

Werner Busch

EMPFUNDENE ANTIKE

Asmus Jakob Carstens' Illustrationen zu Karl Philipp Moritz' *Götterlehre*

In der Forschung sind zwei wichtige Aufsätze den Illustrationen zu Karl Philipp Moritz' *Götterlehre* gewidmet. Der eine ist grundlegend, der andere erschließt eine zusätzliche Dimension. Der erste stammt von Frank Büttner, dem höchst präzisen Quellenforscher.¹ Er liefert die Geschichte der Illustrationen, was als Basis weiterer Forschung unverzichtbar ist. Der zweite Beitrag stammt von Ulrike Münter und findet sich im 4. Band der Schriftenreihe *Berliner Klassik zu Karl Philipp Moritz in Berlin*.² Er reflektiert das Verhältnis von Bild und Text, erkennt es als spannungsvoll, macht sich Gedanken über die lineare Dominanz von Carstens' Entwürfen und begreift sie, ohne es allerdings direkt auszusprechen, als Ausdruck einer historistischen Dimension, die in der Darstellung das Verhältnis zur künstlerischen und gegenständlichen Tradition überdenkt. Dies lässt sich weiter entfalten.

Auf der Titelseite von Moritz' Traktat ist nicht nur die Rede von 65 in Kupfer gestochenen Abbildungen, sondern auch davon, dass sie »nach antiken geschnittenen Steinen und anderen Denkmälern des Alterthums« entworfen wurden. Und in der Vorbemerkung heißt es, er, Moritz, habe sich an die »mythologischen Dichtungen der Alten« gehalten, sie allerdings als »eine Sprache der Phantasie« begriffen.³ Zu den Illustrationen merkt er an: »Die Abdrücke von den Gemmen aus der Lippertschen Daktyliothek und aus der Stoschischen Sammlung habe ich mit dem Herrn Professor Karstens, der die Zeichnungen zu den Kupfern verfertigt hat, gemeinschaftlich ausgewählt, um, so viel es sich thun ließ, diejenigen vorzuziehen, deren Werth zugleich mit ihrer Schönheit, und der Kunst, womit die Darstellung ausgeführt ist, besteht.«⁴ Sagen wir vorläufig, Moritz betont, durchaus überraschenderweise, eine gewisse Dominanz des Wie über das Was, der Darstellungsweise über das Dargestellte und bindet dies an einen Schönheitsbegriff – und das im Zusammenhang mit der Gattung der Gemmen, die bei aller traditionellen Bewunderung für die Feinheit des Steinschnitts in doch winzigem Format, in der gesamten Gemmengeschichte mit ihren zugehörigen, im Detail erläuternden Traktaten, so gut wie ausschließlich gegen-



1 Karl Philipp Moritz: *Götterlehre*, Titelblatt, Erstausgabe, Berlin 1791

ständig und mythengeschichtlich verstanden werden. Zugespitzt gesagt: von Ästhetik keine Spur.

Betrachtet man nun die Carstens'schen Illustrationen, so scheinen sie auf den ersten Blick gänzlich bruchlos in der klassischen Tradition zu stehen, schon was den relativ anspruchslosen Umrissstil angeht, der doch allein der gegenständlichen Markierung gewidmet zu sein scheint. Doch bereits die Titellillustration (Abb. 1) kann uns ein erstes Mal auf Differenzen zur Tradition hinweisen, wenn wir die Darstellung mit anderen Wiedergaben zu ein und demselben Gegenstand vergleichen. Allerdings scheinen die Differenzen nicht sehr bedeutungsvoll zu sein. Eine Ahnung bekommen wir erst, wenn wir nach dem Moritz'schen Schönheitskonzept und seiner mehr als wahrscheinlichen Adaption durch Carstens fragen.

