: wie ist, unter dieser Voraussetzung, der höchste Gegenstand der Kunst, der Mensch, überhaupt noch kunstgemäß darzustellen? Denn der Mensch ist zweckgebunden: an das Gute, an die Moral. Die Verbindung des Schönen mit dem Guten macht jenes unrein. Unbefriedigende Konsequenz für den Urteilenden: er hat bei jedem Gegenstand strikt zwischen einem reinen Geschmacksurteil und einem zweckgerichteten Urteil zu trennen.⁸⁰ Für den Künstler stellt sich das Problem, wie kann er mittels der Linie darauf hinweisen, daß sein Gegenstand auf zweifache Weise wahrzunehmen ist, die Linie als autonom und zugleich zweckgebunden, d. h. gegenstandsbezeichnend zu verstehen ist.

e) Die Doppelfunktion der Linie bei Carstens

Carstens versucht das angestrebte Ziel, das sei vorab festgestellt, mittels eines Abstraktions- bzw. Stilisierungsprozesses zu erreichen. Betrachten wir eine einzige Figur aus einem Frühwerk Carstens' von 1788 — dem Jahr, als er nach Berlin kam —, die das Problem, schon auf Grund eines noch ausgeprägten Dilettantismus, überdeutlich zeigt. Einmal auf seinen Lösungsversuch aufmerksam geworden, wird man dieses zu beschreibende Vorgehen dann durchgehend bis ins Spätwerk finden. In seiner Darstellung des »Morgen« (s. Abb.), in der der Sonnengott Apoll die Nacht mit ihrem Gefolge vertreibt, hockt etwa in der Mitte des Bildes im Vordergrund eine nackte männliche Figur, die Morgentau aus einer Urne von den Wolken gießt. Die Urne liegt zu den Füßen des Mannes, der sich weit vorbeugt, an den Rand der Urne greift, um den Tau hervorströmen zu lassen. Der Kontur seines von Muskeln besetzten Rückens, vom Gesäß bis zum Oberarm, bildet beinahe einen Dreiviertelkreis, die Form läuft einerseits im ausgestreckten rechten Arm, andererseits in der Schienbeinpartie des aufgestellten rechten Beines aus. Über dem Ausgangspunkt dieser auslaufenden Linien erscheint das beschattete Gesicht des Vorgebeugten. Diese Schattenzone wird optisch fortgeführt in der durch die Form des rechten Oberschenkels leicht geschwungenen Linie der Schattenzone zwischen Bein und Oberkörper. Die Schwingung des Oberschenkels korrespondiert in abgeflachter Form dem Rückenkontur. Das Gesichtsprofil hingegen wird optisch im Verlauf der Oberschenkelunterseite auf-

