

## Asmus Jakob Carstens und Karl Philipp Moritz

Von Frank Büttner

Alfred Kamphausen in memoriam

Einen ganz entscheidenden Abschnitt seiner künstlerischen Laufbahn verbrachte Asmus Jakob Carstens in Berlin<sup>1</sup>. Im Frühjahr 1788 hatte er Lübeck, wo er, wie er dem preußischen Minister von Heinitz geschrieben hatte, „in Dunkelheit“ lebte<sup>2</sup>, verlassen und war in die preußische Hauptstadt gezogen, wo er schon bald die Anerkennung fand, die er suchte und zur Entwicklung seiner künstlerischen Gaben brauchte. Zwar ist nicht bekannt, wie die acht Arbeiten im einzelnen aufgenommen wurden, die von ihm auf der Berliner Akademie-Ausstellung 1788 gezeigt wurden<sup>3</sup>. Einen schlechten Eindruck haben sie aber auf keinen Fall gemacht, denn schon im folgenden Sommer erhielt Carstens den höchst ehrenvollen Auftrag, neben dem Akademiedirektor Bernhard Rode im königlichen Schloß tätig zu werden und einen Grisaille-Fries an der Decke eines Saales zu malen<sup>4</sup>. Mit den Arbeiten, die er auf der Akademie-Ausstellung 1789 zeigte, konnte er seinen Ruf als Künstler noch befestigen, denn diese, vor allem die Zeichnung „Der Sturz der bösen Engel“, hatten, wie der Rezensent des „*Journals von und für Deutschland*“ schrieb, „allgemeinen Beyfall erhalten und den achten Preis von 100 Rthr., der für die beste Zeichnung nach eigener Erfindung ausgesetzt worden“<sup>5</sup>.

So hatte er sich schon in kurzer Zeit mit seinen Arbeiten für eine Professur an der Akademie empfohlen. Der Entschluß zu seiner Berufung zum Lehrer in der Modellklasse, in der nach Gipsen gezeichnet wurde, fiel am 27. Februar 1790, nachdem die Stelle mit der Einführung eines neuen Reglements für die Akademie am 26. Januar erst geschaffen worden war<sup>6</sup>. Carstens hat nach seiner Ernennung im Mai dieses Jahres seine Lehrtätigkeit nur zwei Jahre lang ausgeübt. Sein Ziel war es nicht, in Berlin zu bleiben. Seit sich seine äußeren Verhältnisse gebessert hatten, scheint er darauf hingearbeitet zu haben, endlich die lang-ersehnte Reise nach Rom antreten zu können. Nicht zuletzt mit dem Blick auf dieses Ziel übernahm er es, einen Saal im Dorvilleschen Hause, das der Minister von Heinitz bewohnte, auszumalen<sup>7</sup>. Der Erfolg blieb nicht aus. Ein Brief an von Heinitz vom Juni 1791 belegt, daß ihm schon damals das Rom-Stipendium versprochen war<sup>8</sup>. Er mußte jedoch noch bis zum Mai des folgenden Jahres warten, ehe er abreisen konnte.

Der Architekt Friedrich Weinbrenner, mit dem Carstens die Italienreise antrat, schrieb in seinen Erinnerungen über Berlin: „Wenn ich mir gleichwohl gestehen mußte, daß Wien und andere mehr südlich gelegene Städte in Hinsicht der Kunst im allgemeinen vieles vor Berlin voraus hatten, so fand ich doch an letzterem Ort im geselligen Leben mehr Ideen über Kunst verbreitet; man begnügte sich hier nicht mit allgemeinen Urteilen, sondern wußte diese Urteile tiefer zu ergründen. Den Südländer führte mehr ein glücklicher Trieb, während seine nördlichen Landsleute das Reich der Begriffe zu erweitern strebten.“<sup>9</sup> In dieser geistigen Atmosphäre empfing Carstens Anregungen, die manche seiner früheren Ansichten umstürzten, wegweisend für ihn wurden und in seinem reifen Werk deutliche Spuren hinterließen.

Karl Ludwig Fernow betonte in seiner Carstens-Biographie, daß es vor allem der Architekt Hans Christian Genelli gewesen sei, dem Carstens vielfältige Anregungen verdankte<sup>10</sup>. Diese Nachricht paßt zu dem Bekenntnis Weinbrenners, der schrieb: „Durch die Freundschaft dieses gelehrten Mannes lernte ich für meine Person mehr, als ich vielleicht sonst

in einem öffentlichen Unterricht gefunden haben würde.<sup>11</sup> Welcher Art der Einfluß war, den Genelli auf Carstens ausübte, ist nicht genau auszumachen, da Fernow nur ganz allgemein von den damals geführten Kunstgesprächen berichtet und über Genellis Kunstansichten in jener frühen Zeit im Grunde nichts bekannt ist<sup>12</sup>. In Rechnung stellen muß man auch, daß Fernow sein Carstens-Buch eben diesem Genelli in Freundschaft widmete und daher Grund hatte, dessen Bedeutung für den von den meisten Zeitgenossen verkannten Künstler herauszustreichen. Dagegen erwähnte er den Namen eines Mannes nur beiläufig, dessen Kunstanschauungen, wie schon Alfred Kamphausen und Herbert von Einem betont haben<sup>13</sup>, einen tiefen Eindruck auf Carstens gemacht haben, nämlich Karl Philipp Moritz.

Moritz war im Februar 1789 von einer langen Italienreise nach Berlin zurückgekehrt, wo er schon von 1778 bis 1786 als Lehrer am Gymnasium des Grauen Klosters tätig gewesen war<sup>14</sup>. Dank der entschiedenen Unterstützung Goethes, den er in Italien kennengelernt und in dessen Haus er im Winter 1788/89 zwei Monate lang gelebt hatte<sup>15</sup>, und dank der Protektion des Herzogs Karl August von Weimar wurde er noch im Monat seiner Ankunft an die Akademie der Schönen Künste berufen und zum „Professor der Theorie der schönen Künste und dahin gehörigen Wissenschaften der Mathematik, Perspektive und Architektur“ ernannt<sup>16</sup>.

Gar zu gerne würde man wissen, wo und wie sich Carstens und Moritz erstmals begegneten, wie sie entdeckten, daß sie nicht nur ein annähernd gleiches Alter verband, sondern vielmehr noch die Herkunft aus einfachsten Verhältnissen, ein dornenreicher Lebensweg, ungeheure Anstrengungen, die notwendig waren, um die zahlreichen Hindernisse zu überwinden, die ihrem Streben nach höchsten Zielen entgegenstanden. Verbindend war schließlich auch die Mitgliedschaft im Bund der Freimaurer. Moritz war schon 1779 in die Berliner „St.-Johannis-Loge zur Beständigkeit“ aufgenommen worden und dort bald zum Meister aufgestiegen<sup>17</sup>. Carstens ist nach Fernows Bericht in Berlin Freimaurer geworden. Wann dies geschah und in welcher Loge er Mitglied war, ist leider nicht mehr feststellbar<sup>18</sup>. So bleiben Vermutungen, daß die Verbindungen auf diesem Felde geknüpft oder vertieft wurden, Spekulation.

Es ist also nicht zu rekonstruieren, wann sich Carstens und Moritz kennenlernten. Fest steht aber, daß sich Moritz als Sekretär der Akademie auf eine durchaus nicht selbstverständliche Weise für Carstens einsetzte, als dieser seine am 21. Mai 1790 ausgestellte Bestallungsurkunde als Professor dem Minister zurücktrug, um, wie er später schrieb, die „mir von Herrn Professor Moritz versprochene Unabhängigkeit vom Direktorium“ durchzusetzen<sup>19</sup>. Schwerlich wird sich Moritz für einen ihm Unbekannten gegen den Senat der Akademie gestellt haben, vielmehr darf man voraussetzen, daß er Carstens als Künstler schätzte und sein Streben nach völliger Unabhängigkeit in der Lehre verstand. Seine Wertschätzung brachte Moritz auch dadurch zum Ausdruck, daß er später, als Carstens schon in Rom war, eine von Genelli verfaßte Beschreibung des Saales im Dorvilleschen Hause in eine Aufsatzsammlung aufnahm, die den Titel „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“ trug<sup>20</sup>. Das Hauptwerk, das Carstens in Berlin hinterlassen hatte, galt ihm, ebenso wie Gottfried Schadows Grabmal des Grafen von der Mark, als vorbildlich. Um so bedauerlicher ist, daß dieses Werk nicht erhalten blieb und die wenigen bewahrten Vorzeichnungen auch zusammen mit der Beschreibung keinen anschaulichen Eindruck des Ganzen vermitteln können<sup>21</sup>.

Daß Moritz etwas von Carstens als Künstler hielt, gab er schon zu erkennen, als er ihn aufforderte, die Illustrationen zu seiner „Götterlehre“ zu zeichnen. Dies könnte bald nach der Ankunft von Moritz in Berlin geschehen sein, denn bereits im Juli 1789 kündigte er das Erscheinen dieses Buches an, das er in Rom auszuarbeiten begonnen hatte<sup>22</sup>. Als Erscheinungsjahr wird im Druck 1791 angegeben. Das Buch war aber offensichtlich schon Ende 1790 im Handel<sup>23</sup>. Die Zeichnungen von Carstens sind also in diesem Jahr geschaffen und vielleicht schon im Jahr zuvor angefangen worden.



Abb. 1. J. J. Tassaert nach A. J. Carstens, *Jupiter und Saturn*, Frontispiz zur *Götterlehre* von K. Ph. Moritz, 1. Auflage, Berlin 1791

Abb. 2. J. F. Unger nach A. J. Carstens, *Jupiter und Saturn*, Frontispiz zur *Götterlehre* von K. Ph. Moritz, 2. Auflage, Berlin 1795

Fernow berichtet sehr bestimmt, daß für die Illustration dieses Werkes zunächst von Johann Friedrich Unger Holzschnitte angefertigt wurden und dann erst die in der Erstausgabe enthaltenen Stiche von Jean Joseph Tassaert<sup>24</sup>. Verwirrend ist zunächst die Feststellung, daß in der zweiten Auflage der *Götterlehre*, jedenfalls in dem mir in Kiel verfügbaren Exemplar, nur 28 der ursprünglich 30 Tafeln Tassaerts enthalten sind, und zwar in einem stark überarbeiteten Zustand (vgl. Abb. 14, 15), während die fehlenden zwei Tafeln durch Holzschnitte ersetzt sind<sup>25</sup> (Abb. 1 und 2). Diese sind gegenüber dem Stich in ihrer Zeichnung zwar vereinfacht, aber doch von bemerkenswert klarer Linienführung, so daß man in ihnen jene Holzschnitte Ungers vermuten darf, die Carstens besser gefielen als die Stiche. Daß diese Schnitte tatsächlich für die Erstausgabe angefertigt wurden, kann man aus den Seitenhinweisen auf der Tafel mit den Darstellungen Jupiters schließen, die sich auf die Paginierung der ersten Auflage beziehen<sup>26</sup>.

Anders als bei den Illustrationen zu Karl Wilhelm Ramlers „*Kurzgefaßter Mythologie*“, die Carstens bald nach seiner Ankunft in Berlin gezeichnet haben muß<sup>27</sup>, lieferte er für das Werk von Moritz nicht eigene Figurenerfindungen, sondern Umzeichnungen nach antiken Gemmen, deren Vorlagen er mit Moritz gemeinsam ausgesucht hatte<sup>28</sup>. Man hat diese Arbeiten von Carstens stets erwähnt, aber keiner genaueren Betrachtung gewürdigt. Vor allem hat man sich nicht gefragt, welche Bedeutung die durch Moritz angeregte Beschäftigung mit den Gemmen für ihn gehabt haben könnte. Ganz allgemein ist festzustellen, daß sich die

Kunstgeschichte heute eigentlich kaum mehr bewußt ist, Welch eminente Bedeutung den Steinschnitten ehemals als Objekten des Antikenstudiums zukam. Die Beschäftigung mit diesen kleinen Kunstwerken blühte schon in der Renaissance, aber nie ist sie mit solcher Intensität und Begeisterung betrieben worden wie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts<sup>29</sup>. Dies läßt sich auch schon an den Preisen ablesen, die damals für Gemmen bezahlt wurden. Für den Erwerb der von Winckelmann beschriebenen Steinsammlung des Barons von Stosch, die über 3400 Einzelstücke umfaßte, die freilich, wie man heute weiß, keineswegs alle antik waren, zahlte Friedrich der Große 1764 die ungeheure Summe von 30 000 Dukaten<sup>30</sup>. Diese hohe Gunst, der sich die Steinschneidekunst erfreute, hat verschiedenste Gründe. Einer der wichtigsten war sicherlich, daß man hier einen einfachen und unmittelbaren Zugang zum Antikenstudium zu haben glaubte. Dies nicht nur, weil von keiner anderen Kunstgattung so viele Werke bekannt und auch außerhalb Italiens zu finden waren, sondern mehr noch, weil es von dieser Kunstgattung geradezu gefordert war, Abdrücke herzustellen, die dann weiteste Verbreitung finden konnten. Verschiedene Abdrucksammlungen waren im 18. und frühen 19. Jahrhundert im Handel. Das umfangreichste Unternehmen dieser Art wurde von dem Dresdner Philipp Daniel Lippert inszeniert, der zwischen 1755 und 1762 eine Kollektion von 3000 Gemmenabdrücken auf den Markt brachte und, weil er mit den dieser Sammlung beigefügten Erläuterungsschriften von Christ und Heyne nicht zufrieden war, 1767 abermals eine derart umfangreiche Abdrucksammlung veröffentlichte, deren Kommentar er selbst verfaßte<sup>31</sup>. Diese „zum Nutzen der Schönen Künste und der Künstler“ bestimmten Sammlungen fanden weite Verbreitung in Deutschland. Sie waren an Schulen, Universitäten und Akademien das erste Bildungsmittel, mit dem man antike Kunst kennenlernen konnte. Carl Justi geht sogar so weit, zu behaupten, „alles, was Winckelmann von Italien aus über griechischen Stil lehrte, wäre ohne Lipperts Werk leerer Schall geblieben. Noch 1763 empfiehlt Winckelmann die Abdrücke, „die zur Kenntniß des Stils und der Schönheit ungemein viel helfen können“<sup>32</sup>. Sehr bald danach freilich kamen Winckelmann und später auch Lippert Zweifel an der hohen Bewertung der Gemmenkunst. Sie begannen zu ahnen, was in dem folgenden Jahrhundert durch eine strenge archäologische Forschung bewiesen wurde, daß ein sehr großer Teil gerade der wegen ihrer Darstellungen besonders hoch geschätzten Steine Fälschungen oder Nachahmungen der Renaissance waren<sup>33</sup>. Moritz freilich, wie die meisten seiner Zeitgenossen, wurde von solchen Zweifeln nicht geplagt. Für ihn waren die Gemmen Dokumente antiker Bildvorstellungen, die für seinen Zweck einer Veranschaulichung der antiken Mythologie deswegen besonders gut geeignet waren, weil sich in ihnen die Vielfalt der antiken Götterwelt reicher spiegelte als in irgendeiner anderen Gattung der antiken Kunst, soweit sie damals bekannt war. Sie boten sich als Material für die Illustrationen schließlich auch deswegen an, weil sie sowohl in der Beschreibung der Sammlung Stosch von Winckelmann wie in derjenigen der Lippertschen Daktyliothek bereits nach ikonographischen Gesichtspunkten geordnet und erklärt waren<sup>34</sup>. Die praktische Absicht, die Lippert mit seinem Werk verfolgte, kam also hier wie auch in anderen ähnlich gelagerten Fällen zu einem Ziele.

Carstens allerdings machte nicht ganz in dem Sinne, der Lippert und erst recht Winckelmann vorgeschwebt haben muß, Gebrauch von diesen Sammlungen, denn er bemühte sich überhaupt nicht, die Steinschnitte in ihren historischen Stileigentümlichkeiten zu reproduzieren, sondern strebte ein durch alle Illustrationen durchgehendes Stilideal an. Er wählte, wo es sich vom Ikonographischen her rechtfertigen ließ, jene Steine aus, „deren Wert zugleich mit in ihrer Schönheit der Kunst, womit die Darstellung ausgeführt ist, besteht“<sup>35</sup>, also jene, deren Darstellungen seinen Stilvorstellungen entsprachen, und die anderen, die davon allzuweit abwichen, glich er diesen an. Sein Stilideal scheint am besten von der römischen Kunst um die Zeitwende getroffen worden zu sein, denn der größere Teil der abgebildeten antiken Gemmen stammt aus dieser Epoche (Abb. 3 und 4)<sup>36</sup>. Eine Reihe von Steinen, die ebenfalls ohne große

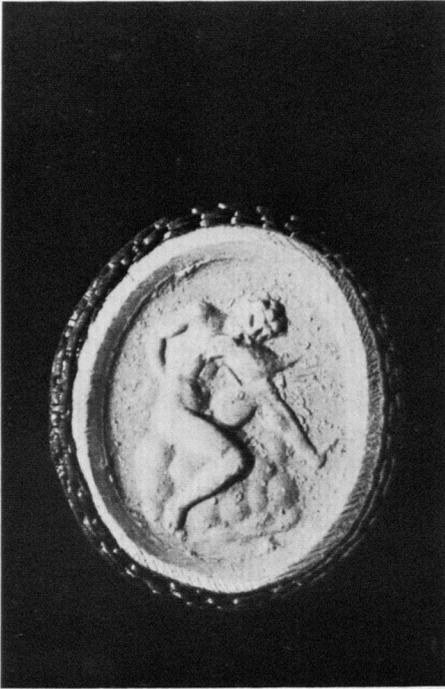


Abb. 3. Gefesselter Prometheus, Abdruck einer Paste des 1. Jh. v. Chr. bis 1. Jh. n. Chr., Berlin, Staatl. Museen

Abb. 4. J. J. Tassaert nach A. J. Carstens, Prometheus, Tafel 2 der Götterlehre, 2. Auflage 1795

Abwandlungen in die Zeichnung übertragen werden konnten, zählt zu jenen, die eine präzisere Forschung als Fälschungen der Neuzeit erkannte. Es sind dies gerade die figurenreichen Steine, die unter ikonographischen Gesichtspunkten damals sicher als die interessantesten erschienen sind. Hierzu gehört die vom Adler des Jupiter getragene Juno der Sammlung Stosch<sup>37</sup> oder die Darstellung Neptuns auf dem Hippokampenwagen, die von Ernst Kris dem Giovanni dei Bernardi zugeschrieben wurde und nach einem Stich Marc Antonio Raimondis geschaffen worden ist<sup>38</sup>. Der Intaglio, der von Moritz und seinen Zeitgenossen gedeutet wurde als Darstellung der Nacht, die Mohn austeil, gilt heute als ein Werk des Valerio Belli<sup>39</sup>, und auch der Stein des sogenannten Siegelringes des Michelangelo ist sicher als ein Werk der Renaissance erkannt, auch wenn seine Zuschreibung an Pietro Maria della Pescia umstritten blieb (Abb. 5 und 6)<sup>40</sup>.

