

II.



UMRISS-STICHE  
VON  
WILH. MÜLLER.

HERAUSGEBEN  
VON  
HERMAN RIEGEL.

# CARSTENS WERKE



K.S. Akademie  
quer/4°  
1544  
HfBK Dresden

1544. 2. L. v.







**SLUB**

Wir führen Wissen.



# CARSTENS WERKE

HERAUSGEBEN

VON

HERMAN RIEGEL.

ZWEITER BAND,

ENTHALTEND 36 TAFELN IN STICHEN VON W. MÜLLER, H. MERZ, L. SCHULTZ UND LITHOGRAPHIEN  
VON G. KOCH.



LEIPZIG.

VERLAG VON ALPHONS DÜRR.

1874.



SLUB

Wir führen Wissen.





CHRISTEN FERRER

HERMAN WEGEL

WALTER WIND

1544

~~6929~~

1544



SLUB

Wir führen Wissen.



University of Bayreuth

Beim Erscheinen der zweiten Auflage vom ersten Bande des vorliegenden Werkes sprach ich die Hoffnung aus, dass die günstige Aufnahme derselben es ermöglichen werde, in einem zweiten Bande noch andere, zum Theil sehr vorzügliche Compositionen des Carstens auf ähnliche Weise herauszugeben. Diese Hoffnung ist erfüllt worden: der zweite Band, noch weitere 36 Tafeln enthaltend, wird hiermit den Freunden Carstens'scher Kunst übergeben.

Die Herausgabe desselben bot zum Theil nicht geringe Schwierigkeiten dar, indem die Originale sich an verschiedenen Orten befinden, und die verschiedenen Besitzer nicht in der Lage waren, mit gleicher Bereitwilligkeit auf die vorgetragenen Wünsche, welche sich meist auf die Anfertigung einer Photographie bezogen, eingehen zu können. Doch endlich glich sich Alles glücklich aus. Durch ein besonders freundliches Entgegenkommen verpflichteten mich Herr Ruhlandt, Director des grossherzoglichen Museums in Weimar und Herr Etatsrath L. Müller, Director mehrerer königlichen Sammlungen und des Thorwaldsen-Museums in Kopenhagen zu aufrichtigem Danke. Nicht minderen Dank bin ich Herrn Maler W. Kemlein in Weimar schuldig, ohne dessen wiederholte Vermittelung es vielleicht nicht möglich gewesen wäre, die Blätter aus der Goethe'schen Sammlung für den vorliegenden Zweck benutzen zu können. Ferner muss ich des, leider so früh verstorbenen Maler Max Lohde gedenken, der die im königlichen Schlosse zu Berlin befindlichen Deckenmalereien unsres Meisters zum Zwecke des Stiches auf meinen Wunsch durchgezeichnet hatte. Auch der treffliche Stecher des ersten Bandes, wie dieser eben bezeichneten und einiger anderen Tafeln des zweiten Bandes, Wilhelm Müller in Weimar, ist inzwischen aus diesem Leben geschieden. An seiner Stelle gewann der Verleger des Werkes Herrn Heinrich Merz zu München für die Fortsetzung der Arbeit; von der bewährten Meisterhand dieses aus-

gezeichneten Künstlers rühren die übrigen Tafeln bis auf vier Nummern her, von denen eine Herr Schultz in Leipzig in Kupfer stach, die übrigen drei aber Herr Georg Koch in Kassel auf Stein in Kreide zeichnete. Es geschah dies letztere, um diese Blätter, die in rother Farbe gedruckt sind, ihrer ganzen Technik und Erscheinung nach den, in Röthel ausgeführten Originalen möglichst nahe zu bringen.