Die Titellillustration zeigt oben den Götterkrieg, den Moritz zwar kenntnisreich aus der Mythologieggeschichte herleitet, doch in der eigentlichen Deutung, die auf das tiefere Verständnis des Mythos zielt, hebt er auf die mythologische Phantasieleistung und

die dahinterstehende Schönheitsvorstellung ab.⁵ Die Götter mit Jupiter an der Spitze haben sich gegen die Titanen empört, sie besiegt und in den Tartarus befördert. Doch die Erde konnte ihre unumschränkte Herrschaft nicht akzeptieren, gebar die Giganten, die sich wider die Götter erhoben und obwohl sie von den Göttern zu Boden geworfen wurden, erneuerten sie aus der Erde ihre Kraft immer wieder und stellten so den absoluten Anspruch der Götter in Frage, ja, beschränkten ihn. Da die Giganten ein Bildungsprodukt der Erde waren, konnte Moritz dies auf die Gestaltungsphantasie beziehen, die zuerst unbestimmt, das heißt »unförmlich und gestaltlos«⁶ war, so wie die Titanen urtümlich und grenzenlos waren, doch die Phantasie drängte auf das Gestalthafte, die Form in ihrer Bestimmtheit, die Linienfixierung, die im Wortsinne Einschränkung des Ungestalteten, die Relativierung des Absoluten, so wie die Giganten es für die Götter bewirkten – und so, können wir schließen, entstanden die Gestalten des Mythos in ihrem Abglanz des Göttlichen, ihrer Schönheit.

Es ist vielleicht deutlich geworden, dass ich Moritz' Text aus der *Götterlehre* bereits ein wenig zugespitzt habe in Hinblick auf Moritz' kunsttheoretische und kunstphilosophische Schriften. Wenn dort von der Einbildungskraft, was nichts anderes meint, als die Phantasieleistung, die Rede ist, die der Tatkraft der Gestaltung bedarf und sorgfältig von der (Kant'schen) Denkkraft, die von rationaler Vernunft getragen ist, zu scheiden ist, dann wird deutlich, dass Phantasie und ihre Transformation in Gestaltung autonome Kräfte sind, der Mythos als reine Poesie verstanden wird.⁷ Und daraus folgt auch, dass der Mythos nicht allegorisch zu nehmen ist, als bloß bildhaftes Zeichen für abstrakte Wesen- oder Wahrheiten, sondern, wie Moritz sagt, für sich genommen werden muss, so wie er ist. Wenn aber die Gestalten des Mythos – und hier denken wir auch an Carstens – für sich stehen, dann verweisen sie nicht, sondern tragen ihren Ausdruck in sich. Das heißt, in der Rezeption suchen wir nach der seelischen Dimension der Gestalten, die, das gilt für Moritz wie Carstens, zwar klassischer Figurensprache entspringen, jedoch nicht allein serene Schönheit verkörpern, sondern auch ihre Nachtseite in sich tragen – auch das Schreckliche ist eine Dimension des erhabenen Schönen. Tod, Trauer, Schicksalsverfallenheit, generell Endlichkeit sind der menschlichen Existenz inhärent, aber sie ergehen sich, dargestellt, in Schönheitlichkeit, wie der zeitlose Mythos lehren kann.

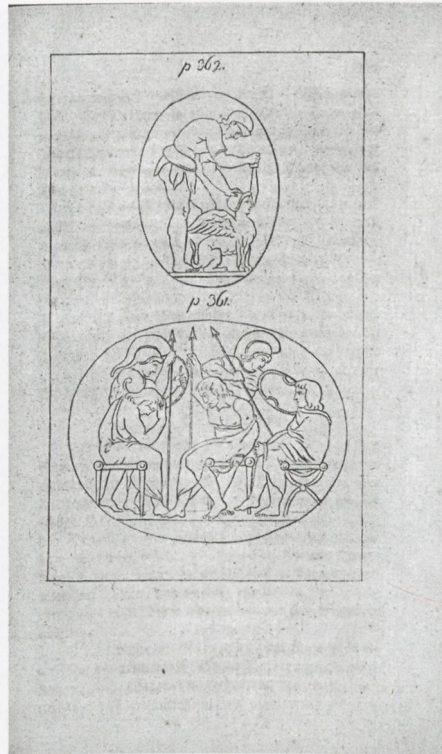
Wie nun bekommen wir eine Ahnung von dieser Dimension in Carstens' Illustrationen? Gibt es auch dort so etwas wie das in sich selbst Vollendete, von dem Moritz spricht?⁸ Um dies beantworten zu können, müssen wir punktuell über die Illustrationen hinaus auf das übrige Œuvre von Carstens schauen, so wie wir auch im Falle von Moritz über die *Götterlehre* hinausgegangen sind. Doch zuerst zu den Illustrationen selbst, ihrer Differenz zur Tradition und ihrem Verhältnis zum Text. Wir waren von der Titelillustration ausgegangen. Ulrike Münter hatte Carstens' Darstellung mit der Wiedergabe des Kameo mit dem Götterkampf bei Winckelmann verglichen (Abb. 2) und zu Recht eine