Das zuletzt genannte Werk hat Carstens noch einmal in Rom großformatig nachgezeichnet (Abb. 7)<sup>41</sup>. Der Vergleich dieses Blattes, aber auch des Stiches in der „Götterlehre“ mit einem Abdruck des Originals kann zeigen, daß man die Leistung des Künstlers unterschätzen würde, wenn man sie lediglich als ein Reproduzieren betrachten würde. Der nicht einmal zwei Zentimeter breite ovale Intaglio zeigt zwar die Figuren in ihren Umrissen mit bemerkenswerter Schärfe, jedoch nur mit knappen Andeutungen einer differenzierenden Modellierung der Körperoberfläche. Hier war der mit der menschlichen Anatomie vertraute Künstler gefordert, der aus den Andeutungen ein durchgebildetes Ganzes schuf und dort ergänzte, wo der

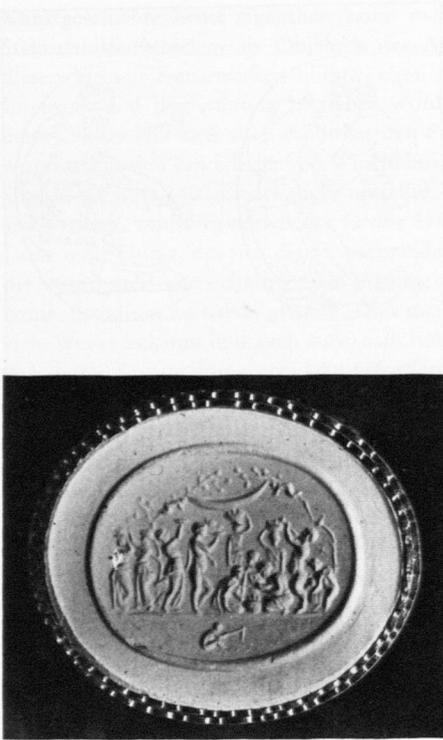


Abb. 5. P. M. della Pescia (?), Bacchanal, sog. Siegelring des Michelangelo, Abdruck des Intaglio in Paris, Bibliothèque Nationale

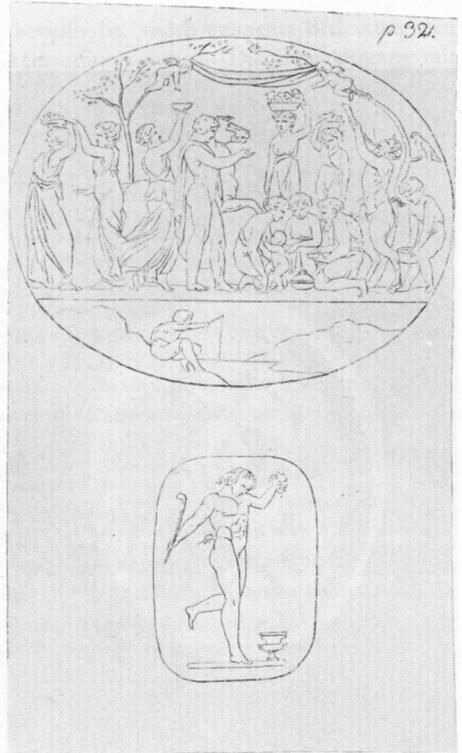


Abb. 6. J. J. Tassaert nach A. J. Carstens, Bacchanal und tanzender Faun, Tafel 23 der Götterlehre, 1. Auflage 1791

Steinschneider nachlässig sein konnte oder mußte, wie etwa bei dem im Hintergrund stehenden Pferd.

Die Arbeit von Carstens war ein Nachschaffen, das sich zwar getreu an das Vorbild hielt, wo es der eigenen Stilvorstellung entsprach und wo es detailreich genug war, wie im Falle des ebenfalls in der Renaissance geschaffenen Intaglio mit dem Sisyphos aus der Sammlung Stosch (Abb. 8 und 9)<sup>42</sup>. Die älteren Steine jedoch, die aus ikonographischen Rücksichten ausgewählt worden waren, wurden ihrer Stileigentümlichkeiten entkleidet und umgegossen in den letztlich an der Renaissance orientierten Figurenstil. Am deutlichsten ist dies in dem etruskischen Skarabäus aus der Sammlung Stosch (Abb. 10 und 11), der von Winckelmann hoch gepriesen und auf der Titelseite des ersten Bandes seiner „Geschichte der Kunst des Altertums“ abgebildet worden war<sup>43</sup>. Der Vergleich der beiden Stiche lehrt, daß Carstens sich nicht an bereits vorliegende Reproduktionen hielt, was seine Arbeit vielleicht hätte erleichtern können. Er tat dies, nebenbei bemerkt, auch nicht bei dem großen Cameo mit der Darstellung der Gigantomachie in Neapel, der auf dem Frontispiz der Götterlehre abgebildet ist (Abb. 1 und 2) und den Winckelmann für die Titelseite des zweiten Bandes seiner „Geschichte der Kunst des Altertums“ bestimmt hatte<sup>44</sup>. Obwohl Carstens nach den Abdrücken arbeitete, also die plastische Erscheinung des Originals vor Augen hatte, geht er über die Besonderheiten der Oberfläche des etruskischen Steins hinweg. Das fellartige Gewand des in der Mitte als sitzend



Abb. 7. A. J. Carstens, Bacchanal, Umzeichnung des sog. Siegelrings des Michelangelo, Lübeck, Museen für Kunst und Kulturgeschichte

dargestellten Amphiaraios gibt er mit keiner Andeutung wieder. Die engen Falten im Gewand des rechts sitzenden Parthenopaios werden auf ein paar Striche reduziert, so daß der Eindruck eines klassischen Gewandes entsteht. Klassische Profile bekommen auch die Gesichter. Die Schrift wird ganz weggelassen. Es war offensichtlich nicht die Absicht des Künstlers, dieses Werk im eigentlichen Sinne zu reproduzieren.



Abb. 8. Sisyphos, Abdruck eines Intaglio des 16. Jh., Berlin, Staatliche Museen

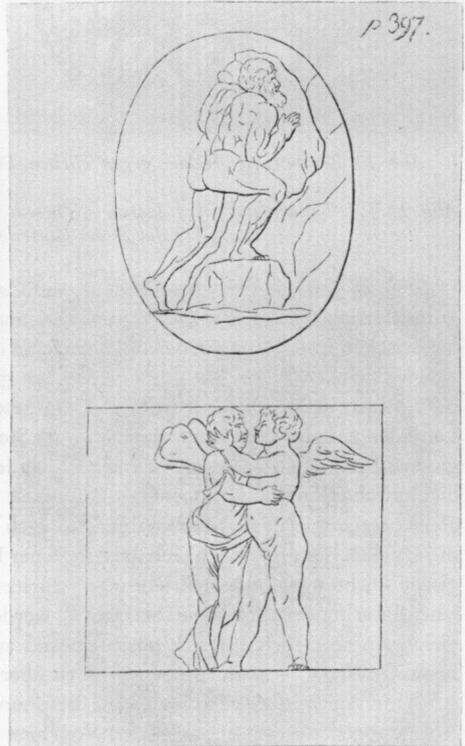


Abb. 9. J. J. Tassaert nach A. J. Carstens, Sisyphos (unten Amor und Psyche), Tafel 30 der Götterlehre, 1. Auflage 1791



Abb. 10. Beratung der Helden gegen Theben, Etruskischer Skarabäus, Berlin, Staatliche Museen

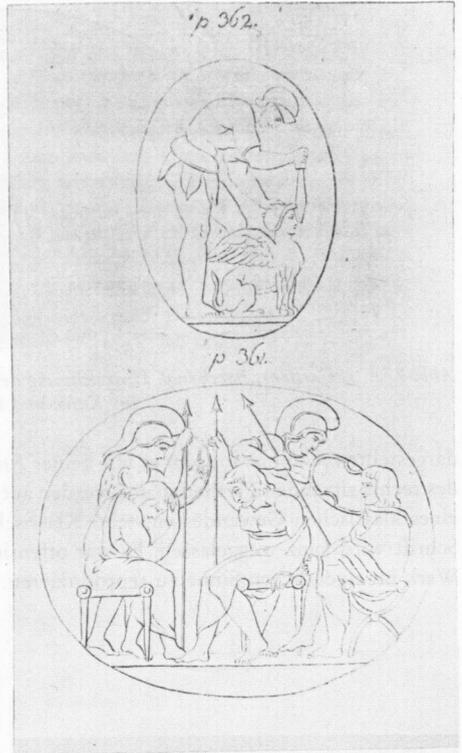


Abb. 11. J. J. Tassaert nach A. J. Carstens, Theseus (oben) und die Beratung der Helden gegen Theben, Tafel 27 der Götterlehre, 1. Auflage 1791

Hierin spiegelt sich eine Tendenz, die Carstens und Moritz gemeinsam haben und die grundsätzlich unterschieden ist von derjenigen in Winckelmanns Werk. Nicht in ihrer historischen Entfaltung werden die Kunst und die Mythologie aufgefaßt, sondern gleichsam in einem zeitfreien Raum, als eine in jeder Zeit gültige und verständliche „Sprache der Phantasie“. Moritz will dem Leser keine religionsgeschichtliche Darstellung geben und auch keinen Leitfaden zum historischen Verständnis der Stoffe antiker Dichtung und Kunst. Die mythologischen Erzählungen werden vielmehr als ein feines, verwirrendes und zugleich faszinierendes dichterisches Gewebe von ewiger Gültigkeit ausgebreitet, in dem Gedichte Goethes ganz gleichberechtigt neben Nacherzählungen nach antiken Autoren stehen können, geeint durch die Qualität des poetischen Gehaltes. In seiner Einleitung, die er „Gesichtspunkt für mythologische Dichtungen“ überschrieb, sagte Moritz: „Die mythologischen Dichtungen müssen als eine Sprache der Phantasie betrachtet werden. Als eine solche genommen, machen sie gleichsam eine Welt für sich aus, und sind aus dem Zusammenhang der wirklichen Dinge herausgehoben.“<sup>45</sup> Damit stehen sie auch über der historischen Zeit.

Unter diesem Aspekt hätte eine Betonung der historischen Eigentümlichkeiten in den Abbildungen nur störend gewirkt. Von hier aus war es letztlich auch gleichgültig, ob das abgebildete Werk wirklich antik war oder nicht, wenn nur darin so wie in den Gedichten Goethes der dem Mythos angemessene Ton getroffen wurde. Von hier aus war der Künstler auch berechtigt, wenn keine antiken Vorlagen zur Verfügung standen, nachschaffend zu ergänzen.

Dies war bei einer Gestalt der Nachtseite der Mythologie notwendig. Gerade dieser Bereich der Nacht und der Unterwelt hatte für Moritz ein besonderes Gewicht. Seine Schilderung bildet so etwas wie eine Klammer in der „Götterlehre“, die nach dem Bericht über die Erzeugung der Götter und Menschen mit einer eingehenden Beschreibung der Nacht, des Schicksals und verwandter Gestalten fortfährt und die mit Erzählungen vom Schattenreich und dem Mythos von Amor und Psyche schließt. Da es die Eigenart von Illustrationen ist, daß die in ihnen gezeigten Szenen und Figuren im Kontext des Buches ein besonderes Gewicht erhalten, mußte Moritz daran gelegen sein, gerade diese Gestalten der Nachtseite auch in Illustrationen zu zeigen, die den bedrohlich dunklen, überall im Mythos, auch in der lichten Götterwelt gegenwärtigen Untergrund veranschaulichen. Die Schwierigkeit war aber, daß damals von wichtigen Gestalten dieses Mythenbereiches keine unbestrittenen Darstellungen bekannt waren. Für die drei Abbildungen auf der vierten Tafel der „Götterlehre“ (Abb. 12) verließen sich Carstens und Moritz auf Winckelmann, der in der Beschreibung der Stoschen Gemmen Darstellungen von Figuren nachwies, von denen man bis dahin keine antiken Abbildungen zu haben glaubte. Die in der Tafel oben links abgebildete laufende Frauengestalt ist für Moritz eine Furie. Winckelmann hatte diesen griechischen Karneol mit Vorbehalt so gedeutet. Später erkannte man darin nur eine tanzende Mänade (Abb. 13)<sup>46</sup>. Die über Masken sitzende Gestalt oben rechts ist nach Winckelmanns Deutung, die Moritz übernahm, die Parze Lachesis. Der Archäologe Adolf Furtwängler vermutete darin eher einen Dionysos mit Thyrsos-Stab<sup>47</sup>. Die dritte Gemme auf diesem Stich zeigt für Moritz wie Winckelmann ebenfalls eine Parze, die eine Spindel in der Hand hält. Furtwängler sieht in dieser hellenisti-



Abb. 12. J. J. Tassaert nach A. J. Carstens, *Die Parzen*, Tafel 4 der *Götterlehre*, 2. Auflage 1795

Abb. 13. Mänade, Griechische Gemme des 5./4. Jb. v. Chr., Berlin, Staatliche Museen

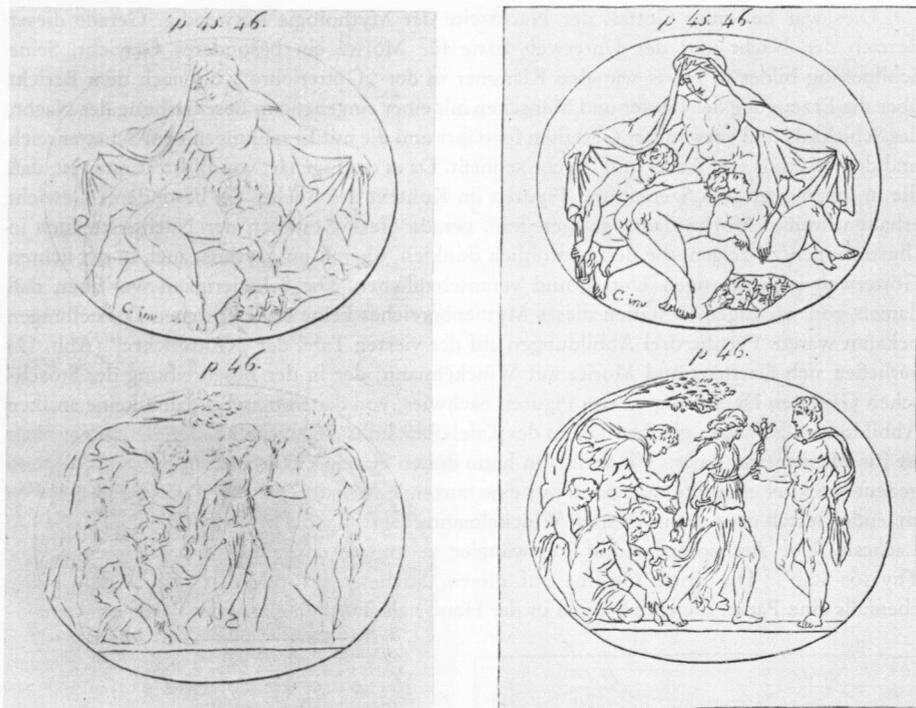


Abb. 14. J. J. Tassaert nach A. J. Carstens, *Die Nacht*, Tafel 3 der *Götterlehre*, 1. Auflage 1791

Abb. 15. J. J. Tassaert nach A. J. Carstens, *Die Nacht*, Tafel 3 der *Götterlehre*, 2. Auflage 1795

schen Glaspaste hingegen eine Aphrodite mit einem Blattfächer in der Linken<sup>48</sup>. In allen Fällen hat Carstens die in die Gemmen hineingesehenen Bedeutungen unterstrichen durch die Ausformung bestimmter Details, die in den Steinen alles andere als klar sind, wie das Schwert in der Hand der Laufenden oder der Spinnrocken in der Hand der Sitzenden. Bei der Stehenden ist der obere Gewandsaum zu dem Faden geworden, der zur „Spindel“ läuft.