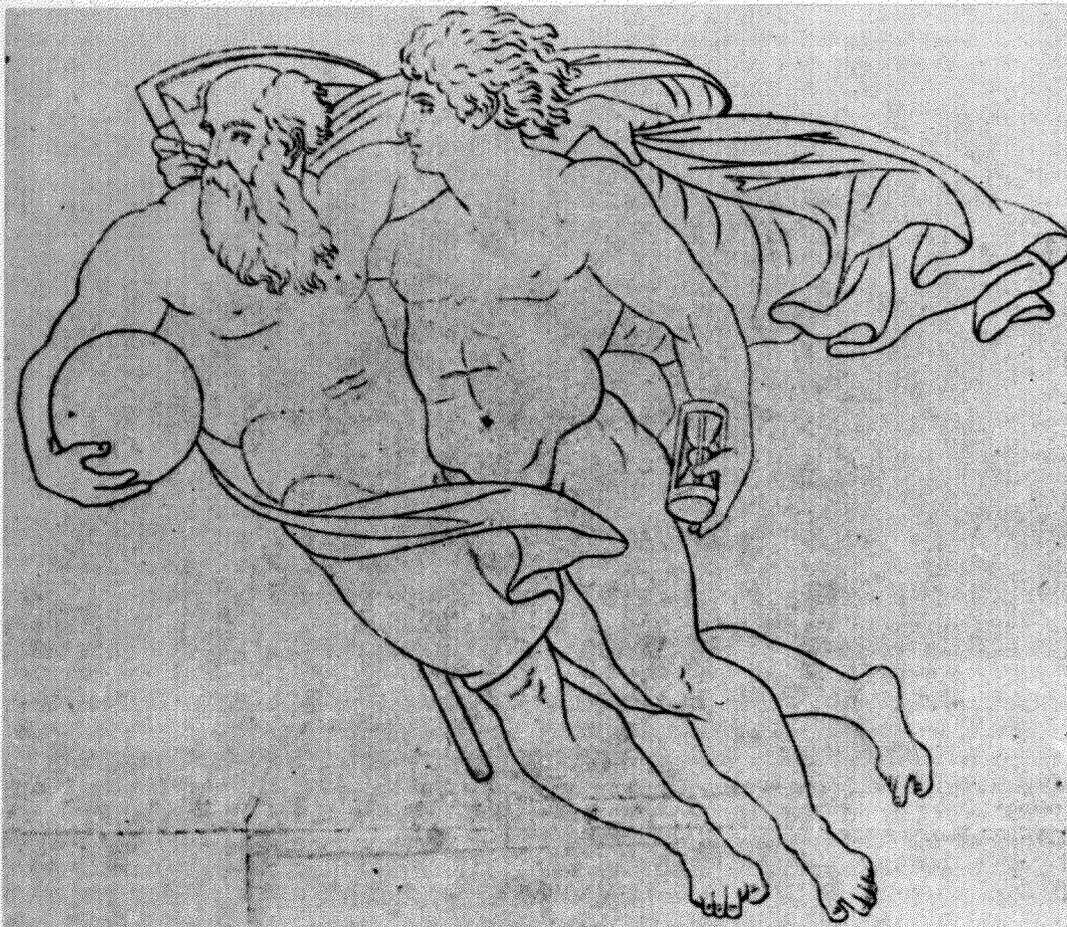


1788 (Abb. 2)

genommen. Damit treffen die auslaufenden Linien im Gesicht, im Auge des Hockenden zusammen. Dies höchst artifizielle Gebilde — als menschliche Figur gelesen — widerspricht allen anatomischen Regeln. Die Länge der Rückenpartie reicht schier für zwei Rücken. Auch etwa der Oberarm gewinnt eine anatomisch undenkbare Länge. Beugung des Rumpfes und Streckung des Armes sind überverdeutlicht, übercharakterisiert. Sie bezeichnen zwar die jeweiligen Körper, sind aber zugleich ihr funktionales Abstrakt. Die reine Wesenheit der Figur soll anschaulich werden. Zugleich aber wird ihre Form auch als bloßes, reines Linienornament wahrnehmbar, löst sich vom Gegenstand. Die stilisierte Form gewinnt Doppelfunktion. Das ist Absicht. Schon an der Akademie in Kopenhagen hatte Carstens sich akademischen Prinzipien und Anforderungen widersetzt. Im Skulpturensaal zeichnete er nicht ab, sondern versuchte, die vorbildhaften Antiken sich allein einzuprägen, ihr Charakteristisches, das Eigentümliche zu begreifen. Zuhause zeichnete er es aus dem Gedächtnis nieder. Wert legte er dabei allein auf das Wesentliche der gesehenen Figuration, nur das war haften geblieben. Heraus kamen dabei übercharakterisierte, auf ihr Wesen reduzierte, stilisierte Figuren. Nicht anders ging Carstens später in der Sixtina vor. Seine Figuren, die von der Erinnerung an Michelangelo lebten,

wurden übermichelangelesk. Eine Forderung nach anatomischer Richtigkeit konnte der Absicht Carstens' nur widersprechen. So außergewöhnlich uns Carstens' Vorgehen auch erscheinen mag, es entspricht zeitgenössischen Vorstellungen.

Wenn Goethe und sein Sprachrohr Heinrich Meyer 1798 in einem Aufsatz »Über die Gegenstände der bildenden Kunst«⁸¹, den man als die Programmschrift für Goethes »Weimarer Preisaufgaben« bezeichnen kann, als höchste Gegenstände der bildenden Kunst »symbolische Bilder«⁸² deklarieren und darunter sinnliche Darstellungen abstrakter Begriffe — die Madonna als Symbol der Mutterliebe⁸³ — verstehen, dann nähert sich ihre Konzeption sehr der Carstenschen. Wenn Goethe und Meyer die ganze Geschichte der bildenden Kunst durchmustern, dann finden sie nur wenige überzeugende Symbole in ihrem Sinne, denn selten sprechen sich die Dinge selbst rein aus, selten können sie auf zusätzliche attributive, allegorische Verweise verzichten. Sie benötigen also verstandesmäßige Unterstützung, ihr gefühlsmäßiger Appell reicht zumeist nicht aus. Aufgabe des Künstlers in der Gegenwart wird es nach Goethe und Meyer sein, derartige sich selbst erfüllende Symbole zu finden. Ein Lösungsversuch in dieser Hinsicht ist zweifellos Carstens' Kunstsprache mit der Doppelfunktion der Linie. Der Gegenstand ist einerseits er



nach A. J. Carstens
Raum und Zeit (Abb. 3)

selbst und spricht zudem sein Wesen rein aus.³⁴ Er ruht in sich selbst und verweist zugleich.