2 Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Zweyter Theil, Dresden 1764, Titelblatt, nach dem *Athenion Kameo*, Neapel, *Jupiters Kampf mit den Giganten*

Reihe von Differenzen notiert.⁹ Carstens ändert das Format. Die Darstellung bei Carstens ist gestaucht, die Quadriga hat keine rechten Entfaltungsmöglichkeiten, und auch die Giganten zu Füßen von Jupiters Gespann sind zusammengerückt, Jupiter selbst sei, so stellt die Autorin fest, in Schräglage gebracht. Da Ulrike Münter – wieder zu Recht – davon ausgeht, dass Winckelmann in seinen Traktaten besonderen Wert auf sorgfältige Reproduktion der Vorlagen gelegt hat, sieht sie bei Carstens eine bewusste Abweichung vom Vorgegebenen.¹⁰ Für die Stauchung stimmt dies, für Jupiter allerdings nicht, wenn man auf den Ursprungskameo, den Athenion Kameo in Neapel, rekurriert.

Die bei weitem meisten Kameen und Gemmen sind hochformatig gearbeitet worden. Auch in der Auswahl von Carstens und Moritz dominieren sie – bei der Kleinheit der Steine ist das nur zu verständlich. Einige wenige jedoch, die mehr- oder geradezu vielfigurig angelegt sind, bevorzugen logischerweise das Querformat, sie gehören zu den berühmtesten und unter Sammlern besonders geschätzten. Das hat diesen Typus für Fälschungen besonders anfällig gemacht. Liefern derartige Gemmen einen Fries von interagierenden Figuren – ein Phänomen das keine wirkliche Entsprechung in der Antike hat –, so kann man mit einiger Sicherheit von einer Fälschung ausgehen, auch Carstens und Moritz sind einer solchen aufgesessen – es ist vor allem an den berühmten



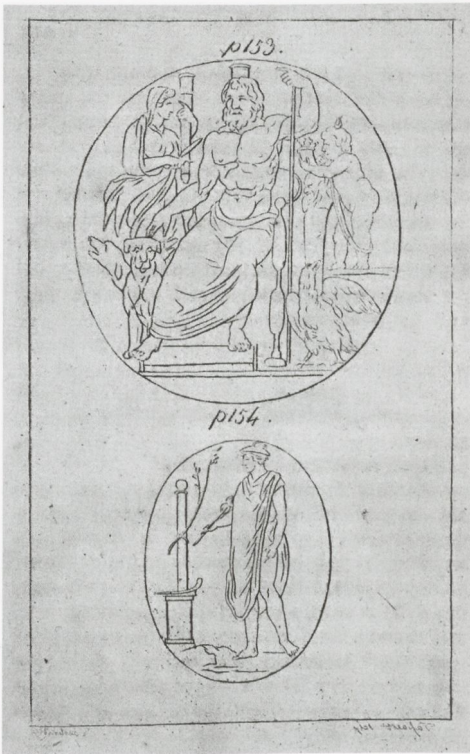
3 Asmus Jakob Carstens: Ödipus tötet die Sphinx (oben), *Fünf Helden gegen Theben* (unten), Kupferstiche aus: Moritz, *Götterlehre*, 1791

sogenannten Siegelring Michelangelos zu denken.¹¹ Der Neapolitaner Kameo jedoch ist antiken Ursprungs. Die neuzeitliche Forschung zur Authentizität beruht auf Furtwänglers großer Arbeit über die antiken Gemmen von 1900 und seiner zuvor schon, 1896, publizierten *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium* in Berlin.¹² Schaut man auf den von Athenion signierten Kameo – Signaturen sind höchst selten – so folgt Carstens mit seinem stark rückwärts gebeugten Jupiter dem Ursprungsstein, nicht Winckelmanns Fassung, der hier seiner Schönheitsvorstellung folgend die Antike verändert hat. Im Übrigen kann man einen Winckelmann-Rekurs bei den Illustrationen zur *Götterlehre* mit größerer Sicherheit dann annehmen, wenn es sich nicht um Wiedergaben von Gemmen handelt und damit auch nicht um ein ovales Darstellungsfeld, sondern um antike Skulptur. Carstens umreißt entsprechende Wiedergaben dann mit einer rechteckigen Einfassung, um sie von der zweiten Darstellung einer jeweiligen