Von der Nacht, jener Gestalt, die als am Anfang der Genealogie der Götter stehend gedacht wurde, waren damals wohl keine antiken Darstellungen bekannt, jedenfalls keine echten, denn der bereits erwähnte Stein mit der Mohn austeilenden Nacht (Abb. 14 unten) war weder antik, noch stellt er, wie man heute meint, die Nacht dar<sup>49</sup>. Moritz akzeptierte zwar die damals gängige Deutung, und er ließ den Stein abbilden, aber schwerlich kann die Darstellung der Göttin darin seinen Vorstellungen genügt haben, denn zu eng ist sie darin verstanden als die Personifikation der Tageszeit, in der der Schlaf herrscht. Für Moritz dagegen ist Nacht auch die uranfängliche Nacht, aus der heraus Götter und Welt hervorgingen: „Da wo das Auge der Phantasie sie nicht weiterträgt, ist Chaos, Nacht und Finsternis; und doch trug die schöne Einbildungskraft der Griechen auch in diese Nacht einen sanften Schimmer, der selbst ihre Furchtbarkeit reizend macht.“ Wenig später heißt es: „Die Nacht verbirgt, verhüllt; darum ist sie die Mutter alles Schönen so wie alles Furchtbaren. Aus ihrem Schoß wird des Tages Glanz geboren, worin alle Bindungen sich entfalten.“<sup>50</sup> Um die Nacht in ihrer überragenden Bedeutung als Urmutter anschaulich zu machen, entschlossen sich Moritz und Carstens, von dem ansonsten durchgehaltenen Prinzip der Abbildungen nach Antiken (oder was man dafür hielt) abzugehen und eine eigene Erfindung von Carstens als Illustration zu

nehmen. So entstand die zuletzt von Herbert von Einem mit aller Gründlichkeit behandelte Zeichnung „Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod“ (Abb. 14 und 15 oben)<sup>51</sup>. Carstens hatte diese Gestalten übrigens schon in Lübeck gezeichnet, einmal auf dem Karton des Morgens, wo sie mit ihren Kindern an der Hand vor dem aufsteigenden Sonnengott flieht, dann auf einem Blatt, das auf der Akademie-Ausstellung von 1788 zu sehen war und den Titel trug: „Die Nacht in den Armen des Morpheus“<sup>52</sup>. Der Titel ist etwas verwirrend, denn üblicherweise wird der Schlaf in den Armen des Morpheus dargestellt. Jedenfalls hat Carstens hier wie im Karton eine Personifikation der Tageszeit geschaffen und sich dabei wohl an Winckelmann gehalten, der in seinem „Versuch einer Allegorie“ schrieb: „Die Nacht hält über das Haupt ein fliegendes Gewand voll Sterne.“<sup>53</sup> Für die Illustration in der „Götterlehre“ ist die Beschreibung der Kypseloslade bei Pausanias wichtig geworden, die sowohl Lessing als auch Herder angeführt hatten, als sie über die Darstellung des Todes in der Antike schrieben<sup>54</sup>. Carstens Darstellung der Kinder mit ihren verschränkten Beinen setzt, wie Herbert von Einem gezeigt hat, die Kenntnis der Ausführungen von Lessing voraus. Die Göttin selber aber, ihre idealistische Schönheit und das Motiv ihres einhüllenden Mantels, spiegelt die angedeutete Auffassung Moritzens von dieser Gestalt. Bemerkenswert ist schließlich, wie es Carstens gelingt, seine Erfindung in eine der Steinschneidekunst angemessene Formvorstellung zu gießen. Im Gegensatz zu der szenischen Darstellung des Renaissance-Intaglios darunter bietet er eine in der Figur der Göttin konzentrierte Komposition.

Als Figurenerfindung steht diese Zeichnung der Nacht gerade in der Mitte zwischen dem Lübecker Karton des „Morgens“ und dem großen römischen Spätwerk der „Nacht mit ihren Kindern“ und macht so deutlich, welche großen Fortschritte Carstens in Berlin gemacht hat, was Sicherheit und Klarheit der Figurenauffassung angeht. Da er diese Qualitäten auch bei den meisten Nachzeichnungen der „Götterlehre“ erst mit seiner Umsetzung hineingelegt hat, ergibt sich, daß der Gewinn, den er von der Beschäftigung mit den Gemmen gehabt haben kann, nicht auf dem Gebiet der Figurenbildung zu suchen ist. Von seinem Bemühen auf diesem Gebiet gibt schon das Blatt mit dem „Sturz der bösen Engel“ ein Zeugnis, und sicher hat ihn auch seine Tätigkeit als Leiter der Modellklasse in der Akademie hier weitergebracht, obwohl er erst in Rom in der Auseinandersetzung mit den antiken Skulpturen und dem Werk Michelangelos zu der Vollkommenheit kam, die ihm möglich war.

Von großer Bedeutung aber war die Beschäftigung mit den Gemmen für ihn hinsichtlich der Figurenerfindung. Das Blatt „Aias und Tekmessa“ (Abb. 16), das Alfred Kamphausen mit Recht als gegen Ende der Berliner Zeit entstanden ansah, ist nicht nur durch die Aias-Tragödie des Sophokles angeregt worden, und zwar von jener Szene, in der Tekmessa dem Chor von der Wahnsinnstat des Aias berichtet<sup>55</sup>. Das Motiv des dumpf vor sich hinbrütenden Aias, der den Kopf mit der Rechten stützt, deren Ellenbogen auf dem Oberschenkel ruht, geht eindeutig auf einen verbreiteten Gemmentypus zurück, der auch in der Sammlung Stosch vertreten war<sup>56</sup>. Dieses Figurenmotiv hat er aufgegriffen und nur insofern leicht modifiziert, als Aias bei ihm nicht mehr das Schwert in der Hand hält, mit dem er die Herde niedergemetzelt hat. Zudem hat er das gleichsam umrißhaft vorgegebene Figurenmotiv im seelischen Ausdruck vertieft, indem er die Bedeutung der Figurenhaltung durch den Widerspruch des mächtigen, aber doch kraftlos in sich zusammengesunkenen Körpers verstärkt und durch die Physiognomie des Helden unterstreicht. Aus der Kenntnis der Tragödie des Sophokles heraus hat er Tekmessa mit ihrem Sohn Eurysakes hinzugefügt. Sie bilden zu Aias einen Gegenpol. Das Haltungsmotiv des Aias klingt bei Tekmessa von ferne wieder, es wird aber insofern abgewandelt, als bei ihr eine nach außen gerichtete Energie sichtbar wird, mit der sie, wie die Geste ihrer Rechten andeutet, den Wahnsinnigen auf den Boden der Wirklichkeit zurückholen will.

Das Aias-Motiv übernahm Carstens dann in Rom in seine Darstellung des Priamos vor Achill (Abb. 17)<sup>57</sup>. Im Zusammenhang mit dieser Konfiguration hat Alfred Kamphausen auf



Abb. 16. A. J. Carstens, *Aias und Tekmessa*, Aquarell, Weimar, Schloßmuseum

den antiken Silberbecher aus dem Hoby-Fund hingewiesen und vermutet, daß Carstens durch eine ähnliche, jedoch nicht nachweisbare Quelle angeregt worden sein muß<sup>58</sup>. Es gibt eine solche Quelle, und zwar war es wieder eine Gemme der früheren Kaiserzeit, die die Anregung zu dieser Komposition gegeben haben dürfte. Es ist ein Stein der Sammlung Stosch, den Winckelmann so beschreibt: „Priamos kömmt zu Achilles, und bittet ihn auf den Knien um Hektors Leichnam. Priamos ist an der phrygischen Mütze und Achilles durch Automedon und Alkimos kennbar.“<sup>59</sup> Schon in den ersten Entwürfen drehte Carstens die Komposition, wie er sie aus dem Gemmenabdruck kannte, um, so daß Achill jetzt nach rechts orientiert ist. Der Grund dafür dürfte in dem Aias-Motiv zu suchen sein, das Carstens seinem Achill gab, um die zwiespältige seelische Verfassung seines Helden sichtbar zu machen. Der aufgestützte linke Arm sollte den dem Priamos vorgestreckten rechten nicht verdecken. Auch hier ist es also wieder so, daß eine Gemme die erste Anregung für die Figurenerfindung gab, die dann vertieft und bereichert wurde.

Aber nicht nur derart direkten Gebrauch hat Carstens von seinen Gemmenstudien gemacht. Die etruskische Gemme der fünf Helden von Theben (Abb. 10) beispielsweise klingt von ferne in der Darstellung der Helden im Zelt des Achill nach (Abb. 18)<sup>60</sup>. Hier wie dort ein bedrücktes Beisammensein von Kriegerern, eine Gruppenbildung, die durch Sitzfiguren an den beiden Seiten begrenzt und von den auf Speere gestützten Stehenden überhöht wird. Der seelische Gehalt freilich ist auch hier wieder das Eigene, das Carstens in seine Figuren hineingelegt hat: bei Achill Entschlossenheit, ein immer noch nicht besänftigter Zorn und zugleich eine selbstsichere Gelassenheit, die auch durch die eindringlichen Bitten der vor ihm sitzenden Abgesandten des Agamemnon nicht gestört wird; bei den anderen Niedergeschlagenheit und Bedrücktheit, die Befürchtung eines für sie schlimmen Endes des Krieges, die ihnen in das Gesicht geschrieben steht.

Mit dem höchst konzentrierten Ausdruck der Figuren, der tiefgründigen Darstellung des Menschlichen gelangte Carstens in seinen römischen Werken weit über das in Lübeck und in Berlin Geleistete hinaus. Mythos ist hier für ihn nicht einfach kuriose Fabel, sondern poetischer Ausdruck des Menschlichen. Diese vertiefte Auffassung des Mythischen ist ganz entschieden beeinflusst von den von Moritz in seiner „Götterlehre“ ausgebreiteten Vorstellungen. Die Zusammenarbeit mit dem vielseitigen und eigenwilligen Denker ist in dieser Hinsicht



Abb. 17. A. J. Carstens, Priamos vor Achill, Rötel, Berlin (DDR), Nationalgalerie



Abb. 18. A. J. Carstens, Die Helden im Zelt des Achill, Aquarell, Berlin (DDR), Nationalgalerie

für Carstens besonders fruchtbar geworden. Dieser Einfluß, der von Alfred Kamphausen angedeutet und von Herbert von Einem für die Darstellungen der „Nacht mit ihren Kindern“ nachgewiesen worden ist<sup>61</sup>, läßt sich in anderen römischen Werken von Carstens feststellen. Ein schönes Beispiel ist das Bild des Ganymed (Abb. 19)<sup>62</sup>. Auch hier mag eine antike Gemme der frühen Kaiserzeit, die Carstens für die „Götterlehre“ gezeichnet hatte, die erste Anregung gegeben haben<sup>63</sup>. Die Haltung des Ganymed jedoch hat Carstens in seinem Karton grundsätzlich verändert. Auf der Gemme breitet Ganymed die Arme aus und blickt nach oben. Bei Carstens hält der Jüngling den Hals des recht böseartig aussehenden Adlers, der ihn emporträgt, umschlungen, sträubt sich also nicht, aber seine ganze Haltung verrät eine tiefe Wehmut darüber, daß er der Erde entrissen wird, zu der er zurückblickt. In seinem Erläuterungsblatt zu der Ausstellung, die er 1795 im ehemaligen Atelier des Pompeo Battoni veranstaltete, bezeichnete Carstens das Bild als „Sinnbild eines in der Blüte seiner Jahre vom Tode hinweggerafften Jünglings“<sup>64</sup>. Friedrich Rehberg, der als Angehöriger der Berliner Akademie dieser regelmäßig Bericht über die in Rom tätigen preußischen Künstler erstatten mußte, vermißte in Carstens' Ganymed „das Vorgefühl des Glücks“ und „die Sehnsucht gen Himmel“<sup>65</sup>. Er verglich das Werk mit einer Zeichnung, die Michelangelo für Tommaso dei Cavalieri gezeichnet hatte und deren Komposition durch den Stich des Nicholas Beatrizet verbreitet war<sup>66</sup>. Tatsächlich darf man vermuten, daß Carstens sich, was die Zuordnung des Ganymed zum Adler angeht, an Michelangelo orientiert hat, dessen Werk wiederum in einer Bildtradition steht, die bis auf eine Skulpturengruppe des Leochares zurückzuverfolgen ist<sup>67</sup>. Die Auffassung des Themas bei Michelangelo hat Carstens jedoch bewußt nicht übernommen. Sie, die von Rehberg als die einzig mögliche unterstellt wird, ist vor allem durch die Emblematisierung seit Andreas Alciatus vielfach verbreitet worden. Ganymed ist danach als Bild der Gottesehnsucht zu verstehen<sup>68</sup>. Carstens jedoch hat sich in seiner Auffassung auf Moritz gestützt, der in seiner „Götterlehre“ geschrieben hatte: „Die Dichtungen von den Lieblingen der Götter erhalten einen vorzüglichen Reiz durch eine Art von schwermütigem trübem Dämmerchein, der sie umhüllt. Wenn Jugend und Schönheit ein Raub des Todes wurden, so hieß es, irgend eine Gottheit habe ihren Liebbling von der Erd' entführt. Auf diese Weise war die Trauer mit Freude vermischt und die Klage um den Toten gemildert.“ Auch der Mythos von Ganymed wird von Moritz in diesem Sinne gedeutet: „In diese schöne Dichtung hüllte die tröstende Phantasie den frühen Verlust des Jünglings ein, dessen Jugend und Schönheit man sich unmöglich als sterblich denken konnte und daher sein Verschwinden als Hinwegrückung von der Erde zum Sitz der unsterblichen Götter sich erklärte.“<sup>69</sup> Der schwermütige, trübe Dämmerchein der „schönen Dichtung“ einer „tröstenden Phantasie“ ist es, den Carstens in seinem Werk anschaulich machen wollte. Moritz freilich ließ neben dieser Deutung die traditionelle ebenfalls gelten, nach der man unter diesem Mythos auch die „Sehnsucht nach dem Genuß eines höhern Daseins“ verstehen kann, und er zitiert als Beispiel dafür das Ganymed-Gedicht Goethes, das sich der in der Emblematisierung vorgeprägten Tradition anschließt<sup>70</sup>.

Die Bedeutungsmöglichkeiten so in der Schwebe zu halten, ist für die Mythologieauffassung von Moritz höchst bezeichnend. Ganz entschieden wendet er sich gegen alle eindimensionalen Deutungsversuche, die den Mythos wie eine einfache Gleichung auflösen wollen. Der Mythos ist nicht mehr, wie für die mythologische Forschung vor ihm, eine Form der Allegorie, die rationalistisch als Aussage über Natur, Geschichte oder Ethik gedeutet werden kann<sup>71</sup>. Von der euhemeristischen Tradition der Mythendeutung, die in der Aufklärung einen letzten Höhepunkt erlebt hatte, setzt er sich ganz entschieden ab. In seiner hochbedeutenden Einleitung zur „Götterlehre“ führt Moritz dies näher aus: „Um an diesen schönen Dichtungen nichts zu verderben, ist es nötig, sie zuerst, ohne Rücksicht auf etwas, das sie bedeuten sollen, gerade so zu nehmen, wie sie sind, um soviel wie möglich mit einem Überblick das Ganze zu betrachten, um auch den entfernteren Beziehungen und Verhältnissen zwischen den

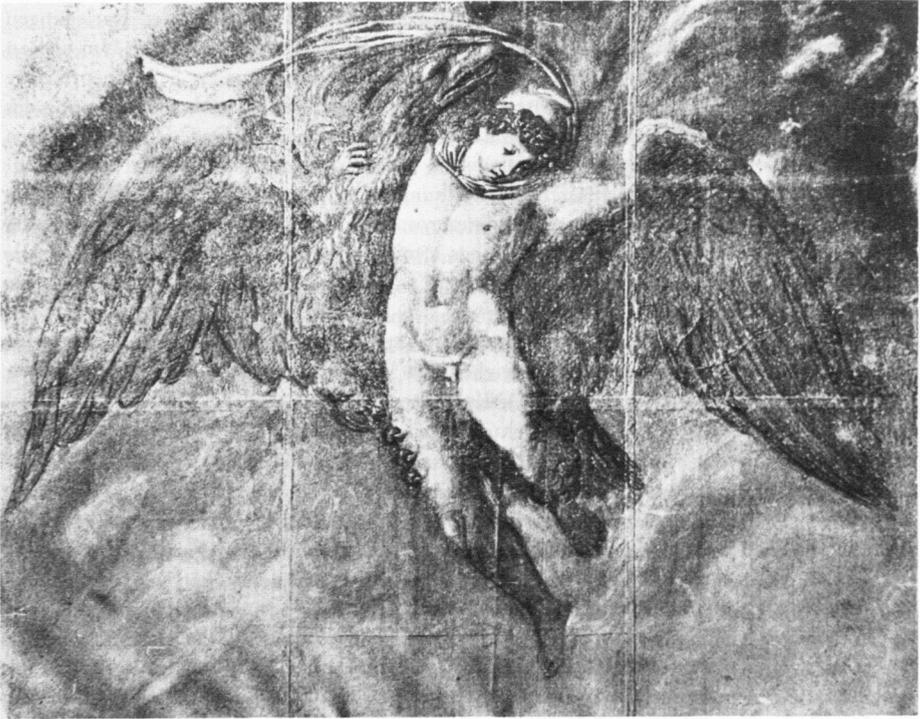


Abb. 19. A. J. Carstens, *Ganymed*, Kreide, weiß gehöht, Weimar, Schloßmuseum

einzelnen Bruchstücken, die uns noch übrig sind, allmählich auf die Spur zu kommen. Denn wenn man zum Beispiel sagt: Jupiter bedeutet die obere Luft, so drückt man dadurch doch nichts weniger als den Begriff Jupiter aus, wozu alles das mitgerechnet werden muß, was die Phantasie einmal hineingelegt hat und wodurch dieser Begriff an und für sich eine Art von Vollständigkeit erhalten hat, ohne erst außer sich selbst noch etwas andeuten zu dürfen . . . Alles, was eine schöne Dichtung bedeutet, liegt ja in ihr selber; sie spiegelt in ihrem großen oder kleinen Umfange die Verhältnisse der Dinge, das Leben und die Schicksale der Menschen ab; sie lehrt auch Lebensweisheit, nach Horazens Ausspruch besser als Krantor und Chrysipp. Aber alles dieses ist den dichterischen Schönheiten untergeordnet und nicht der Hauptzweck der Poesie; denn eben darum lehrt sie besser, weil Lehren nicht ihr Zweck ist, weil die Lehre selbst sich dem Schönen unterordnet und dadurch Anmut und Reiz gewinnt.“<sup>72</sup>

In Sätzen wie diesen hat Carstens seine Kunstauffassung gefunden. Daß er sie gut gekannt hat, wird niemand bestreiten wollen. Dennoch ist es nicht leicht, den Einfluß, den die Ästhetik von Moritz auf sein Denken und Schaffen gehabt hat, im einzelnen nachzuweisen, da er sich nirgendwo zusammenhängend zu theoretischen Fragen geäußert hat. Aber immerhin gibt es doch eine Bemerkung von ihm, die den Zusammenhang mit Moritz eindeutig belegt, und zwar schreibt er in seinem Ende 1793 an Minister von Heinitz abgesandten Bericht über die Künstler, deren Werke er auf der Ausstellung der französischen Akademie in Rom gesehen hatte: „Es scheint diesen Künstlern nie eingefallen zu sein, daß die Kunst eine Sprache der Empfindung ist, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört . . .“<sup>73</sup>

„Sprache der Empfindung“, das ist für Moritz ein Synonym zu dem in seiner Kunstanschauung zentralen Begriff der „Sprache der Phantasie“, mit dem er auch die Mythologie

kennzeichnete<sup>74</sup>. Der zweite Teil der Aussage ist zusammenzubringen mit den Darlegungen von Moritz über die besonderen Qualitäten der Kunst als Erkenntnisvermögen. Um dies zu belegen, ist ein Blick auf das Ganze der Ästhetik von Moritz notwendig. Seine theoretische Hauptschrift ist die 1788 veröffentlichte Abhandlung „Über die bildende Nachahmung des Schönen“, die gegen Ende seines Italien-Aufenthaltes entstanden war. Da Goethe später einen Auszug aus dieser Schrift in seine „Italienische Reise“ aufnahm mit der Vorbemerkung: „Gedachtes Heft . . . war aus unseren Unterhaltungen hervorgegangen, welche Moritz nach seiner Art ausgebildet“, war lange angenommen worden, daß Moritz hier ganz unselbständig gearbeitet und im Grunde nichts als „Goethes römische Ästhetik“ festgehalten habe<sup>75</sup>. Die sehr ertragreiche Moritz-Forschung der jüngsten Zeit jedoch konnte nachweisen, daß Goethe damals durchaus nicht nur der Gebende war, daß vielmehr wesentliche Gedanken dieser Schrift in früheren Arbeiten von Moritz nachzuweisen sind und daß Moritz in Italien seine früheren Ansichten konsequent fortentwickelt hat<sup>76</sup>. Die wichtigste voritalienische Arbeit auf dem Gebiet der Ästhetik ist die Abhandlung „Über den Begriff des in sich selbst vollendeten“ von 1785. Ein dritter wichtiger Aufsatz mit dem Titel „Die metaphysische Schönheitslinie“ ist erst 1793 veröffentlicht worden, aber möglicherweise viel früher entstanden<sup>77</sup>.