f) Carstens und die Moderne

Ohne hier über Zusammenhänge zwischen Carstens' Prinzipien und dem Denken der Frühromantik spekulieren zu wollen, man kann behaupten, daß Carstens dem Selbstverständnis der Moderne in verschiedenen Punkten vorgearbeitet hat. Sein Antiakademismus mit der Propagierung des autonomen Künstlers stellt die Lern- und Lehrbarkeit von Kunst grundsätzlich in Frage. Seine Ablehnung klassizistisch-akademischer Normen hebt die Rangordnung der Gattungen und Gegenstände auf, sie zerstört — so konventionell seine eigenen Themen auch sein mögen — letztlich alle tradierte Ikonographie und ihre allegorische Sprache und setzt

an ihre Stelle die Autonomie der künstlerischen Gebilde. Sie legitimiert den gänzlichen Abstraktionsvorgang der Kunst, löst sie endgültig von ihrer Naturverpflichtung und macht sie frei für gänzlich subjektive Verfügung.

Allerdings weist Carstens der Kunst auch einen Platz außerhalb der Gesellschaft zu, den Künstler begreift er als ein übergesellschaftliches Wesen und bedenkt nicht, daß dieses Wesen nur allzubald vom Normensystem der sich formierenden bürgerlichen Gesellschaft eingeholt werden wird.

Anmerkungen:

- 1 K. L. Fernow, Carstens. Leben und Werk, hrsg. und ergänzt von H. Riegel, Hannover 1867 (im folgenden: Riegel), S. 111—143, 209—218, 225—232, 240—252, 256—267; A. F. Heine, Asmus Jakob Carstens und die Entwicklung des Figurenbildes, Straßburg 1928 (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 264), S. 101—114; A. Kamphausen, Asmus Jakob Carstens, Neumünster in Holstein 1941 (= Studien zur Schleswig-Holsteinischen Kunstgeschichte, Bd. 5), S. 177—184, 191—195
- 2 Riegel, S. 217
- 3 W. Schadow, Meine Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers, in: Berliner Kunst-Blatt 1828, S. 265—272
- 4 Riegel, S. 114
- 5 ebd., S. 251
- 6 ebd., S. 252
- 7 s. W. Mittlmeier, Die Neue Pinakothek in München. 1843—1854, München 1977 (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 16), S. 220
- 8 Riegel, S. 123, 257
- 9 ebd., S. 257
- 10 I. Kant, Kritik der Urteilskraft, hrsg. von G. Lehmann, Stuttgart 1963 (im folgenden: KdU), S. 239 f
- 11 Riegel, S. 138—142
- 12 ebd., S. 140
- 13 ebd., S. 141
- 14 ebd.
- 15 ebd., S. 142
- 16 J. Schopenhauer, Carl Ludwig Fernow's Leben, Tübingen 1810, S. 346 (Brief an Hofrath Böttiger, Weimar, 8. Juli 1805)
- 17 H. Müller, Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin. 1696 bis 1896, 1. Teil, Berlin 1896, bes. Kap. XI—XIV, S. 137—198
- 18 s. vor allem in: Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin, 1. Bd., 1788, 2. Stück, S. 67—75 den Aufsatz von J. C. Frisch, Fragment über die Idee, eine Akademie der Künste in Bezug auf Fabriken und Gewerke gemeinnütziger zu machen
- 19 ebd., S. 71
- 20 die Satzung komplett abgedruckt bei Müller, a. a. O. (Anm. 17), S. 185—198
- 21 ebd., S. 189
- 22 ebd. § 50, S. 196
- 23 die folgenden kurzen Zitate nach Heine, a. a. O. (Anm. 1), S. 63
- 24 zu Preissler s. ebd.; ferner: Kamphausen, a. a. O. (Anm. 1), S. 127; W. Kemp, »... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen«. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500—1870. Ein Handbuch, Frankfurt a. M. 1979 (= Beiträge zur Sozialgeschichte der ästhetischen Erziehung, Bd. 2), S. 133, 197, 286
- 25 zu Winckelmanns Zeichnungs- und Linienauffassung s. B. M. Stafford, Beauty of the Invisible: Winckelmann and the Aesthetics of the Imperfectibility, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 43, 1980, Heft 1, S. 65—78
- 26 das Folgende vor allem nach N. Pevsner, Academies of Art. Past and Present, Cambridge 1940, bes. Kap. IV und V, S. 140—197
- 27 s. ebd., S. 191
- 28 Riegel, S. 38
- 29 ebd., S. 39
- 30 K. Ph. Moritz, in: Deutsche Monatsschrift, Bd. 1, Berlin 1793, S. 38—41
- 31 K. Ph. Moritz, Ueber die bildende Nachahmung des Schönen, Braunschweig 1788, hier zitiert nach dem Kraus Reprint, Nendeln/Lichtenstein 1968 nach der von Sigmund Auerbach besorgten Ausgabe, Stuttgart 1888 (= Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Bd. 31), S. 19, vgl. auch Auerbachs Kommentar S. XXVII
- 32 ebd., S. 18 f
- 33 zu Hans Christian Genelli: H. Ebert, Über Hans Christian Genelli und seine Beziehungen zum Berliner Kultur- und Geistesleben um 1800, in: Forschungen und Berichte, Bd. 17, Berlin (DDR) 1976, S. 175—188
- 34 H. Ch. Genelli, Idee einer Akademie der Bildenden Künste, Braunschweig 1800, S. III
- 35 Vorgelegt wurde die Schrift in Berlin 1798, s. Ebert, a. a. O. (Anm. 33), S. 183; andererseits scheinen eine ganze Reihe von Gedanken noch vor der Publikation der Akemiesatzung von 1790 formuliert worden zu sein.
- 36 Genelli, a. a. O. (Anm. 34), S. 2
- 37 ebd., S. 3
- 38 ebd., S. 4
- 39 ebd., S. 6
- 40 ebd.
- 41 ebd., S. 7
- 42 ebd., S. 19
- 43 ebd., S. 71
- 44 ebd., S. 38
- 45 ebd., S. 22
- 46 ebd., S. 23, 52
- 47 ebd., S. 73
- 48 ebd., S. 32—34
- 49 ebd., S. 33 f
- 50 W. von Oettingen, Daniel Chodowiecki. Ein Berliner Künstlerleben im achtzehnten Jahrhundert, Berlin 1895, S. 237
- 51 Heine, a. a. O. (Anm. 1), S. 60
- 52 Aus dem Leben eines Künstlers. Vierundzwanzig Kompositionen von Buonaventura Genelli. In Kupfer gestochen von J. Burger, K. von Gonzenbach, H. Merz und H. Schütz, Leipzig 1868, Taf. XXIV »Genossenschaft des Jenseits«. Ein Faksimile der Zeichnungen, herausgegeben von Ulrich Christoffel, Berlin 1922
- 53 zusammenfassend zum Antiakademismus des Cornelius-Kreises jetzt F. Büttner, Peter Cornelius — Fresken und Freskenprojekte, Bd. 1, Wiesbaden 1980, Teil 2, 1: »Opposition gegen die Akademien«, S. 63—70. Sonst s. Monographien zu den einzelnen genannten Künstlern.
- 54 C. L. Fernow, Römische Briefe an Johann Pohrt 1793—1798, hrsg. von H. von Einem und Rudolf Pohrt, Berlin 1944, S. 115 f. (Brief vom 6. Aug. 1796)
- 55 Schopenhauer, a. a. O. (Anm. 16), S. 242 (Brief aus Rom an Reinhold vom 12. Nov. 1795)
- 56 ebd., S. 241 (ders. Brief)
- 57 ebd., S. 251 (Brief aus Rom an Reinhold vom 18. Juli 1796)
- 58 ebd., S. 254 (ders. Brief)
- 59 Neuer deutscher Merkur 1795, 6. Stück, S. 159
- 60 ebd.