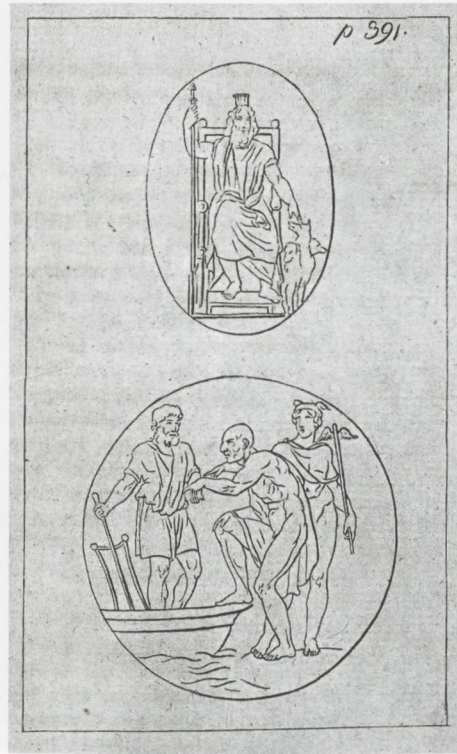
Seite abzugrenzen. Wir werden zum Schluss ein derartiges Beispiel anführen. Die gestauchte Darstellung des Götterkrieges dürfte sich im Übrigen dem schmalen Kleinoktavformat der *Götterlehre* verdanken, viel größer konnte das Oval auf der Seite nicht sein. Gerade bei einer Titellustration sollten die Gestalten nicht zu klein erscheinen. So sollte man auf diese Abweichungen von der Vorlage noch nicht zu viel geben. Es sei allein festgehalten, dass auch Carstens vor einer Veränderung nicht zurückschreckt.

Anders verhält es sich bei einer Darstellung, wie es bei Moritz heißt, »nach einem antiken geschnittenen Stein aus der Stoschischen Sammlung, einem der seltensten und schätzbarsten Denkmäler aus dem ganzen Alterthum«. ¹³ Es handelt sich erneut um ein Querformat mit fünf der sieben Helden, die ihr Vorgehen gegen Theben beratschlagen (Abb. 3). Nun hat Carstens die gesamte Darstellung klassisch umgeformt. Die Gesichter geben reine klassische Profile, die Kleidung folgt klassischer Gewandauffassung. Das weicht gänzlich von der Vorlage ab, denn hier handelt es sich in der Tat um die Wiedergabe einer berühmten Gemme, dem sogenannten Stosch'schen Stein, im Original in Berlin erhalten und in ungezählten graphischen Wiedergaben überliefert. Da der Stein etruskischer Herkunft ist, haben die Gesichter grobe archaische Züge, die Gewänder scheinen aus Fell, die Darstellung ist ohne jede griechischen Züge. Zudem hat Carstens die Beschriftung, die die Dargestellten identifiziert und die Moritz geläufig ist, schlicht weggelassen. In diesem Falle folgt Winckelmann der Vorlage wörtlich, und die Berühmtheit des Steins ist ihm Anlass genug, die Gemme auf der Titelseite seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* wiederzugeben. Wir erinnern uns: Carstens' besonders hervorgehobene Titellustration mit dem Götterkrieg folgte jener zu Winckelmanns zweitem Band der *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Alle bekannten Wiedergaben des Stosch'schen Steins legen Wert auf die Betonung der etruskischen Züge – nur Carstens nicht.