Ausgangspunkt der Überlegungen des an Moses Mendelssohn gerichteten Aufsatzes von 1785 ist die Unterscheidung des Nützlichen und des Schönen nach der Zweckhaftigkeit. Nur das, was seinen Zweck in sich selbst hat, was in sich selbst vollendet ist, kann als schön gelten, und dieses wird nur um seiner selbst willen betrachtet, nicht einer wie auch immer gearteten Nützlichkeit oder Wirkung wegen<sup>78</sup>. In der Abhandlung von 1788 hat Moritz diese Gedanken weiterentwickelt, indem er den Begriffen des Schönen und Nützlichen den des Edlen gegenüberstellte. Edel bezeichnet die innere Seelenschönheit im Gegensatz zur Schönheit an der Oberfläche. Das Schöne und das Edle müssen nicht unbedingt zusammen auftreten, ihren höchsten Begriffen nach jedoch gehören sie zusammen. „Durch den Mittelbegriff des Edlen wird der Begriff des Schönen wieder zum Moralischen hinübergezogen und gleichsam daran festgekettet.“<sup>79</sup> Der höchste Stil der Kunst kann danach nichts anderes sein als der edle Stil, in dem Äußeres und Inneres übereinstimmt. Das Innere kann nicht einfach nachahmend abgebildet werden, sondern muß vom Künstler aus sich herausgebildet werden. Der edle Stil bezeichnet „zugleich mit einer innere Seelenwürde des hervorbringenden Genies“<sup>80</sup>. Diese Auffassung brachte Moritz auch in dem Aufsatz über die „Metaphysische Schönheitslinie“ zum Ausdruck: „Bei dem wahren Künstler muß das Kunstwerk, was er hervorbringen will, gleichsam in seiner Seele reif geworden sein.“ Dann wird der Künstler im Werk „seiner innere Vollkommenheit gleichsam außer sich vervielfältigen“<sup>81</sup>.

Künstlerisches Schaffen heißt, dasjenige zur Erscheinung zu bringen, was im Inneren des schaffenden Subjektes vorgebildet ist. Dieser Begriff der Erscheinung, den Moritz mit dem Kunstwerk verknüpft, unterstreicht, daß Schönheit in einem Werk nicht durch schlichtes Abbilden von in der Natur vorgefundenen Schönheiten besteht: Das wäre falsche Nachahmung, die zu nichts führt.

Die Begründung dieser Theorie des künstlerischen Schaffens geht von dem zentralen Begriff der „Tatkraft“ aus. Dieser Begriff wurde von Moritz in Abhängigkeit von der Leibnizschen Monadenlehre gebildet und verwendet<sup>82</sup>. So wie die Monade das Universum spiegelt, findet sich im „Organ“ der tätigen Kraft oder Tatkraft ein Abdruck der Verhältnisse des großen Ganzen. In dieser Tatkraft gründen Denkkraft, Empfindungskraft und Bildungskraft (auch Einbildungskraft genannt). Für eine ästhetische Theorie sind nur die beiden letzten Vermögen relevant, da das Schöne außerhalb der Grenzen der Denkkraft liegt: „Das Schöne kann nicht erkannt, es muß hervorgebracht oder empfunden werden.“<sup>83</sup> Indem die Bildungskraft sich auf Bereiche erstreckt, die die Tatkraft in dunkler Ahnung erfaßt, der klar gliedernden Denkkraft jedoch nicht zugänglich sind, ist sie ein Erkenntnisvermögen, ein

„analogon rationis“, wie Baumgarten es bezeichnet hatte<sup>84</sup>. Hier liegt eine Begründung für den Satz von Carstens, die Kunst hebe da an, wo der Ausdruck mit Worten aufhöre.

Als Erkenntnisvermögen ist die Bildungskraft der Denkkraft sogar überlegen, weil sie allein dem als überall wirksam angenommenen Drang der Tatkraft entsprechen kann, die dunkle Ahnung vom edlen großen Ganzen der Natur aus sich herausbildend zur Erscheinung zu bringen, und zwar wieder als ein in sich vollendetes Ganzes, das die majestätischen Verhältnisse des großen Ganzen der Natur spiegelt. Das Verhältnis zwischen dem Ganzen des Werkes und dem Ganzen der Natur ist kein abbildliches, sondern ein symbolisches<sup>85</sup>. Dieses Verhältnis aber wird verfehlt, wenn der Vollendungspunkt des Werkes nicht erreicht wird, das Werk nicht als ein in sich Vollendetes gebildet wird.

Das Vollendetsein wird nicht dadurch erreicht, daß das Werk alle nur denkbaren Einzelschönheiten in sich versammelt. Da das Verhältnis des Werkes zur Natur ein symbolisches ist, kann es in seiner Schönheit „Wahrheit in verjüngtem Maßstabe“ darstellen. Das Verfahren des Künstlers ist danach nicht eine Akkumulation, sondern die Reduktion auf das Wesentliche<sup>86</sup>.

Auch für die Notwendigkeit der Kunst gibt die ästhetische Theorie von Moritz eine Begründung. Sie ergibt sich daraus, daß vielen Menschen zwar Empfindungskraft, nicht aber Bildungskraft gegeben ist. Empfindungskraft aber kann das Schöne erst fassen, wenn es zur Erscheinung gebracht worden ist, also von einem mit Bildungskraft begabten Genie aus sich heraus gebildet worden ist. Daraus ergibt sich die besondere Stellung des Künstlers in der Welt: „Allein da unser höchster Genuß des Schönen dennoch das Werden desselben aus unserer eigenen Kraft unmöglich mit in sich fassen kann – so bleibt der einzige höchste Genuß immer dem schaffenden Genie, das es hervorbringt, selber; und das Schöne hat daher seinen höchsten Zweck in seiner Entstehung, in seinem Werden schon erreicht: unser *Nachgenuß* desselben ist nur eine *Folge* seines Daseins – und das bildende Genie ist daher im großen Plane der Natur, zuerst *um sein selbst*, und dann erst um unsertwillen da.“<sup>87</sup> Hier liegt eine Rechtfertigung für den im übrigen aus der Genielehre der Zeit erklärbaren selbstbewußten Satz, mit dem Carstens es endgültig ablehnte, nach Berlin zurückzukehren: „Übrigens muß ich Euer Excellenz sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre, die ein Recht hat die höchstmögliche Ausbildung . . . von mir zu verlangen . . .“<sup>88</sup>

Für den Künstler ist also nach Moritz das Ziel mit der Vollendung des Werkes erreicht. Jedes Denken daran, wie das Werk aufgenommen oder wirken werde, ist unvereinbar mit dem Postulat des in sich selbst Vollendeteten. Das Werk steht da in absoluter Autonomie.

Die ästhetische Theorie, die Moritz noch vor Kants Kritik der Urteilskraft erarbeitete, stellte, wie Peter Szondi betonte, eine wahre „*Revolutio*“ dar, bedeutete „die Überwindung der Wirkungsästhetik und die Begründung der Realästhetik“, den Übergang von einer Ästhetik, für die die Wirkungen des Kunstwerkes auf den Betrachter im Mittelpunkt stehen, zu einer Ästhetik, die ausschließlich nach dem Werk selbst fragt und nach dem in diesem beschlossenen Gehalt<sup>89</sup>.

Auch in Carstens muß diese ästhetische Theorie von Moritz einen Umsturz seiner Überzeugungen bewirkt haben. Aus den „*Untersuchungen des Schönen in der Malerei*“ von Daniel Webb, die er in seiner Jugend begeistert studiert hatte, hatte Carstens noch gelernt: „Der edelste Endzweck der Malerei ist ohne Zweifel vermittelt eines plötzlichen und gewaltigen Eindrucks die Leidenschaften aufzubringen.“<sup>90</sup> Moritz dagegen hielt ihm vor: „Der wahre Künstler wird die höchste innere Zweckmäßigkeit oder Vollkommenheit in sein Werk zu bringen suchen: und wenn es dann Beifall findet, wird's ihn freuen, aber seinen eigentlichen Zweck hat er schon mit der Vollendung des Werkes erreicht.“<sup>91</sup>

Daß Carstens diese Lektionen verstanden hat, belegen seine Werke, die er in Berlin und vor allem in Rom schuf. Dies läßt sich an dem als Hauptwerk von Carstens immer wieder interpretierten Karton der „*Nacht mit ihren Kindern*“ zeigen, aber auch an weniger beachte-

ten Werken, wie dem Karton der „Geburt des Lichtes“ (Abb. 20)<sup>92</sup>, von dessen verschollener Tempera-Ausführung Fernow 1795 schrieb:

„In diesem Werk erscheint der Künstler ganz an seiner Stelle; der Gegenstand trifft mit der Stimmung und dem Charakter seines Genies zusammen. Schon die Wahl eines solchen Gegenstandes und das Vermögen, ihn so, wie hier geschehen ist, für bildliche Darstellungen zu behandeln, verraten nicht bloß darstellenden, sondern zugleich auch dichterisch schaffenden Geist.“<sup>93</sup>

Schon 1791 hatte Carstens eine kolorierte Zeichnung dieses Themas auf der Berliner Akademie-Ausstellung gezeigt und hatte im Katalog darauf hingewiesen, daß er den Stoff der Abhandlung Herders über die „Älteste Urkunde des Menschengeschlechts“ verdanke<sup>94</sup>. Ob Carstens von sich aus das Werk Herders gelesen oder ob er von Moritz einen Hinweis darauf erhalten hat, der in Rom die Geschichtsphilosophie Herders begeistert studierte und dessen religionsgeschichtliche Abhandlung möglicherweise bei seinen mythologischen Studien konsultierte, steht dahin. Der eigentliche Anstoß zu dem Thema kam, wie sicher anzunehmen ist, aus dem Bereich freimaurerischer Vorstellungen. Dies ist durch einen Text von Moritz zu belegen, der überschrieben ist: „Die Feier der Geburt des Lichts“: „Hier fallen nun die Mauern nieder, die Loge ist unbegrenzt; von jenem Geist durchweht, reicht sie vom Aufgange bis zum Niedergange, und ihr Ursprung bis an der Welt Anbeginn. – Darum freuen wir uns der anbrechenden Morgenröthe, und feiern im innersten Heiligthum die Geburt des Lichts aus der alten chaotischen Nacht. – Den Ursprung alles Gebildeten aus der unförmlichen Masse. – Die Entwicklung alles Vollkommenen aus dem Unvollkommenen. – Die Entstehung reiner Gedanken aus der Hülle der Vorurtheile. – Den Anfang des Erwachens alles Lebens und aller Wirksamkeit aus dem Schlummer des Todes und der Trägheit.“<sup>95</sup>

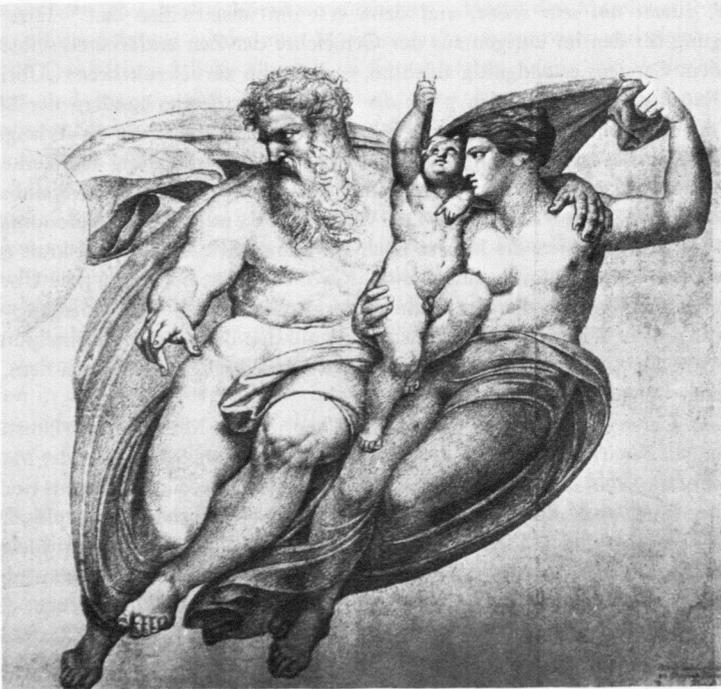


Abb. 20. A. J. Carstens, *Die Geburt des Lichts*, Schwarze Kreide und Bleistift, Weimar, Schloßmuseum

In dem Erläuterungsblatt zu seiner römischen Ausstellung beschrieb Carstens den Inhalt seiner Komposition so: „Phtas (die Urkraft der Dinge) zeugte mit Neitha (der Nacht) den Phanes (das Licht). Nachdem das Licht geboren war, ging aus dem Athem des Phtas das Weltei hervor, worin der Keim zu allen Schöpfungen lag. Es wurde durch die Wärme des Feuers ausgebrütet. Himmel und Erde entstanden und alle Dinge entwickelten sich. Phtas zeigt hier dem Weltei seine Bahn ins Unermeßliche.“<sup>96</sup>

Anschaulich gegeben ist das Schweben einer dicht geschlossenen Dreiergruppe. Phtas, als mächtige Männergestalt gebildet, ist die dominierende Figur, die ihre Energie aus sich heraus entfaltet und über sich hinausweist. Neitha, die Nacht als Frauengestalt, ist tragend und bergend vorgestellt. Phanes, das Kind in ihrem Arm, hält die Fackel empor, von der das Licht ausgeht, das auf die drei vor leerem Hintergrund schwebenden Figuren fällt. Figurenhaltung und Helldunkel unterstreichen, daß das aufgehende Licht das Thema des Bildes ist.

Wir haben es hier mit einer Ausdeutung des Schöpfungsmythos zu tun, die von der vorderasiatischen Mythologie, woher sie auch die Namen bezieht, ausgeht, formal aber nichts damit zu tun hat, also keine phönizischen oder ägyptischen Götter nachbilden will, sondern die mit diesen gegebenen Vorstellungen allgemeingültig veranschaulichen möchte. Wie in den Illustrationen zur „Götterlehre“ fällt auch hier der Blick nicht auf die historischen Eigentümlichkeiten des Mythos. In der Veranschaulichung vollzieht sich eine bemerkenswerte Annäherung an den biblischen Schöpfungsmythos. Die Gestalt des Phtas, die Carstens geschaffen hat, war für die Zeitgenossen unmittelbar in Beziehung zu setzen mit dem jüdisch-christlichen Schöpfergott, wie Michelangelo ihn gestaltet hatte<sup>97</sup>. Daß ein solcher Zusammenhang sich andeutet, ist ganz im Sinne Herders, der ja in seinem Buch die letztendliche Übereinstimmung der orientalischen und griechischen Schöpfungsmythen mit dem christlichen nachweisen will. Eine simple Gleichung wird allerdings bei Carstens daraus nicht. Bei Michelangelo treten der monotheistischen Auffassung gemäß die Beifiguren in den Hintergrund. Hier dagegen sind sie der männlichen Göttergestalt gleichgeordnet. Neitha ist eine Weiterbildung der „Nacht“ aus der „Götterlehre“. In der Figur des Phanes versucht Carstens die in der orphischen Kosmogonie dargelegte Gleichsetzung dieses Gottes mit Eros anschaulich zu machen<sup>98</sup>.

Diese im Werk enthaltenen Beziehungsmöglichkeiten lassen schon erkennen, daß Carstens uns hier mehr gibt als nur eine illustrative Umsetzung eines bestimmten Schöpfungsmythos. So ist sein Werk, ganz wie der antike Mythos überhaupt, Vertiefung des Bildes vom Menschen, indem es die Götter als aus dem Menschlichen entwickelte Idealbilder vorführt und damit die Gottebenbildlichkeit des Menschen betont. Darüber hinaus macht es Schöpfung verstehbar als Zeugung, als Vereinigung des männlichen und weiblichen Prinzips. Damit spiegelt das Bild ein Prinzip der Natur, in der Schöpfung nicht etwas Einmaliges, Uranfängliches ist, sondern etwas sich immer wieder Erneuerndes, wie der anbrechende Morgen, dessen symbolische Verbildlichung Herder in den Schöpfungsmythen zu erkennen glaubte<sup>99</sup>.