- 61 Schreiben Herrn Müllers, Mahlers in Rom, über die Ankündigung des Herrn Fernow von der Ausstellung des Herrn Professor Carstens in Rom, in: Die Horen, Eine Monatsschrift, hrsg. von Schiller, 9. Bd., Jg. 1797, 3. Stück, S. 32
- 62 ebd.
- 63 ebd., S. 39—41
- 64 ebd., S. 37
- 65 ebd., S. 39
- 66 B. von Ramdohr, Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt, Dresden 7. Jan. 1809, wiederabgedruckt, in: C. D. Friedrich, Bekenntnisse, ausgewählt und hrsg. von K. K. Eberlein, Leipzig 1924, S. 267—305
- 67 etwa KdU § 31, S. 193; § 32, S. 195; § 58, S. 304
- 68 Die überzeugendste Darstellung von Schillers Autonomie-Verständnis findet sich bei Th. Neumann, Der Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft, Entwurf einer Kunstsoziologie am Beispiel der Künstlerästhetik Friedrich Schillers, Stuttgart 1968 (=Soziologische Gegenwartsfragen, N. F. Heft 27), in seinem Sinne hier das kurze Resümee. Das Autonomieproblem um 1800 ist zuletzt mehrfach umfassend abgehandelt worden: M. Müller, H. Bredekamp u. a., Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie, Frankfurt a. M. 1972, s. bes. den Beitrag von B. Hinz. Kritik am Ansatz der Autoren, vor allem an der fehlenden deutlichen Unterscheidung von Autonomie von um 1500 und Autonomie von um 1800, bei H. Freier, Ästhetik und Autonomie. Ein Beitrag zur idealistischen Entfremdungskritik, in: Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750—1800, hrsg. von B. Lutz, Stuttgart 1974 (= Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 3), S. 329—383. Die angesprochene Differenz ist schon 1913 von J. Cohn, Die Autonomie der Kunst und die Lage der gegenwärtigen Kultur, in: Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1913, Stuttgart 1914, bes. S. 92 ff. auf die schlagkräftige Formel gebracht worden, daß die Renaissance zur Anerkennung des Individuums geführt habe, die Zeit um 1800 zu der der Subjektivität, s. auch Neumanns oben zitierte Arbeit S. 4. Vgl. zur Zeit um 1800 auch: M. Damus, Über den Zusammenhang zwischen der »autonomen« und der gebrauchten Kunst, Berlin o. J. (Publikation der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst e. V., Berlin), bes. Kap. II, 2 »Zur Geschichte bürgerlichen Kunstverständnisses«, S. 16—22
- 69 KdU § 51, S. 258
- 70 C. L. Fernow, Römische Studien, 1. Theil, Zürich 1806, S. 324; vgl. die fast wörtliche Übereinstimmung mit Kant, KdU § 47, S. 239 und § 49, S. 253. Am ausführlichsten zum Verhältnis Kant-Fernow: H. von Einem, Carl Ludwig Fernow, Eine Studie zum deutschen Klassizismus, Berlin 1935 (=Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 3), 2. Teil, 1. Fernow und Kant, S. 81—105
- 71 KdU § 11
- 72 ebd. § 14, S. 101
- 73 ebd. § 14, S. 101; § 52, S. 265
- 74 vgl. ebd. § 15, S. 106
- 75 ebd. § 38, S. 207; § 42, S. 224
- 76 R. Rosenblum, The International Style of 1800. A Study in Linear Abstraction, phil. Diss. New York

- 1956, New York, London 1976; ders., Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton 1970, Kap. IV »Towards the Tabula Rasa«. S. auch B. Stafford, Symbol and Myth. Humbert de Superville's essay on absolute signs in art, London 1979; dies., a. a. O. (Anm. 25)
- 77 KdU § 14, S. 102 f
- 78 ebd. § 4, S. 74
- 79 ebd. § 16, S. 109 f
- 80 ebd. § 16, S. 110 f
- 81 in: Propyläen, Eine periodische Schrift, herausgegeben von Goethe, 1. Bd., Tübingen 1798, 1. Stück, S. 20—54; 2. Stück, S. 45—79
- 82 ebd., 1. Stück, S. 49—54
- 83 ebd., 1. Stück, S. 50
- 84 Dem widerspricht nicht, daß sich Goethe und Schiller über Carstens' Darstellung von »Raum und Zeit«, Kantschen apriorischen Kategorien, mokiert haben. Der Versuch, für derartige abstrakte Begrifflichkeit figurativen Ausdruck zu finden, mochte ihnen absurd erscheinen, dennoch ist der Unterschied zu Goethes symbolischen Gegenständen nur ein gradueller. Vgl. zu Carstens' »Raum und Zeit« und Goethe und Schillers Kritik: Riegel, S. 76 f., 81, 125, 253 f.; Heine, a. a. O. (Anm. 1), S. 103 f.; Kamphausen, a. a. O. (Anm. 1), S. 78 f., 90, 180, am wichtigsten jedoch S. 195 f., ferner S. 251, 266. Goethe hat später immerhin Carstens' Gesamtwerk an die Weimarer Kunstsammlung vermittelt.