Lassen wir noch für einen Moment offen, wie dies zu verstehen ist. Fragen wir stattdessen nach der Genauigkeit von Moritz' Mythoskenntnis, und zwar am Beispiel der Carstens'schen Darstellung des Serapis (Abb. 4), bzw. nach seinem eigentlichen Erkenntnisinteresse. Moritz' Text zu dieser Gemme aus der Abdrucksammlung der Lippertschen Daktyliothek in Dresden – eine der zahlreichen Kopien der Sammlung wurde in Berlin aufbewahrt – ist irritiert von der Komplexität dieser Gemme, kann sich die Zusammenhänge nicht erklären; sie wirkt zusammengesetzt und rätselhaft – was ihm durchaus gefällt, denn auf diese Weise bezeichnet sie das Geheimnisvolle dieser Gottheit. Links sieht er eine verschleierte Vesta, rechts Harpokrates, den Gott des Stillschweigens, der den Finger an den Mund führt. »Lauter Sinnbilder«, wie Moritz schreibt, »des Tiefen, Verborgenen, Geheimnisvollen«. ¹⁴ Moritz weiß, dass Serapis in der Mythentradition unterschiedlich verstanden wurde: als Pluto, oder stygischer Jupiter, er wurde auch Jupiter Serapis genannt (Abb. 5). Er legt, schreibt Moritz, »seine Rechte auf eine geflügelte Thiergestalt«. ¹⁵ Hier hat Moritz seine Erinnerung verlassen,

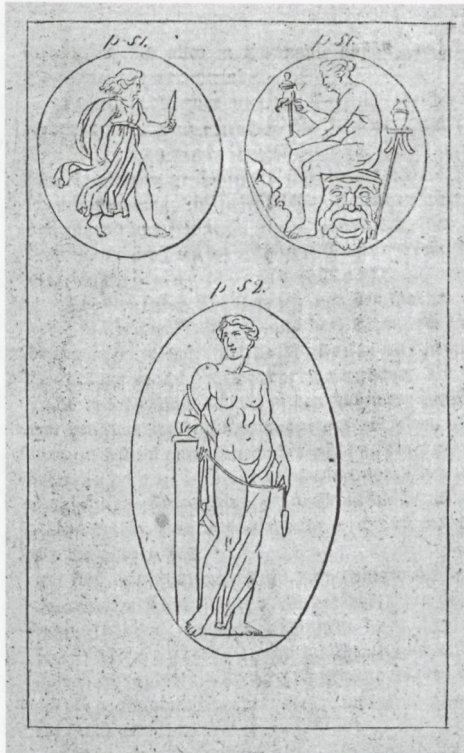


4 Asmus Jakob Carstens: *Serapis* (oben), *Merkur als Gott der Wege* (unten), Kupferstiche aus: Moritz, *Götterlehre*, 1791



5 Asmus Jakob Carstens: *Pluto (Jupiter Serapis) mit dem Cerberus* (oben), *Charon* (unten), Kupferstiche aus: Moritz, *Götterlehre*, 1791

und er hat Carstens' Wiedergabe falsch gelesen. Vor allem scheinen ihm die eigentliche Quelle dieser Darstellung und auch die Wiedergaben in Statuettenform nicht geläufig zu sein. Der begleitende Hund ist nicht geflügelt, sondern ein sogenanntes Tricaput,¹⁶ es handelt sich um das Attribut der hellenistisch-ägyptischen Gottheit Serapis, der in seinem Heiligtum in Alexandria, dem Serapeion, verehrt wurde. Allerdings stellt es nicht nur die drei Köpfe eines Hundes dar, wenn man auch annimmt, dass die Form eine Ableitung des dreiköpfigen Zerberushundes von Pluto ist, den Moritz und Carstens im Übrigen später in der *Götterlehre* auftauchen lassen.¹⁷ Es handelt sich bei dieser Darstellung irritierenderweise wieder um Serapis, wie ein für ihn verbindliches Attribut deutlich macht, das ägyptische Kornmaß auf seinem Kopf. Und auch dass die Hand auf dem dreiköpfigen Monster ruht, gehört zum Verständnis des Serapis, wie die entscheidende Quelle für das Verständnis dieser Figuration, Macrobius' *Saturnalia*, im Detail



6 Asmus Jakob Carstens: *Die drei Parzen*, Kupferstiche aus: Moritz, *Götterlehre*, 1791



7 Asmus Jakob Carstens: *Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod, und den Traumgestalten zu ihren Füßen* (oben), *Die Nacht und Morpheus* (unten), Kupferstiche aus: Moritz, *Götterlehre*, 1791