Dieses Werk ist fast so etwas wie eine Illustration der ästhetischen Theorie von Moritz. Ganz auf die Dreiergruppe konzentriert läßt Carstens in dieser Komposition alle Nebensächlichkeiten beiseite, die die Vorstellung von der Schöpfung enthalten könnten. Er beschränkt sich, wie es übrigens auch die Gemmenschneider der Antike taten, auf das Wesentliche. Moritz hatte das dahinter stehende Verfahren als Reduktion beschrieben, an dessen Ende das in sich Vollendete steht. Carstens konnte überzeugt sein, dieses Ziel in diesem Bild erreicht zu haben, wenn es ihm überhaupt möglich war. Kein Werk von ihm ist so sehr ein in sich geschlossenes Ganzes wie dieses. Durch die idealischen Gestalten wird es abgehoben von der gewöhnlichen Natur. Erwähnenswert ist, daß Carstens hier wie auch in den anderen Spätwerken die Abgeschlossenheit der Bildwelt dadurch unterstreicht, daß keine Figur auch nur den Anschein erweckt, daß sie mit dem Betrachter kommunizieren könnte. Dann bringt das Werk wie der Mythos als „Sprache der Phantasie“ etwas zur Erscheinung, das in der Wirklichkeit, die uns umgibt, nicht vorgegeben ist, aber in symbolischem Bezug zum Ganzen der Natur

steht, indem es Schöpfung und das darin erkennbare Prinzip veranschaulicht, auf eine poetische, nicht rational-diskursive Weise. Als Bild der Schöpfung und der Schöpfungskraft aber ist es zugleich ein Bild der künstlerischen Schöpfung. Phtas, als mythisches Bild der schaffenden Kraft der Natur, kann in Beziehung gesetzt werden zu der im Künstler wirksamen Tatkraft, und schließlich hat das Licht, das aus dem Schöpfungsakt hervorgeht, sein Analogon in dem Erkenntnis vermittelnden Kunstwerk<sup>100</sup>.

Nach Moritz ist für den Künstler der Erkenntnisprozeß, der sich abspielt, wenn er eine Vorstellung aus sich herausbildend zur Erscheinung bringt, mit der Vollendung des Werkes zum Ziel gelangt. Für Carstens war dieses Ziel mit der endgültigen Feststellung der Form in der Zeichnung erreicht. Für ihn bedurfte das Werk zu seiner Vollendung nicht der Farbe, die lediglich den Reiz materieller Schönheit hinzufügen konnte und so eher negativ wirken mußte, weil sie von der wesentlichen Schönheit abzulenken vermochte. Schon die Abwertung des „mechanischen“ gegenüber dem „idealen“ Teil der Kunst bei Webb konnte den Künstler in seiner Geringschätzung der Farbe bestätigen. Auch die Ausführungen von Moritz, der in seiner ästhetischen Hauptschrift auf die praktischen Fragen der Kunst nicht einging, konnte Carstens in diesem Sinne deuten<sup>101</sup>. Nach der Ablösung der Wirkungsästhetik kam es eben nicht mehr darauf an, den Betrachter mit den sinnlichen Reizen der Farbe zu beeindrucken. Der Widerwille, mit dem Carstens an die farbige Ausführung seiner Werke herangegangen zu sein scheint, steht in deutlichem Gegensatz zu der Energie und der Sorgfalt, mit der er die Werkentstehung bis zur Fertigstellung des Kartons vorantrieb. Man denke nur an die zahlreichen Vorzeichnungen und Studien, die für das Homerbild erhalten blieben, das Carstens nicht mehr vollenden konnte. Es ist zu einfach zu sagen, Carstens habe sich um die farbige Ausführung gedrückt, weil ihm die Ausbildung dazu fehlte. Hier hätte er bei seiner gegen sich selbst rücksichtslosen Einstellung zu seinem Schaffen immer noch das nachholen können, was ihm notwendig erschienen wäre, doch seiner Kunstanschauung nach war Farbe nur Akzidenz<sup>102</sup>.

Der Einfluß von Moritz wurde für Carstens noch auf einem anderen Gebiet bestimmend, das bislang nicht berührt worden ist.

Auf der Berliner Akademie-Ausstellung von 1788 zeigte Carstens eine „Zeichnung, die Schöpfung vorstellend, die Gottheit wird von Zeit und Ewigkeit getragen“.<sup>103</sup> Leider ist dieses bereits in Lübeck geschaffene Blatt nicht erhalten, aber der Hinweis von Fernow, daß es eine „schwebende Gruppe“ gezeigt habe, berechtigt zu der Vermutung, daß diese Komposition eine Vorstufe zu der „Geburt des Lichtes“ war. Ein ganz wesentlicher Unterschied bestand aber darin, daß das Lübecker Blatt eine Allegorie war, in der der Figur Gottes zwei Personifikationen, Verbildlichungen von Begriffen zugeordnet waren. In Rom dagegen zeichnete er Gestalten, die der Phantasiewelt der Mythologie entstammten und, wie Moritz dargelegt hatte, sich nicht einfach als Zeichen für einen bestimmten Begriff auflösen lassen.

Eine besondere Vorliebe von Carstens für allegorische Stoffe ist in seinen in Lübeck entstandenen Werken unübersehbar. Hier war er ein treuer Schüler Winckelmanns, der in seinen „Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke“ von 1755 auf die alte Forderung des Horaz hingewiesen hatte: „Alle Künste haben einen gedoppelten Endzweck; sie sollen vergnügen und unterrichten“ und daran anschließend forderte: „Der Pinsel, den der Künstler führt, soll in Verstand getunkt sein, . . . er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeigt, und dieses wird der Künstler erhalten, wenn er seine Gedanken in Allegorien nicht zu verstecken, sondern einzukleiden gelernt hat.“<sup>104</sup> In seinem „Versuch einer Allegorie“ breitete Winckelmann dann aus, wie seiner Vorstellung nach solche Allegorien auszusehen hätten.

Fernow berichtet, daß Hans Christian Genelli in Berlin „Carstens' Neigung zu allegorischen Darstellungen zu mäßigen“ vermochte<sup>105</sup>. Ob dies wirklich so war, ist mangels anderer Quellen nicht nachweisbar. Sicher dagegen ist, daß Moritz von seinen ästhetischen Grund-

prinzipien aus gegen Winckelmanns hohe Einschätzung der Allegorie Stellung bezogen hat. In einem 1789 in der Monatsschrift der Berliner Akademie veröffentlichten Aufsatz schrieb er: „Insofern eine Figur sprechend ist, in so fern sie bedeutend ist, nur in so fern ist sie schön. Dieß Sprechende und Bedeutende muß aber ja in dem rechten Sinne genommen werden: Die Figur, in so fern sie schön ist, soll nichts bedeuten, und von nichts sprechen, was außer ihr ist, sondern sie soll nur von sich selber, von ihrem inneren Wesen durch ihre äußere Oberfläche gleichsam sprechen, soll durch sich selbst bedeutend werden. Daher wird durch bloß allegorische Figuren, die Aufmerksamkeit in Rücksicht auf die Kunst, zerstreuet, und von der Hauptsache abgezogen.“<sup>106</sup>

Wenn Carstens die Grundsätze der Ästhetik von Moritz akzeptierte, mußte er auch seine Einstellung zur Allegorie ändern, wie dies ja auch tatsächlich der Fall war. Eine Ausnahme freilich gibt es, die Carstens allerdings Ablehnung und sogar Spott einbrachte, nämlich die Darstellung von „Raum und Zeit“, die er, nachdem er sich schon in Lübeck an dieser Allegorie versucht hatte, in Rom zeichnete und auch auf seiner Ausstellung von 1795 zeigte<sup>107</sup>. Vielleicht glaubte er, sich an einen derart problematischen Gegenstand heranwagen zu dürfen, weil selbst Moritz allegorische Darstellungen dann akzeptierte, wenn das „Ganze der Figur Übereinstimmung in sich selber hat“ und „die Idee sich unterordnet“, wie dies nach Moritz in Guido Renis Bildern der Fortuna und der Aurora der Fall sein soll<sup>108</sup>. Offensichtlich glaubte Carstens dies erreichen zu können, wenn es ihm nur gelang, seinen Personifikationen von Zeit und Raum die Qualität mythologischer Figuren zu verleihen. Gelungen ist ihm das nicht, denn es sind immer noch die Attribute, die die Bedeutung erst sichtbar machen, und durch nichts kurierbar ist der Grundfehler, daß hier die Darlegungen in Kants „Kritik der reinen Vernunft“ gänzlich mißverstanden werden, nach denen Raum und Zeit reine Formen sinnlicher Anschauung sind, Vorstellungen a priori, die aller äußeren Anschauung zugrunde liegen und als solche unmöglich darstellbar sind<sup>109</sup>. Indem Carstens Zeit und Raum personifiziert, nimmt er sie als etwas real für sich Bestehendes, aber gerade die absolute Realität von Zeit und Raum wird in Kants Kritik bestritten.

Man kann diese Komposition nur als eine Verirrung bezeichnen, in die Carstens geriet, weil er den Ehrgeiz hatte, fundamentale Gegebenheiten in seinen Werken sichtbar zu machen. Auch dabei konnte er noch der Überzeugung sein, im Sinne der Ästhetik von Moritz zu handeln. Dieser hatte gegen die Thesen eines Mendelssohn gelehrt, daß das höchste Schöne das Universum wäre, wenn es nur einen Augenblick von unserer Einbildungskraft umfaßt werden könnte, was aber nie möglich ist<sup>110</sup>. Über diesen Mangel kann nun das Kunstwerk hinweghelfen, indem es zum Kosmos in symbolischer Beziehung steht. Im Kunstwerk können wir „in verjüngtem Maßstab“ erkennen, was zu groß ist, um unmittelbar von unserem Wahrnehmungsvermögen erfaßt zu werden. So hat das echte Kunstwerk einen Wahrheitsgehalt, der ihm einen zentralen Platz in unserer Weltordnung sichert.

Eine populäre Auffassung neigt dazu, der Kunst des Klassizismus eine Idealisierung oder Verklärung der Wirklichkeit nachzusagen, mit der über die tatsächlichen Gegebenheiten unseres Daseins hinweggetäuscht werden soll. Für Moritz jedoch stellte sich das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit ganz anders dar, und ich glaube, daß dies auch für Carstens gilt. Immer wieder betont Moritz, daß das Kunstwerk in seiner Autonomie aus dem Zusammenhang der wirklichen Dinge herausgehoben ist. Es hat auch keinerlei Tendenz, in das Wirkliche einzugreifen wie das im Sinne der Wirkungsästhetik konzipierte Werk in seiner Betrachterbezogenheit. Das Werk, das seinen Zweck in sich selbst hat, läßt es jedoch zu, daß der Betrachter, sich ihm mit seiner Empfindungskraft entgegenneigend, zu erfassen sucht, was darin zur Erscheinung gebracht wurde. Indem er sich in das Werk verliert, kann dieses ihm zu Erkenntnis und Erhebung verhelfen<sup>111</sup>. In seinem gegen Winckelmann gerichteten Aufsatz „Die Signatur des Schönen“ beschrieb Moritz diesen Moment: „Das Licht, worin sich uns das Schöne zeigt, kommt nicht von uns, sondern fließt von dem Schönen selber aus und

verseucht auf eine Weile den Dämmerchein um uns her. Darum fühlen wir beim Anblick des Schönen unser Herz und unseren Verstand erweitert, weil uns etwas von demjenigen sichtbar und fühlbar zu werden scheint, was immer unseren forschenden Gedanken sich entzieht.“<sup>112</sup>

Daß es der Kunst gegeben sei, für einen Augenblick den ewigen und unaufhebbaren Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit zu versöhnen, ist die Überzeugung, die wie ein Hoffnungsschimmer in der ernsten Bilderwelt von Carstens aufleuchtet. Bis zu seiner letzten, unvollendeten Komposition des „Goldenen Zeitalters“<sup>113</sup> hat er diese Versöhnung immer wieder zu leisten versucht, besonders eindringlich in der „Nacht mit ihren Kindern“ und schon vorher in dem Bilde der „Parzen“, das er auf der Ausstellung von 1795 zeigte und von dem uns leider nur eine Vorzeichnung erhalten blieb (Abb. 21)<sup>114</sup>. Carstens selber hatte das Werk so beschrieben: „Die furchtbaren Göttinnen, die über alles gebieten, sind hier an den Grenzen der Schöpfung sitzend und das Schicksal der Sterblichen singend dargestellt. Atropos zerreißt den Faden; und hinter ihnen ist für den bloßen Verstand nichts als undurchdringliches Dunkel.“<sup>115</sup>

Wie in der Darstellung von „Aias und Tekmessa“ ist die Komposition höchst einfach, auf das Notwendigste beschränkt. Die Parzen rechts sind singend in das Buch des Schicksals vertieft. Ihnen gegenüber sitzt Atropos, eine meisterhaft erfundene Gestalt, die in aufwallender Energie den Schicksalsfaden zerreißt und ihren letzten Urteilsspruch geradezu hervorstößt<sup>116</sup>.

Genauso wie im Ganymed-Bild hat sich Carstens hier an die Darlegungen in der „Götterlehre“ gehalten. Moritz schrieb: „Man sieht, 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 gebornen unvermeidlichen Schicksal oder dem Fatum das höhere Obwaltende dachten, dessen altes Reich und dessen dunkle Pläne weit außer dem menschlichen Gesichtskreis liegen; dessen Spuren man in dem vielfältigen Jammer las, der die Menschheit drückt; indem man das Unbekannte ahndete,



Abb. 21. A. J. Carstens, *Die singenden Parzen*, Schwarze Kreide und Bleistift, Weimar, Schloßmuseum

unter dessen Macht die untergeordneten Kräfte sich beugen müssen, und ein wunderbares Gefallen selbst an der Darstellung schrecklicher Ereignisse und verwüstender Zerstörung fand, indem die Einbildungskraft mit Vergnügen sich in das Gebiet der Nacht und der öden Schattenwelt verirrt. Demohngeachtet stellt sich uns in den schönen Dichtungen der Alten kein einziges ganz hassens- und verabscheuungswürdiges Wesen dar. – Die unerbittlichen Parzen, welche die Nacht geboren hat, und selbst die rächerischen Furien sind immer noch ein Gegenstand der Verehrung der Sterblichen . . . Die Parzen bezeichnen die furchtbare, schreckliche Macht, der selbst die Götter unterworfen sind, und sind doch weiblich und schön gebildet, spinnend und in den Gesang der Sirenen stimmend. Alles ist leicht und zart bei der unbegrenzten höchsten Macht. Nichts Beschwerliches, Unbehülfliches findet hier mehr statt; aller Widerstand des Mächtigen erreicht auf diesem Gipfel seine Endschaft.“<sup>117</sup>

In Übereinstimmung mit den Worten von Moritz und entgegen der ikonographischen Tradition, an die sich beispielsweise Gottfried Schadow in seinem Grabmal für den Grafen von der Mark gehalten hat, zeichnete Carstens alle drei Parzen, also auch die üblicherweise als altes Weib dargestellte Atropos, als junge und idealisch schöne Gestalten<sup>118</sup>. Der Schönheit dieser Gestalten fehlt jedoch die für die Augen des Betrachters gefällige Glätte der Grazie, es ist erhabene Schönheit<sup>119</sup>. Ganz im Sinne der tiefen und teilweise recht dunklen Spekulationen des Schlußteils von Moritz' Aufsatz über die „Bildende Nachahmung des Schönen“ wird in diesem Werk mit der Schönheit der Darstellung die Begrenztheit des Lebens, die fortwährende Zerstörung als Notwendigkeit anerkannt, der Tod in seiner schrecklichen Realität als Teil des letztlich doch schönen Ganzen der Natur akzeptiert<sup>120</sup>. In diesem Bild und sicherlich noch vollkommener in seinem bekannteren Werk der „Nacht mit ihren Kindern“ hat Carstens tatsächlich mit der Sprache seiner Phantasie ein Bild des Lebens gegeben, in dessen schöner Vollkommenheit sich das an sich unfaßbare Ganze spiegelt.

Ein Werk ganz anderer Art muß hier noch behandelt werden, wo es um den Einfluß von Moritz auf Carstens geht, nämlich die Zeichnung „Sokrates im Korbe“ (Abb. 22)<sup>121</sup>. Diese schon in Berlin entworfene Komposition war Carstens so wichtig, daß er sie in seine römische Ausstellung aufnahm. Sie gehört zu einer Gattung von Werken, die in der älteren Literatur im Schatten der großen mythologischen Darstellungen standen. Werner Busch hat kürzlich auf ihre Bedeutung aufmerksam gemacht und die Möglichkeit demonstriert, sie aus dem Schillerischen Begriff der Satire heraus zu verstehen als Werke, in denen der Künstler „die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale . . . zu seinem Gegenstande“ macht<sup>122</sup>. Auch bei diesen eher unscheinbaren Werken geht es also um den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit, nur daß dieser hier nicht wie in den bisher besprochenen Werken für einen Moment zur Auflösung gebracht wird, sondern als Widerspruch vorgeführt wird.

In der Art, wie diese Werke behandelt sind, lebt auch ein gutes Stück jener alten Modus-Lehre fort, die unter den Künstlern der Barockzeit beispielsweise von Poussin mit aller Entschiedenheit vertreten wurde<sup>123</sup>. Nach ihr ist der Stil nicht eine absolute Größe, sondern wesentlich durch den Gegenstand der Darstellung bestimmt. Daß Carstens so dachte, bestätigt Fernow in seiner Rezension der Ausstellung von 1795: „Sein Stil, der überhaupt der Stil einfacher Größe und Schönheit ist, ist jedesmal dem Inhalte des Kunstwerks gemäß so glücklich modifiziert, das er sich dadurch vom Vorwurfe jeder Manier freizuhalten gewußt hat.“<sup>124</sup>

Über den „Sokrates im Korbe“ schrieb Fernow damals, es sei ein „kleines charaktervolles Bildchen, welches Rafaelische Schönheit und Simplicität mit Aristophanischer Laune verbindet“<sup>125</sup>. Carstens illustriert darin eine Szene aus der Komödie „Die Wolken“ von Aristophanes, in der Sokrates, in einer Matte unter der Decke schwebend, philosophiert und den etwas tölpelhaften Bauern Strepsiades belehrt, der zu ihm gekommen war, um die Dialektik zu lernen<sup>126</sup>.

Es ist dies das dritte Werk von Carstens, in dem Sokrates die Hauptfigur ist. 1788 zeichnete er „Sokrates in der Schlacht von Potidaia“, jene Heldentat des Philosophen, mit der er Alkibiades das Leben rettete<sup>127</sup>. Ebenfalls schon in Lübeck arbeitete Carstens an dem „Gastmahl des Platon“. Eine in Berlin entstandene Zeichnung dieses Themas ist verschollen. Erhalten blieb nur eine in Rom ausgeführte Version, die ebenfalls auf der Ausstellung von 1795 gezeigt wurde<sup>128</sup>. Diese drei Darstellungen sind allerdings nicht einfach gleichzusetzen, denn in der Schlacht und in dem Gastmahl werden Szenen gezeigt, die in der Literatur als wirklich geschehen überliefert werden und mit denen, ganz im Sinne der Sokrates-Verehrung des 18. Jahrhunderts, die Größe des Philosophen vor Augen geführt werden soll<sup>129</sup>. Der „Sokrates im Korbe“ aber ist eine Szene, die sich nicht in der Wirklichkeit, sondern nur auf der Bühne abgespielt hat, als eine gegen den Philosophen gerichtete Satire. Wenn Carstens in den beiden „historischen“ Szenen Sokrates dem traditionellen Bildnistypus entsprechend darstellt, ist Sokrates selbst gemeint. Hier dagegen ist es ein Schauspieler, der den Sokrates spielt und sich ihm im Äußeren so gut es geht angenähert hat. Dies mag spitzfindig klingen, doch nachdem Carstens die Schrift von Moritz „Über die Bildende Nachahmung“ gelesen hatte, mußte diese Komödienszene einen besonderen Sinn für ihn haben. Dort heißt es nämlich gleich im ersten Absatz: „Wenn der griechische Schauspieler, in der Komödie des Aristophanes dem Sokrates auf dem Schauplatze, und der Weise ihm im Leben nachahmt: so ist das Nachahmen von beiden so sehr verschieden, daß es nicht wohl mehr unter einer und derselben Benennung begriffen werden kann: wir sagen daher der Schauspieler parodierte den Sokrates, und der Weise ahmt ihm nach. Dem Schauspieler war es freilich nicht darum zu tun, dem Sokrates im Ernst nachzuahmen, sondern vielmehr nur, das Eigentümliche desselben, oder seine Individualität in Gang, Miene, Stellung und Gebärden, auf eine gewisse übertriebene Art, wodurch sie bei dem Zuschauer lächerlich werden sollte, nachzubilden. . . Der Schauspieler also schließt den Weisen aus, und parodiert nur den Sokrates; denn die Weisheit läßt sich nicht parodieren. Der Weise schließt in seiner Nachahmung den Sokrates aus, und ahmt in ihm nur den Weisen nach, denn die Individualität des Sokrates kann wohl parodiert und nachgeäfft, aber nie nachgeahmt werden.“<sup>130</sup>

Gegenstand der gezeichneten Satire von Carstens ist also die falsche Nachahmung des Schauspielers und all derer, die dem Philosophen, auf den sich viele Zeitgenossen beriefen, nur äußerlich nachstrebten. In einem weiteren Sinne aber ist das Blatt, wie man nach den Darlegungen in der ästhetischen Hauptschrift von Moritz sagen kann, eine Mahnung an die Künstler, daß auch sie nicht falscher Nachahmung nachjagen sollen, die ihr Vorbild nur äußerlich wiedergibt, aber nicht dessen Wesen. Insofern darf man diese kleine Zeichnung als ein satirisches Programmblatt bezeichnen. Es verkündet das Ziel, das Carstens, nachdem er bei Moritz in die Schule gegangen war, endgültig als das seine erkannt hatte: nicht imitieren oder nachäffen, sondern die Natur schaffend nachahmen, aus dem eigenen Inneren heraus die Erscheinungen bilden. Seine Aristophanes-Illustration ist also, genau besehen, auch eine Spitze gegen die zahlreichen Künstlerkollegen von Carstens, die ihre einzige Aufgabe in der unmittelbaren Nachahmung der Natur sahen, die verschiedenen „Fachmaler“, von denen es unter den Deutschrömern zahlreiche Vertreter gab.

Unter diesen stand Carstens isoliert, und die Radikalität, mit der er rücksichtslos, auch gegenüber sich selbst, seine ästhetischen Anschauungen verwirklichte, ließ es nicht zu, irgend jemandem Brücken zu besserem Verständnis zu bauen. So blieb er beföhdet und verkannt, und selbst Goethe und Schiller registrierten damals nur den Fehlgriff des Darstellungsversuches von „Raum und Zeit“ und sahen nicht die hinter dem Gesamtwerk stehenden Anschauungen, den durch Moritz hergestellten Zusammenhang mit ihrer eigenen Geisteswelt<sup>131</sup>.

Carstens gewiß hat daran auch Fernow seinen Teil Schuld, der als Freund und Erbe des Künstlers allen als dessen kompetentester Interpret gelten mußte. Fernow jedoch hatte Carstens, seit sie sich 1788 in Lübeck getrennt hatten, bis zu seinem Eintreffen in Rom im



Abb. 22. A. J. Carstens, Sokrates im Korbe, Rötrel, Weimar, Schloßmuseum

Sommer 1794 nicht gesehen und hatte in diesen für die künstlerische Laufbahn von Carstens entscheidenden Jahren keinerlei Kontakt mit diesem<sup>132</sup>. Als überzeugter Kantianer, der er auch noch nicht in Lübeck war, sondern zu dem er erst 1791/93 in Jena wurde, hatte er offensichtlich wenig Verständnis für die letztlich im Metaphysischen wurzelnde Ästhetik von Moritz. Er fand seine Aufgabe darin, die deutsch-römischen Künstler mit einer auf den Grundsätzen Kants aufbauenden, aber stärker der praktischen Kunstausübung zugewandten Ästhetik bekannt zu machen<sup>133</sup>. Damit übte er auf Carstens in dessen letzten Lebensjahren einen Einfluß aus, der den Einfluß von Moritz überlagerte. In den späten Briefen des Künstlers finden sich deutliche Spuren dieser Ansichten, beispielsweise in einem im August 1795 an Minister von Heinitz gerichteten Schreiben. Dort heißt es: „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.“<sup>134</sup> Dahinter stehen eindeutig die Darlegungen Kants, der in der „Kritik der Urteilskraft“ feststellte, daß die Natur der

Kunst durch das Genie die Regeln gibt, und zwar durch die von diesem geschaffenen Werke, die den nachfolgenden Genies zum Muster, dem sie nachfolgen können, dienen<sup>135</sup>.

Die durch Fernow vermittelte Aufnahme der ästhetischen Anschauungen Kants, dessen „Kritik der reinen Vernunft“ Carstens in Lübeck zwar in die Hand genommen, aber nicht verstanden hatte<sup>136</sup>, bedeutete für den Künstler eine Vertiefung seiner Kunstanschauungen. Deren Basis aber ist die Philosophie Kants nie gewesen. Dies waren zunächst Winckelmann, Webb und einige andere, die ihn in die damals allgemein akzeptierte Wirkungsästhetik einführten<sup>137</sup>, und danach die Schriften von Karl Philipp Moritz, die einen grundlegenden Wandel seiner Kunstauffassung herbeiführten.

Die Verwirklichung seines Strebens, dem durch Moritz die Richtung gewiesen worden war, ist freilich nur Fragment geblieben, und es muß, wenn es wirklich gewürdigt werden soll, nicht nur an den Werken selbst, sondern auch an seinen Intentionen gemessen werden. Wenn man dies tut, wird man zugeben müssen, daß das Schaffen von Carstens den für den weiteren Gang der Kunstgeschichte entscheidenden Wendepunkt von der Wirkungsästhetik zur Gehaltsästhetik bedeutet, daß er mit seiner Kunstauffassung derjenigen der literarischen Klassik am nächsten kam und daß er mit der sich selbst und allen anderen gegenüber rücksichtslosen Radikalität seines auf die Autonomie des Kunstwerks gerichteten Strebens bahnbrechend war für kommende Künstlergenerationen.

#### Anmerkungen

In einem Vortrag zur Erinnerung an Prof. Dr. Alfred Kamphausen, den ich am 14. Januar 1983 im Rahmen des Treffens des Schleswig-Holsteinischen Kunsthistoriker-Kreises in Kiel gehalten habe, wurden die Grundgedanken der folgenden Ausführungen erstmals vorgetragen. Für die freundliche Unterstützung meiner Arbeit habe ich Prof. Dr. Wolfgang J. Müller und Prof. Dr. Wolfram Martini zu danken.

1. Grundlage jeder Arbeit über Carstens sind die Bücher von Carl Ludwig Fernow und Alfred Kamphausen: *C. L. Fernow: Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1806, hrsg. und ergänzt von *H. Riegel*, Hannover 1867 (im folgenden zitiert als *Fernow/Riegel*); *A. Kamphausen: Asmus Jacob Carstens (Studien zur Schleswig-Holsteinischen Kunstgeschichte, Bd. 5)*, Neumünster 1941 (zitiert als *Kamphausen*). Als Quelle ist ferner wichtig: *K. L. Fernow: Über einige Kunstwerke des Herrn Professor Carstens*, in: *Der neue Teutsche Merkur*, 1795, Heft 2, S. 158 ff. (zitiert als *Fernow 1795*). Als bedeutender Beitrag zur Interpretation eines Hauptwerkes ist zu nennen: *H. v. Einem: Asmus Jacob Carstens, Die Nacht mit ihren Kindern (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswiss. Heft 78)*, Köln/Opladen 1958 (zitiert als: *v. Einem*). Die Arbeit von *A. F. Heine: A. J. Carstens und die Entwicklung des Figurenbildes (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 264)*, Straßburg 1926, trägt mit ihrem beschränkt formalistischen Standpunkt zu den Fragestellungen des Folgenden nichts bei.
2. Brief vom 7. Mai 1788: *Fernow/Riegel*, S. 206.
3. *H. Börsch-Supan: Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850 (Quellenschriften zur bildenden Kunst, Bd. 4)*, Berlin 1971, Bd. 1, 1788, S. 23 ff., Nr. 142–149.
4. Zur Datierung und Thematik dieses Auftrages: *Kamphausen*, S. 101; vgl. auch *Fernow/Riegel*, S. 238 f. Den Terminus ante gibt die Erwähnung des Unternehmens in einem Brief Chodowieckis vom 4. September 1789: *C. Steinbrucker: Briefe D. Chodowieckis an A. Graff*, Berlin/Leipzig 1921, S. 63.
5. Abgedruckt bei *J. Jürgensen: Kurze Lebensbeschreibung der beyden Brüder und Maler Asmus Jacob und Friedrich Carstens*, in: *Schleswigsche Kunst-Beyträge*, 2. Heft, Schleswig 1792, S. 89 f.
6. *Fernow/Riegel*, S. 209 ff.
7. *Fernow/Riegel*, S. 88 ff. und 218 ff.; *Kamphausen*, S. 112 ff.
8. *Fernow/Riegel*, S. 225. *Kamphausen*, S. 130, gibt an, daß Carstens Anfang Juni abreiste. Dagegen steht die bestimmte Angabe von *F. Weinbrenner: Denkwürdigkeiten aus seinem Leben von ihm selbst geschrieben*, hrsg. von *K. K. Eberlein*, Potsdam 1920, S. 65, daß dies Anfang Mai gewesen sei.
9. *F. Weinbrenner*, a.a.O., S. 54 f.

10. *Fernow/Riegel*, S. 87. Zu Genelli vgl. *H. Ebert*: Über Hans Christian Genelli und seine Beziehungen zum Berliner Kultur- und Geistesleben um 1800, in: *Staatl. Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte*, Bd. 17, 1976, S. 175 ff. Über seine Beziehungen zu Carstens kann Ebert leider keine konkreteren Angaben machen als frühere Autoren.
11. *F. Weinbrenner*, a.a.O., S. 55.
12. Wenn man von seiner Schrift „Idee einer Akademie der bildenden Künste“, Braunschweig 1800, absieht, hat sich *Genelli* in seinen Publikationen vor allem mit Fragen der Archäologie beschäftigt: Exegetische Briefe über des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst, 2 Hefte, Braunschweig 1801 und Berlin 1806; Das Theater zu Athen, hinsichtlich auf Architektur, Szenerie und Darstellungskunst überhaupt, Berlin/Leipzig 1818.
13. *Kamphausen*, S. 106; v. *Einem*, S. 24 ff.; vgl. die Rezension des Buches von Kamphausen von H. v. Einem in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 12, 1949, S. 120. Auf die Bedeutung von Moritz hat zuletzt hingewiesen *W. Busch*: Akademie und Autonomie – A. J. 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. Allerdings tritt bei Busch dann doch wieder die Ästhetik Kants in den Vordergrund.
14. Zur Biographie von Moritz vgl. vor allem: *H. Eybisch*: Anton Reiser, Untersuchungen zur Lebensgeschichte von Karl Philipp Moritz und zur Kritik seiner Biographie, Leipzig 1909; *H. J. Schrimpf*: Karl Philipp Moritz (Sammlung Metzler M 195) Stuttgart 1980 (mit umfassender Bibliographie und Forschungsbericht). Zitiert wird im folgenden nach der derzeit umfangreichsten Neuausgabe seiner Werke: K. Ph. Moritz, Werke, hrsg. von *H. Güntber*, 3 Bde, Frankfurt a. M. 1981 (zitiert als *Moritz*, Bd. I bis III).
15. *J. Nobl*: Karl Philipp Moritz als Gast Goethes in Weimar, 3. 12. 1788 bis 1. 2. 1789, in: *Sinn und Form*, Bd. 15, 1963, S. 756 ff.
16. *H. Eybisch*, a.a.O., S. 162.
17. *H. Eybisch*, a.a.O., S. 95; *H. J. Schrimpf*, a.a.O., S. 15.
18. *Fernow/Riegel*, S. 84. Herrn Direktor Herbert Schneider vom Deutschen Freimaurer-Museum in Bayreuth danke ich für seine Nachforschungen, die leider vergeblich geblieben sind, weil die entsprechenden Unterlagen in den Plünderungen der NS-Zeit vernichtet wurden.
19. *Fernow/Riegel*, S. 85; das Zitat stammt aus einem Brief an Minister von Heinitz vom 18. Juli 1795: *Fernow/Riegel*, S. 140.
20. *K. Ph. Moritz*: Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente, Berlin 1793, S. 115 ff. Diese Beschreibung ist, wie Moritz selbst vermerkt, von H. Chr. Genelli verfaßt worden. Ein längerer Auszug daraus wurde abgedruckt im Katalog der Akademie-Ausstellung von 1791: *Börsch-Supan*, a.a.O. (Anm. 3), 1791, Anhang S. 18 ff. Die Beschreibung des von Schadow geschaffenen Grabmals, das sich heute in der Nationalgalerie Berlin (DDR) befindet, ebenda S. 107 ff.
21. *Kamphausen*, S. 117 ff.
22. Ankündigungen der Götterlehre: Intelligenz-Blatt zum Journal des Luxus und der Moden, 1789, Nr. 7, S. CXII; Intelligenz-Blatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung, Nr. 83 (4. Juli) 1789, Sp. 699/700; Neuer Teutscher Merkur, Heft III, 1789, S. 223 f. Zu den Anfängen der Arbeit in Rom vgl. *H. Eybisch*, a.a.O. (Anm. 14), S. 154.
23. *H. J. Schrimpf*: Die Sprache der Phantasie, Karl Philipp Moritz' Götterlehre, in: *H. O. Burger*: Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen. (Wege der Forschung, Bd. 210), Darmstadt 1972, S. 272. Moritz bat Minister von Heinitz am 22. Januar 1791 um ein Empfehlungsschreiben an den König „bey Übersendung meiner Mythologie“: *H. Eybisch*, a.a.O., S. 252. Der vollständige Titel lautete: Götterlehre oder Mythologischen Dichtungen der Alten. Zusammengestellt von Karl Philipp Moritz. Mit fünf und sechzig in Kupfer gestochenen Abbildungen nach antiken geschnittenen Steinen und anderen Denkmälern des Alterthums, Berlin (J. F. Unger) 1791. Eine zweite, neu gesetzte Auflage erschien ebenfalls bei Unger 1795. Um im folgenden die Verweise auf die Tafeln der Götterlehre zu vereinfachen, habe ich sie durchnummeriert und gebe zusätzlich stets an, wo sie sich in der Erstauflage (*Götterlehre* 1791) befinden und wo in der Neuauflage der Werke (*Moritz*, Bd. II, S. 608 ff.).
24. *Fernow* spricht von den „Umrissen, die er zu der Götterlehre von Moritz nach antiken Steinen dem Holzschnneider Unger auf die Stöcke gezeichnet hat, die aber nachher von Tassaert in Kupfer geätzt sind . . . von diesen war er nur mit den Unger'schen Holzschnitten zufrieden, nicht mit den Tassaert'schen Nachstichen“ (*Fernow/Riegel*, S. 84).
25. Es sind dies das Frontispiz beider Ausgaben: Tafel 1 (*Moritz*, Bd. II, S. 608) mit der Darstellung der Gigantomachie und des Saturn; dann Tafel 5, *Götterlehre* 1791, S. 100/101, *Moritz*, Bd. II, S. 663 mit Darstellungen Jupiters.
26. *Fernow* erweckt in der in Anm. 24 zitierten Passage den Eindruck, daß Tassaert seine Stiche (es sind keine Radierungen) nach den Holzschnitten angefertigt habe. Das trifft nicht zu. Gerade auf Tafel 1

sind im Stich viele Details enthalten, die im Holzschnitt fehlen: die Schuppen auf den Schlangenbeinen der Giganten, das Zaumzeug der Pferde und das hintere Rad des Wagens. So ist eher wahrscheinlich, daß die Stiche auf Zeichnungen zurückgehen, die Carstens angefertigt hat, bevor er die Umrisse auf die Holzstöcke zeichnete.