aufführt.¹⁸ Macrobius deutet das Tricaput. In der Mitte der Kopf eines Löwen, auf seinem Haupt ruht Serapis' Hand, um das Monster im Zaume zu halten, links mit erhobenem Kopf, wie auf Carstens' Darstellung – von Moritz fälschlich als Flügel gelesen –, ein Wolfskopf und allein rechts ein Hund. Macrobius liefert auch das Verständnis dieses Gebildes mit: Der Wolf steht für die Vergangenheit, erinnert sich verflossener Dinge, die die Zeit verschlungen hat. Der Löwe steht für die Gegenwart, seine Kraft für Aktivitäten in der Jetztzeit. Der Hund dagegen verweist auf die Zukunft, seine freundliche Treue auf die Hoffnung in kommenden Zeiten, mögen sie Erfreuliches bringen. Das heißt, der Charakter der Tiere soll unser Verhältnis zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft beschreiben. Diese Allegorisierung des Mythos scheint der Zeitauffassung von Moritz zu widersprechen, für ihn hebt der Mythos die Zeit auf, birgt ihr un-

ergründliches Geheimnis in sich. So scheint ihm das Verständnis der Serapisfigur als Pluto näher zu sein, nicht umsonst stellt er ihn mit Charon, dem Fährmann zur Unterwelt, zusammen. Die Zeit wird zur Ewigkeit. Die Statuetten des Serapis liefern die verbindliche Ikonographie, die Traktate die genaue Zusammenstellung des Tricaput, und selbst Münzen des Schlächters Caracalla zeigen nicht selten auf der Rückseite Serapis, dem die besondere Verehrung des römischen Kaisers galt, der Alexandria unterjochte und dennoch das Heiligtum verehrte, um sein grausames Tun zu rechtfertigen.¹⁹

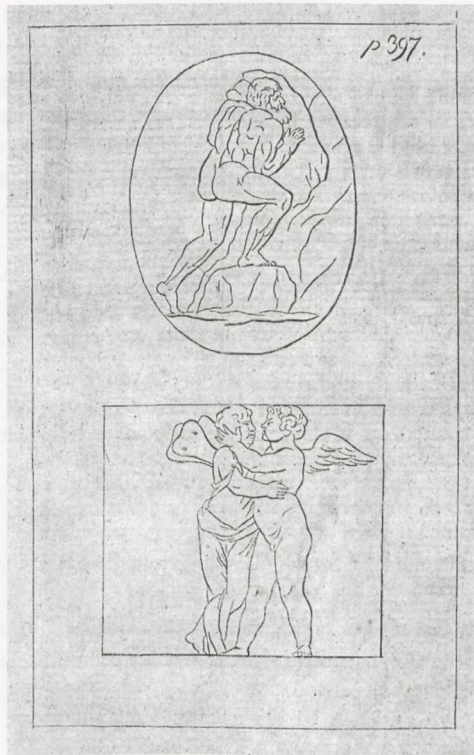
Gänzlich unsicher sind Moritz und Carstens bei den Parzen, unsicher war aber auch schon Winckelmann, dem sie zum Teil folgen. Alle drei für die Parzen in Anspruch genommenen Gemmen sind definitiv falsch identifiziert (Abb. 6).²⁰ Carstens und Moritz scheinen gesucht zu haben, doch Darstellungen der Parzen sind in der Antike extrem selten. Allerdings galt den Schicksalsparzen und ihrem dunklen Tun Carstens' besonderes Interesse, und so inseriert er als einzige eigene Erfindung unter den Illustrationen die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod, ausdrücklich mit »C. inv.«, Carstens invenit, deklariert (Abb. 7). Links der Tod mit der verlöschenden Fackel, rechts der Schlaf mit einer Mohnblüte. Darunter nach einer Gemme die Nacht, die Mohn verstreut, um die Welt in Morpheus' Arme sinken zu lassen. Unterhalb der Nacht mit ihren Kindern in einer verliesartigen Höhle, einer Felsengrotte, phantastische Gestalten bedrängender Träume. Nach Moritz, dem Nacht und Fatum ein eigenes Kapitel wert sind, folgt Carstens bei seiner Erfindung einer Beschreibung bei Pausanias.²¹ Diese Bilderfindung hat Carstens 1795, nun nicht mehr in Berlin, sondern in Rom, zu einer seiner wichtigsten Bildprägungen gebracht. Wieder die Nacht mit ihren Kindern, nun aber begleitet links von Nemesis mit ihrer Geißel, hinter ihr Heimarmene, das Schicksal, von Moritz als »in furchtbares Dunkel gehüllt« beschrieben, mit dem Buch des Schicksals, dahinter aber die Parzen Lachesis und Klotho, rechts die den Lebensfaden abschneidende Atropos (Abb. 8).²² »Man sieht«, schreibt Moritz und markiert damit auch Carstens' Auffassung, »wie die Alten das Dunkle und Furchtbare in reizende Bilder einkleideten; und wie sie demohngeachtet für das höchste Tragische empfänglich waren, indem sie sich unter dem von der Nacht gebohrnen unvermeidlichen Schicksal oder dem Fatum das Höhere Obwaltende dachten, dessen altes Reich, und dessen dunkle Pläne weit außer dem menschlichen Gesichtskreise liegen«. ²³ Das fasst beider Auffassung von der Schicksalsverfallenheit alles Irdischen bündig zusammen.