Den Tassaert-Stichen gegenüber sind die Holzschnitte seitenverkehrt. Hierin könnte ein Grund gelegen haben, warum sie verworfen wurden, denn sie geben die Gemmenbilder so wieder, wie sie in den Steinen erscheinen, berücksichtigen also nicht, daß die Steinschneider in der Regel rechts und links so behandelten, daß das Bild und auch die Schrift erst im Abdruck seitenrichtig erschienen. Die Tassaert-Stiche stimmen stets mit den Abdrücken überein. Die Unzufriedenheit mit den Arbeiten Tassaerts mag der Anlaß gewesen sein, daß Moritz und Carstens bei ihrem zweiten gemeinsamen Werk, nämlich: *K. Ph. Moritz: Mythologischer Almanach für Damen*, Berlin 1792, sich für Stiche entschieden, die in herkömmlicher Weise Tonwerte reproduzierten und in rotbrauner Farbe gedruckt wurden. Der diesem Buch als Frontispiz eingehaftete Stich, der Jupiter umgeben von einem Zodiakus zeigt, ist signiert „Carstens del. D. Berger scul. 1791“. Die von Kamphausen, S. 108, Abb. 36, abgebildete Zeichnung der Venus und des Amor ist eine Vorzeichnung für den 7. Stich in diesem Werk.

27. *K. W. Ramler: Kurzgefaßte Mythologie*, Berlin 1790; vgl. *Fernow/Riegel*, S. 355.
28. Dies betonte Moritz in seinem Vorwort, *Moritz*, Bd. II, S. 610. Auch die 12 Stiche für den Mythologischen Almanach für Damen (vgl. Anm. 26) geben Gemmen wieder. Die einzige Ausnahme macht die Tafel 11, die den Tempel der Vesta zeigt.
29. Vgl. *C. Justi: Winckelmann, Sein Leben, seine Werke, seine Zeitgenossen*, Bd. 1, Leipzig 1866, S. 362 ff.; *A. Furtwängler: Die antiken Gemmen, Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*, Berlin 1900, Bd. I, S. 414 ff.
30. *A. Furtwängler: Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*, Berlin 1896, S. V. (im folgenden zitiert als *Furtwängler* 1896).
31. *C. Justi*, a.a.O., S. 365.
32. *C. Justi*, a.a.O., S. 369.
33. *C. Justi*, a.a.O., S. 372.
34. *J. J. Winckelmann: Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch, Florenz 1760* (Neudruck: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 348, Baden-Baden/Straßburg 1970). Dieses Werk wird im folgenden zitiert nach der deutschen Übersetzung in: *J. J. Winckelmann: Sämtliche Werke, Donaueschingen 1825*, Bd. IX, S. 271 ff. Zur Anordnung des Materials vgl. ebd. S. 276: „Die zahlreiche und fast vollständige Reihe von Gegenständen aus der heiligen und historischen Mythologie hat Gelegenheit geboten, bei Erläuterungen derselben, beynahe den ganzen Umfang der Fabel zu erschöpfen.“
35. *Moritz*, Bd. II, S. 610.
36. Ein Exemplar der Lippertschen Daktyliothek war mir leider nicht zugänglich, daher mußte ich mich für die folgenden Darlegungen auf die in neuerer Zeit publizierten Steinschnitte, speziell den von Carstens und Moritz vor allem benutzten Berliner Bestand, stützen.  
Zu den in die Jahrhunderte vor und nach Christi Geburt datierten Steinschnitten gehören beispielsweise:  
Gefesselter Prometheus (Tafel 2, *Götterlehre* 1791, S. 38/39, *Moritz*, Bd. II, S. 630): *Winckelmann*, Bd. IX, S. 533, Nr. III/16; *Furtwängler* 1896, a.a.O. (Anm. 30), Nr. 4127.  
Parze (Tafel 4, *Götterlehre* 1791, S. 50/51, *Moritz*, Bd. II, S. 638): *Winckelmann*, Bd. IX, S. 366 f., Nr. II/358; *Furtwängler* 1896, Nr. 7376 (als „Dionysos“).  
Perseus (Tafel 16, *Götterlehre* 1791, S. 212/13, *Moritz*, Bd. II, S. 729): *Winckelmann*, Bd. IX, S. 546, Nr. III/127; *Furtwängler* 1896, Nr. 4233.  
Daidalos (Tafel 20, *Götterlehre* 1791, S. 286/87, *Moritz*, Bd. II, S. 772): *Winckelmann*, Bd. IX, S. 545, Nr. III/97; *Furtwängler* 1896, Nr. 8243.  
Achill und Chiron (Tafel 24, *Götterlehre* 1791, S. 324/25, *Moritz*, Bd. II, S. 797): *Winckelmann*, Bd. IX, S. 557, Nr. III/211; *Furtwängler* 1896, Nr. 4254.  
Ganymed (Tafel 26, *Götterlehre* 1791, S. 342/43, *Moritz*, Bd. II, S. 887): *Furtwängler* 1896, Nr. 4130.
37. Tafel 6, *Götterlehre* 1791, S. 108/09, *Moritz*, Bd. II, S. 668: *Winckelmann*, Bd. IX, S. 339, Nr. II/131. Bei *Furtwängler* 1896 nicht aufgeführt, also als unantik ausgeschieden.
38. Tafel 8, *Götterlehre* 1791, S. 120/21, *Moritz*, Bd. II, S. 676: *E. Kris: Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance*, Wien 1929, S. 169, Nr. 286 (heute in London, Brit. Museum).
39. Tafel 3, *Götterlehre* 1791, S. 46/47, *Moritz*, Bd. II, S. 634; *E. Kris*, a.a.O., S. 164, Nr. 211 (heute in Paris, Bibliothèque Nationale); das Thema ist nach *Kris* eher „Ceres, den Ackerbau lehrend“.
40. Tafel 23, *Götterlehre* 1791, S. 320/21, *Moritz*, Bd. II, S. 794: *E. Kris*, a.a.O., S. 157, Nr. 97 (heute in Paris, Bibliothèque Nationale).

41. Bacchanal, nach dem sog. „Siegelring des Michelangelo“, Feder, weiß gehöht, 41 × 53 cm, Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Graph. Sammlung; Kamphausen, S. 109, Verz.-Nr. 60.
42. Tafel 30, *Götterlehre* 1791, S. 396/97; *Moritz*, Bd. II, S. 839; *Winckelmann*, Bd. IX, S. 533, Nr. III/13; *Furtwängler* 1896, Nr. 8874.
43. Tafel 27, *Götterlehre* 1791, S. 362/63, *Moritz*, Bd. II, S. 818; *Winckelmann*, Bd. IX, S. 550, Nr. III/172; *Furtwängler* 1896, Nr. 194; *E. Zierlein-Diehl*: Antike Gemmen in deutschen Sammlungen, Bd. II, Berlin/München 1969, S. 103 ff., Nr. 237. *J. J. Winckelmann*: Geschichte der Kunst des Alterthums, Theil I, Dresden 1764 (Neudruck: Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 343, Baden-Baden/Straßburg 1966).
44. Tafel 1, Frontispiz; *Moritz*, Bd. II, S. 608; Sardonyx in Neapel, Museo Nazionale, Abb. bei *Furtwängler* 1900, a.a.O. (Anm. 29), Tafel 57, Nr. 2; *J. J. Winckelmann*: Geschichte der Kunst des Alterthums, Theil 2, Dresden 1764 (Neudruck: wie Anm. 43, S. 313).
45. *Moritz*, Bd. II, S. 611.
46. Tafel 4, *Götterlehre* 1791, S. 50/51, *Moritz*, Bd. II, S. 638; *Winckelmann*, Bd. IX, S. 365, Nr. II/356; *Furtwängler* 1896, Nr. 356 (Griechischer Karneol des 5./4. Jh. v. Chr.).
47. *Winckelmann*, Bd. IX, S. 365, Nr. II/358; *Furtwängler* 1896, Nr. 7376 (Kaiserzeitliche Gemme).
48. *Winckelmann*, Bd. IX, S. 366, Nr. II/358; *Furtwängler* 1896, Nr. 1047 (hellenistische Glaspaste).
49. Vgl. oben Anm. 39.
50. *Moritz*, Bd. II, S. 633.
51. *v. Einem*, S. 21 ff.
52. *H. Börsch-Supan*, a.a.O. (Anm. 3), 1788, S. 24, Nr. 144; *Fernow/Riegel*, S. 349. Zur Darstellung des Schlafes in den Armen des Morpheus vgl. *J. J. Winckelmann*: Versuch einer Allegorie § 171, Werke, Bd. IX, S. 137.
53. *Winckelmann*, Bd. IX, S. 137.
54. *G. E. Lessing*: Wie die Alten den Tod gebildet, in: Lessings Werke, hrsg. von *J. Petersen* und *W. von Olshausen*, Berlin 1920, Bd. 17, S. 314 ff.; *J.K. G. Herder*: Wie die Alten den Tod gebildet in: *J. G. Herder*, Sämtliche Werke, hrsg. von *B. Suphan*, Berlin 1891, Bd. 5, S. 665; vgl. *v. Einem*, S. 11 ff.
55. Aias und Tekmessa, Aquarell, 22,6 × 30,6 cm; Weimar, Schloßmuseum; *Kamphausen*, S. 124, Verz.-Nr. 72; Thema entnommen aus *Sophokles*: Aias, Vers 295 ff.
56. *Winckelmann*, Bd. IX, S. 570, Nr. III/294: „Sardonyx: Ajax sitzend, das Schwert in der Rechten, die Spitze gegen den Boden. Zu seinen Füßen der Kopf eines Stiers und Widders. Die Stellung ist, wie Sophokles sie beschreibt . . . (Ajax v. 313)“; *Furtwängler* 1896, Nr. 6491; weitere Gemmen vergleichbaren Typs dort unter Nr. 4319 bis 4321.
57. Priamos vor Achill, Rötel, weiß gehöht, 49,5 × 65,0 cm, Berlin (DDR), Nationalgalerie; *Kamphausen*, Verz.-Nr. 92; Vorzeichnungen ebd. Nr. 90 und 91.
58. *Kamphausen*, S. 157; vgl. auch *H. v. Einem*: Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik, München 1978, S. 48.
59. *Winckelmann*, Bd. IX, S. 567, Nr. III/271; *Furtwängler* 1896, Nr. 4279; vgl. *J. B. Hartmann*: Antike Motive bei Thorvaldsen, Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus, Tübingen 1979, S. 142.
60. Zur etruskischen Gemme vgl. oben, Anm. 43.  
Die Helden im Zelt des Achill, Aquarell, 45 × 66 cm, Berlin (DDR), Nationalgalerie; *Kamphausen*, Verz.-Nr. 94; Vorzeichnung ebd. Nr. 93. Das Thema ist Ilias IX, 430 ff. entnommen.
61. *Kamphausen*, S. 106 ff.; *H. v. Einem*, S. 26: „Moritz' moderne subjektive Umschöpfung der antiken Vorstellungen ist – so möchte ich meinen – der eigentliche Schlüssel zu Carstens' Schöpfung.“
62. Ganymed, Kreide, weiß gehöht, 94 × 116 cm, Weimar, Schloßmuseum; *Kamphausen*, Verz.-Nr. 80. Eine für Lord Bristol ausgeführte Ölfassung ist verschollen, vgl. *Fernow/Riegel*, S. 143 und 364.
63. Tafel 26, *Götterlehre* 1791, S. 342/43, *Moritz*, Bd. II, S. 807; zur Vorlage vgl. oben Anm. 36. Auf die Rezeption dieses Steinschnittes bei Thorvaldsen hat *J. B. Hartmann*, a.a.O., S. 135 f. aufmerksam gemacht.
64. *Fernow/Riegel*, S. 126.
65. *Kamphausen*, S. 156.
66. Raub des Ganymed, Kopie nach Michelangelo, Windsor Castle; *L. Dussler*: Die Zeichnungen Michelangelos, Kritischer Katalog, Berlin 1959, S. 314, Nr. 722.  
Zu dem Nicholas Beatrizet zugeschriebenen Stich von ca. 1553/55 vgl. *G. Kempter*: Ganymed, Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie (Dissertationen zur Kunstgeschichte Bd. 12), Köln 1980, S. 91, Nr. 13.
67. Als Kopie nach dem Werk des Leochares gilt die Gruppe des Ganymed mit dem Adler im Vatikan, vgl. *W. Helbig*: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 4. Aufl. hrsg. von *H. Speier*, Bad. 1, Tübingen 1963, S. 419 ff., Nr. 528; *G. Kempter*, a.a.O., S. 13 ff.
68. Ausgangspunkt dieser Tradition ist *A. Alcivatus*: Emblematum liber, Augsburg 1531, und zwar das Emblem mit dem Lemma „In deo laetandum“. Die im Mythos vorgegebenen Rollen werden in der

- Ausdeutung dieses Emblems sozusagen vertauscht, indem es in den Schlußzeilen des Epigramms heißt: „Consilium, mens atque Dei cui gaudia praestant:/ Creditor is summo raptus adesce Iovi“.
69. *Moritz*, Bd. II., S. 800. *A. F. Heine*, a.a.O. (Anm. 1), S. 123, schreibt zu diesem Werk die folgenden für seine Einstellung höchst charakteristischen Worte: „Carstens wählte dieses Motiv offensichtlich nicht des mythologischen Ereignisses wegen, sondern weil er den Zustand der Aufwärtsbewegung dieser beiden eng aneinandergeschlossenen Körper des Adlers und des Knaben auf seine besondere Art darzustellen gedachte.“
  70. *Moritz*, Bd. II, S. 801; zur Deutung des Goethe-Gedichtes vgl. *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. I, Hamburg 1962, S. 437; *Goethe*, Werke, Berliner Ausgabe, Bd. 1, 1976, S. 329. In beiden Fällen wird festgestellt, daß Goethe den Mythos umgestaltet habe. Der Zusammenhang mit der emblematischen Tradition wird offensichtlich nicht gesehen.
  71. *J. Seznec*: *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, 2. Aufl. New York 1963.
  72. *Moritz*, Bd. II, S. 612 ff. *Moritz* spielt hier auf Horaz, Episteln I, 2 an.
  73. *Fernow/Riegel*, S. 241. Der vom 9. Februar 1793 datierte Bericht ist erst am 9. Januar 1794 in Berlin eingetroffen und mithin wohl erst im Herbst 1793 entstanden.
  74. Zu den Begriffen „Sprache der Phantasie“ und „Sprache der Empfindung“ vgl. *H. J. Schrimpf* 1972, a.a.O. (Anm. 23), §. 280 ff. und *H. J. Schrimpf* 1980, a.a.O. (Anm. 14), S. 105; vgl. auch das Zitat aus der „*Götterlehre*“ oben S. 102.
  75. Erstdruck der Schrift: Braunschweig 1788. Der Text in *Moritz*, Bd. II, S. 551 ff. Der Auszug in *Goethe*, Werke, Berliner Ausgabe, Bd. 14, Berlin 1978, S. 730 ff. Die These der Abhängigkeit von Goethe wurde beispielsweise noch von *H. Pyyritz*: *Goethes römische Ästhetik*, in: *ders.: Goethestudien*, Köln/Graz 1962, S. 17 ff., vertreten.
  76. Zur Forschungsgeschichte *H. J. Schrimpf* 1980, a.a.O. (Anm. 14), S. 109 und 123 ff. Die Eigenständigkeit von *Moritz* betonten beispielsweise *P. Szondi*: *Antike und Moderne in der Goethezeit*, in: *ders.: Poetik und Geschichtsphilosophie*, Bd. I, Frankfurt a. M. 1974, S. 95; und *T. Todorov*: *Theories du Symbole*, Paris 1977, S. 181 ff.
  77. Über den Begriff des in sich selbst Vollendetes: Erstdruck in: *Berlinische Monatsschrift* 1785; Text in: *Moritz*, Bd. II, S. 543 ff.  
Die metaphysische Schönheitslinie: Erstdruck in: *Die große Loge oder der Freimaurer mit Wage und Senkblei*, Berlin 1793; Text in: *Moritz*, Bd. III, S. 778 ff.  
Zur möglichen Datierung noch vor der italienischen Reise von *Moritz* vgl. *T. P. Saine*: *Die ästhetische Theodizée, Karl Philipp Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts*, München 1971, S. 140.
  78. *Moritz*, Bd. II, S. 545: „Jede spezielle Beziehung auf mich in einem schönen Kunstwerk gibt dem Vergnügen, das ich daran empfinde, einen Zusatz, der für einen andern verloren geht; das Schöne in dem Kunstwerk ist für mich nicht eher rein und unvermischt, bis ich die spezielle Beziehung auf mich ganz davon hinwegdenke, und es als etwas betrachte, das bloß um sein selbst willen hervorgebracht ist, damit es etwas in sich Vollendetes sei.“ Vgl. *T. P. Saine*, a.a.O., S. 129 ff.
  79. *Moritz*, Bd. II, S. 554; vgl. *T. P. Saine*, a.a.O., S. 135 ff.
  80. *Moritz*, Bd. II, S. 553.
  81. *Moritz*, Bd. III, S. 778 ff.
  82. *T. P. Saine*, a.a.O., S. 143; *H. J. Schrimpf* 1980, a.a.O., S. 101.
  83. *Moritz*, Bd. II, S. 564.
  84. *T. P. Saine*, a.a.O., S. 151; *H. J. Schrimpf* 1980, a.a.O., S. 99: hier auch die Verweise auf *A. G. Baumgarten* (u. a. *Aesthetica*, Frankfurt, a.a.O., 1750, § 14).
  85. Zum Symbolbegriff bei *Moritz*: *B. A. Sörensen*: *Symbol und Symbolismus in der ästhetischen Theorie des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963, S. 71 ff. und *T. Todorov*: *Theories du Symbole*, Paris, 1977, S. 185 ff.
  86. *Moritz*, Bd. III, S. 782 ff. Zum Verfahren der „Reduktion“ vgl. *H. J. Schrimpf* 1980, a.a.O., S. 96 f.
  87. *Moritz*, Bd. II, S. 564.
  88. Brief an Minister von Heinitz vom 20. Februar 1796: *Fernow/Riegel*, S. 141. Zur Auseinandersetzung mit von Heinitz und der Akademie vgl. zuletzt *W. Busch*, a.a.O. (Anm. 13), S. 81 ff.
  89. *P. Szondi*, a.a.O. (Anm. 76), S. 89 f.
  90. *D. Webb*: *Untersuchung des Schönen in der Malerei und von dem Verdienste der berühmten alten und neuen Malern*, Zürich 1766, S. 185.
  91. *Moritz*, Bd. II, S. 547.
  92. *Geburt des Lichts, Schwarze Kreide und Bleistift, weiß gehöht*, 61,2 × 69,5 cm, Weimar, Schloßmuseum; *Kampfhäusen*, Verz.-Nr. 99.
  93. *Fernow* 1795, S. 180.
  94. *H. Börsch-Supan*, a.a.O., 1791, S. 22, Nr. 35. Möglicherweise war dies Carstens' Aufnahmearbeit für

die Akademie, jedenfalls heißt es am 29. Mai 1790 im Senatsprotokoll: „Beurtheilung von Kunstwerken. Ein Gemälde von Herrn Professor Carstens, welches aus der ägyptischen Mythologie eine erhabene Scene darstellt, fand wegen des Gedankens und der Ausführung im Ganzen vorzüglichlichen Beifall“ (*Fernow/Riegel*, S. 212).