Ein letztes Beispiel und dann eine kurze Schlussüberlegung. Am Ende des Traktates und auch als letzte Illustration behandeln Moritz und Carstens die Geschichte von Amor und Psyche, getreu nach dem Märchen *Der goldene Esel* von Apuleius (Abb. 9).²⁴ Moritz hält es für eine der reizendsten Dichtungen.²⁵ Carstens gibt die Umarmung von Amor und Psyche wieder. Schon der Kasten um die beiden Gestalten deutet auf eine antike Skulptur als Vorbild hin – und in der Tat, Carstens folgt der berühmten Florentiner Gruppe aus dem zweiten Jahrhundert nach Christus. Carstens brauchte dafür



8 Asmus Jakob Carstens: *Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod*, 1795, schwarze Kreide, weiß gehöht, Kunstsammlungen zu Weimar

nicht das Original oder einen Abguss, er konnte sich an Winckelmann, aber auch an Montfaucons *L'antiquité expliquée* von 1722 orientieren. Warum setzt Moritz die Amor und Psyche-Geschichte ans Ende seiner *Götterlehre*? Sein Verständnis der Geschichte macht es deutlich. Im letzten Satz von Moritz' Traktat ist ausdrücklich von der Heirat des »himmlischen Amors« die Rede, »mit welchem Psyche, wie der Götterfunken mit seinem Ursprunge, sich vermählte«. ²⁶ Das markiert das Moritz'sche Mythosverständnis, und noch deutlicher wird es, wenn man an den Anfang von Moritz' Traktat zurückgeht, wo er die Genealogie der alten Götter behandelt: Als Erster hat Amor sein Vorkommen. Er ist der Älteste der Götter. »Er war«, so Moritz wörtlich, »vor allen Erzeugungen da, und regte zuerst das unfruchtbare Chaos an, daß es die Finsterniß gebahr, woraus der Aether und der Tag hervorging«. ²⁷ Liest man Moritz' kunsttheoretische Abhandlungen vor dieser Folie, so wird deutlich, dass dieser Schöpfungsmythos der Produktion und dem tieferen Sinn der Kunst entspricht. Der Künstler schöpft aus sich heraus, aus seiner Phantasie, und seine Gebilde stehen für sich da, sind, wie Moritz



9 Asmus Jakob Carstens: *Sisyphus* (oben), *Amor und Psyche* (unten), Kupferstiche aus: Moritz, *Götterlehre*, 1791

schreibt, wie von einem Schleier bedeckt, weil sie ihr tieferes Geheimnis in sich tragen, das wir ahnen, aber nicht enthüllen können. Dem entspricht vollständig der besondere, unklassische Carstens'sche Nachahmungsbegriff.²⁸ Er orientiert sich durchaus an den großen Vorbildern. Doch wenn er in Rom Michelangelo studiert, dann tut er dies bloß mit den Augen, ohne Block und Bleistift, um zu Hause das Erfahrene aus sich heraus neu zu gestalten. Dabei kommt es nicht auf akademische Richtigkeit an, sondern auf die Einholung des Empfundenen, und insofern kommt es zu einer forcierten Darstellung, zu einer stilisierenden Steigerung des Vorbildes, das Werk wird übermichelangelesk.²⁹ Das ist trotz aller scheinbar konventionellen Umrissform ziemlich modern gedacht. Die Illustrationen zur *Götterlehre* lehren ihn die Aneignung des antiken Repertoires, über das er dann allerdings gänzlich frei verfügen kann, allein seiner Empfindung, einem autonomen Ausdruckswert, verpflichtet.