Der Verweis auf die durch Herder vermittelte mythologische Quelle ist übrigens etwas widersprüchlich. Im Katalogtext 1791 heißt es, es sei eine Darstellung „nach dem Schöpfungssystem der Phönizier“, und später schreibt Carstens, es sei ein Thema „nach dem Sanchoniathon, einem alten phönizischen Autor“. Die Götternamen jedoch sind der ägyptischen Mythologie entnommen: vgl. *J. G. Herder: Sämtliche Werke*, hrsg. von *B. Suphan*, Bd. 6, Berlin 1884, S. 347. Die bei Sanchoniathon beschriebene phönizische Vorstellung referiert Herder ebd. S. 429: „Vom Winde Kolpias und seinem Weibe Baau, welches die Griechen Nacht übersetzen, wurden Protogonus und Aeon geboren.“ Herder legt dann dar, daß diese Götter mit jenen ägyptischen identisch sind. Bemerkenswert ist nun, daß Carstens am 2. August 1794 an Minister von Heinitz schrieb: „Zu meiner Ausstellung, die ich im März künftiges Frühjahr halten werde, habe ich folgende Stücke fertig: Die Parzen, Zeit und Raum, Kolpias nach dem Sanchoniathon, das Gastmahl des Plato und den Parnaß . . .“ (*Fernow/Riegel*, S. 247). Die Benennungen der von Carstens dargestellten Götter konnten also wechseln, da es dem Künstler nicht auf deren „Individualität“, sondern auf die hinter beiden Mythen gemeinsam stehenden Vorstellungen ankam.

95. *K. Ph. Moritz: Launen und Phantasien*, Berlin 1796, S. 5.
96. *Fernow/Riegel*, S. 126.
97. Das bestätigt *Fernow* 1795, S. 180: „Die Ausführung der Idee dieses vielleicht urältesten Mythos der Schöpfung ist eines Michael Angelo würdig; . . . Die Figur des Ftas vornehmlich ist in dem größten Idealstile gezeichnet, den ich, außer an der Figur Gottes in der Sixtinischen Kapelle, noch in keinem so hohen Grade in einer Darstellung der neuern Kunst gesehen habe.“
98. Zu dieser Gleichsetzung vgl. *G. Hermann: Handbuch der Mythologie*, Bd. II, Berlin 1789, S. 25; und *G. Zoega: Über den uranfänglichen Gott der Orphiker*, in: *G. Zoegas Abhandlungen*, hrsg. von *F. G. Welcker*, Bd. II, Göttingen 1817, S. 211 ff. Diese Vorstellung ist auch in der orphischen Argonautica enthalten, auf die ja Carstens' Bild der Argonauten in der Höhle des Chiron (*Kamphausen*, Verz.-Nr. 74 und 79) zurückgeht, vgl. die Übersetzung von *J. H. Voss*, Hesiods Werke und Orpheus der Argonaut, Heidelberg 1806, S. 240, Vers. 12 ff.: Orpheus singt hier „Erst wie der Urzeit Chaos in schrecklichem Zwange das All hielt;/dann wie Kronos dem Äther aus unermesslichem Schoße/zeugt, und in Doppelgestalt den hell umschauenden Eros,/der aus der ewigen Nacht vorschimmerte; diesen benennet auch/Fanes das jüngere Menschengeschlecht, denn am ersten erschien er.“
99. Herders Grundgedanke der Allegorese der Schöpfungsgeschichte wurde von Moritz weitergetragen, indem er den Weltenmorgen auf die Bewußtwerdung des Menschen bezog; vgl. seinen auch im Titel sich an Herder anlehenden Aufsatz: Auch eine Hypothese über die Schöpfungsgeschichte Mosis (1784), *Moritz*, Bd. III, S. 787 ff.
100. Zu Michelangelos Schöpfergott schrieb *Moritz*, Bd. II, S. 353: „Der rastlose Genius des Künstlers, der nicht in der müßigen Betrachtung des Hervorgebrachten, sondern in immer neuem Hervorbringen seinen höchsten Genuß und seine Befriedigung findet, hat sich hier selber in dem Bild des Weltenschöpfer dargestellt.“
101. Vgl. z. B. *D. Webb*, a.a.O. (Anm. 90), S. 89: „Die Beschreibung dessen, was die Farben oder ihre verschiedenen Mischungen für veränderte Erscheinungen machen, gehört zum mechanischen Theile der Kunst, unser Gegenstand aber ist das Ideale derselben.“ Über Webb zusammenfassend: *J. Dobai: Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bd. II, 1750–1790, Bern 1975, S. 718 ff.  
 Daß Moritz über das Kolorit anders dachte als Carstens, zeigt er in dem „Tizian“ überschriebenen Abschnitt seiner Reisen eines Deutschen in Italien, Teil 3 (1793): „Um ein Tizianisches Gemälde in seiner Schönheit zu betrachten, muß das Auge sich erst gewöhnen ganz Auge zu sein, sich leidend zu verhalten, nicht zu viel zu spähen und zu forschen, sondern den Eindruck des Ganzen allmählich auf sich wirken zu lassen, damit man das Schöne, was hier unmittelbar vor den Augen steht, nicht zu weit in dem Gebiete der Phantasie oder etwa in dem Gedanken suche“ (*Moritz*, Bd. II, S. 354 f.). Diese Position darf jedoch nicht als Befürwortung inhaltsleerer Schönheit verstanden werden. In derselben Schrift heißt es unter der Überschrift „Kraft eines Gemäldes“: „Dem fliehenden Momente Dauer zu geben, und das zum Eigentume der Menschheit zu machen, was sonst mit dem schwindenden Zeitalter auf ewig entflieht, dieser Zweck wird freilich schon durch die Schauspielkunst erreicht. – Allein die Malerei hat das Eigentümliche, daß sie die bloße Sichtbarkeit der Dinge von ihrer Körperlichkeit absondert, und aus dieser abgelösten Sichtbarkeit ein zartes Gewebe bildet, das sich am meisten dem Gewebe der Ideen nähert, welches in der Seele schlummert“ (*Moritz*, Bd. II, S. 406 f.).

102. Zum Problem der Farbe vgl. auch *F. Büttner*: Peter Cornelius, Fresken und Freskenprojekte, Bd. 1, Wiesbaden 1980, S. 89 ff. und *W. Busch*, a.a.O. (Anm. 13), S. 88, wo die Einstellung von Carstens zur Farbe im Zusammenhang mit der Ästhetik Kants beschrieben wird. In der Tat konnte Carstens bei Kant eine nachträgliche Bestätigung seiner schon lange gehegten Ansichten finden.
103. *H. Börsch-Supan*, a.a.O. (Anm. 3), 1788, S. 23, Nr. 143; *Fernow/Riegel*, S. 75.
104. *J. J. Winckelmann*: Sämtliche Werke, Donaueschingen 1825, Bd. I, S. 56.
105. *Fernow/Riegel*, S. 87.
106. *K. Ph. Moritz*: Schriften zur Ästhetik und Poetik, hrsg. von *H. J. Schrimpf*, Tübingen 1962, S. 112 f. Wesentliche Passagen aus diesem Aufsatz hat Moritz wiederholt in seinen „Reisen eines Deutschen in Italien“: *Moritz*, Bd. II, S. 383 ff.
107. *Fernow/Riegel*, S. 125. Die Temperaausführung ist verschollen. Kamphausen veröffentlichte eine Nachzeichnung aus der Sammlung Johann Georg von Sachsen, die sich vermutlich mit den meisten anderen Blättern aus dieser Sammlung im Kupferstichkabinett in Dresden befinden wird. Die als Erstfassung dieses Themas veröffentlichte Zeichnung, *Kamphausen*, S. 79, Abb. 24, ehem. Bremen, Kunsthalle, ist heute verschollen, so daß die These von Kamphausen, daß hier eine spätere Hand die Sense hinzugefügt und so die Personifikation des Raumes in einen Saturn/Chronos umgedeutet habe, nicht mehr überprüft werden kann. Der geflügelte Alte ist ikonographisch der Typus des Chronos. Was Carstens bewegt haben sollte, den „Raum“ geflügelt darzustellen, ist nicht ganz klar.
108. *Moritz*, Schriften, hrsg. von *H. J. Schrimpf*, a.a.O., S. 114 f. *Moritz*, Bd. II, S. 383 ff.
109. Vgl. *I. Kant*: Kritik der reinen Vernunft, Transzendente Ästhetik, § 2–6.
110. *T. P. Saine*, a.a.O. (Anm. 77), S. 158.
111. *Moritz*, Bd. II, S. 545: „Während das Schöne unsre Betrachtung auf sich zieht, zieht es sie eine Weile von uns selber ab, und macht, daß wir uns in dem schönen Gegenstande zu verlieren scheinen; und eben dies Verlieren, dies Vergessen unsrer selbst, ist der höchste Grad des reinen und uneigennütigen Vergnügens, welches uns das Schöne gewährt. Wir opfern in dem Augenblick unser individuelles eingeschränktes Dasein einer Art von höherem Dasein auf.“ Vgl. *T. P. Saine*, a.a.O., S. 127.
112. *Moritz*, Bd. II, S. 581.
113. *Kamphausen*, S. 239 ff. Das Goldene Zeitalter, Bleistift, 50,6 × 85,9 cm, Kopenhagen, Thorvaldsen Museum.
114. Die singenden Parzen, Schwarze Kreide und Bleistift, 35 × 48 cm, Weimar, Schloßmuseum, *Kamphausen*, Verz.-Nr. 19.
115. *Fernow/Riegel*, S. 124.
116. Daß Carstens seine Figuren als plastische erfand, belegt der im Gipsabguß erhaltene Bozetto der Atropos, vgl. *Kamphausen*, S. 172 ff. und *P. Bloch*: Asmus Jakob Carstens als Modelleur, Beiträge zur Schleswiger Stadtgeschichte, Bd. 25, 1980, S. 13 ff.
117. *Moritz*, Bd. II, S. 635.
118. Nach *V. Cartari*: Le Imagini de gli Dei de gli Antichi, Venedig 1580, S. 299, sind die drei Parzen unterschiedlich alt, repräsentieren sozusagen die Lebensalter, wobei Atropos als Greisin bezeichnet wird. Dies ist die seit der Renaissance übliche Darstellung, die sich z. B. bei Raffael auf der Seitenbordüre der „Schlüsselübergabe“ findet; vgl. *L. Dussler*: Raffael, Kritisches Verzeichnis, München 1966, S. 111. Für *B. Hederich*: Gründliches Mythologisches Lexikon, 2. Aufl. 1770, Neudruck Darmstadt 1967, Sp. 1880, sind alle drei alt.
119. Diese Besonderheit der anschaulichen Erscheinung betonte *Fernow* 1795, S. 170 f., und er bestätigt indirekt den angedeuteten Zusammenhang mit der „Götterlehre“ von Moritz: „Die Parzen sind vielleicht nie in einer ihrem Charakter angemesseneren Idealgestalt gebildet worden, als von diesem Meister; in neuerer Zeit gewiß nicht. Es sind Schöpfungen der Fantasie, die dem Künstler selbst angehören; Wesen einer anderen Natur, zwar in Menschengestalt, aber ohne das Bedürfnis, welches sterblichen Wesen eigen ist, zu zeigen; furchtbar und unerbittlich von Charakter, aber von hoher Schönheit der Gestalt. Durch die Vereinigung dieser beyden Kontraste, wenn sie glücklich gelingt, entspringt immer ein großes Interesse. Die Griechen haben dieses mit größter Weisheit in ihren Dichtungen und bildlichen Darstellungen benutzt. Wir beben zurück vor dem furchtbaren Wesen; aber die Schönheit ihrer Bildung zieht uns immer wieder an. Wir sehen und fühlen hier die schöne und sinnreiche Dichtung der Alten, wo das Furchtbare und Geheimnißvolle sich in liebliche Bilder der Fantasie kleidet und das Schreckliche selbst durch den Zauber der Kunst ein Gegenstand des Wohlgefallens wird.“
120. *Moritz*, Bd. II, S. 572 ff.; *T. P. Saine*, a.a.O., S. 165 ff.
121. Sokrates im Korbe, Rötel, 28,3 × 18,5 cm, Weimar, Schloßmuseum; *Kamphausen*, S. 122, Verz.-Nr. 69, Vorzeichnung ebd. Nr. 69.
122. *W. Busch*: Der sentimentalische Klassizismus bei Carstens, Koch und Genelli; in: Kunst als Bedeutungsträger, Gedenkschrift für Günter Bandmann, hrsg. von *W. Busch*, *R. Haussberr*, *E. Trier*,

- Berlin 1978, S. 319 ff.
- F. Schiller*: Sämtliche Werke, hrsg. von G. Fricke und H. G. Göpfert, Bd. 5, München 1967, S. 745.
123. *J. Bialostocki*: Das Modusproblem in den bildenden Künsten, in: *ders.*: Stil und Ikonographie, Dresden 1965, S. 9 ff.
124. *Fernow* 1795, a.a.O., S. 185.
125. *Fernow* 1795, a.a.O., S. 182.
126. *Aristophanes*, Die Wolken, Vers. 223 ff.  
*Riegel* weist in *Fernow/Riegel*, S. 362, auf die Überlieferung hin, nach der Carstens in Strepsiades Hans Christian Genelli porträtiert habe. Auch *Ebert*, a.a.O. (Anm. 10), S. 184, hält an dieser Überlieferung fest. In der Tat sind deutliche Ähnlichkeiten mit den überlieferten Proträts Genellis vorhanden, nämlich der Porträtbüste von Christian Daniel Rauch (vgl. *Ebert*, Abb. 22,1) von 1818 und einem Selbstporträt von 1781 (*Ebert*, Abb. 18,1). Beide stammen zwar aus anderer Zeit als das Werk von Carstens. Dennoch scheint die Überlieferung glaubhaft und unterstreicht die „aristophanische Laune“, aus der heraus das Blatt entstand.
127. Schlacht bei Potidaia, Feder mit Bister, 50 × 80 cm, Weimar, Schloßmuseum, *Kamphausen*, Verz.-Nr. 48.
128. Gastmahl des Plato, Feder und Aquarell, 47,1 × 67,5 cm; Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum; *Kamphausen*, Verz.-Nr. 81. Zu der verschollenen frühen Fassung vgl. *Fernow/Riegel*, S. 363.
129. *B. Böhm*: Sokrates im 18. Jahrhundert, Studien zum Werdegang des modernen Persönlichkeitsbewußtseins (Kieler Studien zur deutschen Literaturgeschichte, hrsg. von E. Trunz, Bd. 4), Neumünster 1966.
130. *Moritz*, Bd. II, S. 552.
131. Vgl. *Kamphausen*, S. 195 ff. Goethe hat bekanntlich sein Urteil später revidiert, was beispielsweise in dem von *H. Meyer* verfaßten Text zum Ausdruck kommt, in: J. W. Goethe, Winkelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen, hrsg. von *H. Holtzhauser*, Leipzig 1969, S. 181: „Wir glauben, es geschehe keinem andern dadurch Unrecht, wenn wir sagen, Carstens war der denkendste, der strebendste von allen, welche zu seiner Zeit in Rom der Kunst oblagen. . . . Seine Werke sind mit Verdiensten derjenigen Art ausgestattet, die ihre Quelle in der Brust des Künstlers, in den schönen Eigenschaften seines Geistes und Herzens haben.“
132. Vgl. *Fernow/Riegel*, S. 117.
133. Zur ästhetischen Theorie von Fernow: *H. v. Einem*: Carl Ludwig Fernow, eine Studie zum deutschen Klassizismus (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 3), Berlin 1935.
134. *Fernow/Riegel*, S. 257.
135. *I. Kant*: Kritik der Urteilskraft, § 32 und § 46/47. Zur Übereinstimmung mit Kant vgl. *W. Busch* 1981, a.a.O. (Anm. 13), S. 82.
136. *Fernow/Riegel*, S. 81.
137. Für Carstens waren in seiner Frühzeit noch *Johann Melchior Cröker*: Wohlanführender Maler . . . , Jena 1736 und *Gérard de Laïresse*: Het Groot Schilderboek, Amsterdam 1707 wichtig; vgl. *Kamphausen*, S. 11 ff. und 17. ff.

#### Abbildungsnachweis

A. Kamphausen, A. J. Carstens, Neumünster 1941: Abb. 16–22. E. Zierlein-Diehl, Antike Gemmen in Deutschland II, Berlin: Abb. 10, 13. Sammlung des Archäologischen Instituts der Univ. Kiel: Abb. 3, 5, 8. Universitätsbibliothek Kiel: Abb. 1, 2, 4, 6, 9, 11, 12, 14, 15. Lübeck, Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt: Abb. 7.

Sämtliche Aufnahmen (mit Ausnahme von Abb. 7): Kunsthistorisches Institut der Universität Kiel.