- 1 Vgl. Frank Büttner: Asmus Jakob Carstens und Karl Philipp Moritz, in: *Nordelbingen* 52 (1983), S. 95–127.
- 2 Vgl. Ulrike Münter: Gebannter Bilderrausch. Bild und Text in Karl Philipp Moritz' »Götterlehre«, in: Ute Tintemann/Christof Wingertzahn (Hg.): *Karl Philipp Moritz in Berlin 1789–1793* (Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800, Bd. 4), Hannover-Laatzten 2005, S. 39–56.
- 3 Karl Philipp Moritz: *Götterlehre oder mythologische Dichtung der Alten*, 2. Aufl., Berlin 1795, S. III.
- 4 Moritz 1795 (wie Anm. 3), S. III f.
- 5 Vgl. ebd., S. 1–8 zu mythologischen Dichtungen und der Phantasieleistung; S. 13–21 zum Götterkrieg.
- 6 Ebd., S. 9, 16.
- 7 Vgl. Karl Philipp Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788), in: ders.: *Werke*, hg. v. Horst Günther, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1981, S. 558–565.
- 8 Vgl. Karl Philipp Moritz: *Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten*, in: Moritz 1981 (wie Anm. 7), S. 543–548.
- 9 Vgl. Münter 2005 (wie Anm. 2), S. 49–51.
- 10 Vgl. ebd., S. 50 f.
- 11 Vgl. Hermann Rollett: *Die drei Meister der Gemmolyptik: Antonio, Giovanni und Luigi Pichler. Eine biographisch-kunstgeschichtliche Darstellung*, Wien 1874.
- 12 Vgl. Adolf Furtwängler: *Die antiken Gemmen der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*, 2 Bde., Berlin 1900; ders.: *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*, Berlin 1896.
- 13 Moritz 1795 (wie Anm. 3), S. 276.
- 14 Ebd., S. 117.
- 15 Ebd., S. 116.
- 16 Vgl. Erwin Panofsky: *Titian's »Allegory of Prudence«: A Postscript*, in: ders.: *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, N. Y. 1955, S. 146–168.
- 17 Vgl. Moritz 1795 (wie Anm. 3), S. 296–300, Abb. nach S. 300.
- 18 Vgl. Panofsky 1955 (wie Anm. 16), S. 152–155, bes. S. 153; Macrobius: *Saturnalia*, Bd. 1, hg. v. Robert A. Kaster, Cambridge, Mass. 2011, S. 13 ff. (1. Buch, Kap. 20).
- 19 Auf dem Revers einer Fülle von Caracalla-Münzen: s. Google Bilder unter »Caracalla, Serapis«.
- 20 Vgl. Moritz 1795 (wie Anm. 3), S. 34–38.
- 21 Vgl. ebd., S. 31–38, zu Carstens S. 32 f.
- 22 Ebd., S. 32; vgl. Asmus Jakob Carstens. Joseph Anton Koch. *Zwei Zeitgenossen der Französischen Revolution. Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, hg. v. Claude Keisch, Berlin 1989, S. 99, Kat. Nr. 40.
- 23 Moritz 1795 (wie Anm. 3), S. 33.
- 24 Vgl. ebd., S. 304–308. Zur Amor und Psyche-Tradition vgl. Werner Busch: *Wilhelm von Kaulbachs Vignette mit »Amor und Psyche«*. Zur dialektischen Aufhebung der Ikonographie, in: Meike Hoffmann/Andreas Hüneke/Tobias Tenner (Hg.): *Festschrift für Wolfgang Wittrock*, Privatdruck, Mee-rane 2012, S. 133–141 mit Lit. S. 337, Anm. 305.
- 25 Vgl. Moritz 1795 (wie Anm. 3), S. 304.
- 26 Ebd., S. 308.
- 27 Ebd., S. 39.
- 28 Ebd., S. 1–3.

- 29 Vgl. Werner Busch: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, Kap. Das »Falschzeichnen«, S. 320–327, bes. S. 321; ders.: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S. 156–159. Der Begriff des Übermichelangelesken wurde in Analogie zu Brentanos Begriff des Überphantasierens gebildet, s. Clemens Brentano – Philipp Otto Runge: Briefwechsel, hg. u. komm. v. Konrad Feilchenfeldt, Frankfurt a. M. 1974, S. 16 (Brief Brentanos an Runge, 21. Januar 1810).