Bei der Auswahl der Tafeln dieses Bandes leitete mich ein zwiefacher Gesichtspunkt: zunächst wünschte ich, die noch nicht herausgegebenen Compositionen des Carstens hier zu vereinigen, und dann einige der bezeichnendsten Studien und geistreichsten Entwürfe anzuschliessen, um so in Gemeinschaft mit den Blättern des ersten Bandes ein möglichst lückenfreies Gesamtbild der erfindenden und ausführenden Thätigkeit des grossen Künstlers zu bieten. Diesen Gesichtspunkten gemäss geschah denn auch die Anordnung der Tafeln. Die ersten 22 Blätter enthalten Compositionen einschliesslich einiger Bildnisse, Taf. 6 und 7, die angefügt wurden, um Carstens auch nach dieser Richtung, deren Uebung er eine Reihe von Jahren seines Lebens opfern musste, zu charakterisiren. Es folgen dann 6 Blatt Studien, darauf 7 Blatt Entwürfe und endlich eine merkwürdige Zeichnung, die bei den Bildnissen oder Studien hätte eingefügt werden können, ihrer Eigenthümlichkeit wegen aber hier am Schlusse ihren Platz erhielt. Die Originale dieser 36 Tafeln befinden sich, wie bemerkt, an verschiedenen Orten, und werde ich hierüber, wie über den Zustand derselben u. s. w. das Nöthige bei Besprechung der einzelnen Blätter sagen.

Ausser den hier mitgetheilten Compositionen liegen nun noch die Zeichnungen zum Argonautenzuge, welche seit einiger Zeit die Kupferstichsammlung zu Kopenhagen besitzt, vor. Bekanntlich hatte dieselben Josef Koch zu



Rom radirt und im Jahre 1799 herausgegeben. Es war mir gelungen, zu ermitteln, dass 12 dieser Koch'schen Platten noch zu Rom sich erhalten hatten, und Herr Alphons Dürr ergriff diese Gelegenheit sich durch Ankauf in Besitz derselben zu setzen. Wir hoffen, entweder die 12 fehlenden Platten oder die gesammten 24 Blätter nach den Originalen neu stechen lassen zu können, in jedem Falle aber auch die Argonautica wieder den Kunstfreunden zugänglich zu machen und durch sie, als einen dritten Band, diese Ausgabe der Carstens'schen Werke abzuschliessen.

Wie ich schon in der Vorrede zum ersten Bande sagte, muss ich voraussetzen, dass auch die Lebensbeschreibung des grossen Künstlers (Carstens Leben und Werke von K. L. Fernow, herausgegeben und ergänzt von Herman Riegel. Hannover 1867.) sich in den Händen der Besitzer dieses Kupfer-

werkes befindet. Denn bei einem Meister, dessen Genius, statt in reiner und voller Harmonie sich entfalten zu können, auf die Bahnen eines grossen, Epochemachenden Kampfes gewiesen war, drängt sich auch die geschichtliche Bedeutung seiner That in den Vordergrund, und macht vom Verständnisse seines Lebens erst das volle Verständniss seiner Werke abhängig.

Endlich muss ich hier, da inzwischen der Versuch gemacht wurde, den im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen befindlichen Carstens'schen Blättern die Originalität abzuspochen, auf meine kritische Abhandlung hinweisen, welche, wie ich hoffe, gleichzeitig mit diesem Werke in den Zahn'schen „Jahrbüchern für Kunstwissenschaft“ erscheinen wird, und in der ich die Echtheit jener Blätter gegen alle Anfechtungen sicher gestellt zu haben glaube.

Braunschweig, den 31. Mai 1873.

Der Herausgeber.



Tafel I.  
Bakchanal.

Sauber ausgeführte Tuschezzeichnung, 12 $\frac{1}{2}$ " h., 20 $\frac{1}{4}$ " br. von M. Ben. „Aenne Jacotus Carstens ex Chresomoto Cicerone Inventit.“ In der königl. dän. Kupferstich-Sammlung zu Kopenhagen.

Die Entwicklungsperioden in dem künstlerischen Leben von Carstens, bevor derselbe zu Rom sich zum Style reiner Klassizität erhob, gliedern sich bekanntlich nach den Zeiträumen, in denen er nach einander zu Kopenhagen (1776—1783), zu Lübeck (1783—1788) und zu Berlin (1788—1792) sich aufhielt. In Kopenhagen, wohin er in seinem dreieundzwanzigsten Jahre ohne künstlerische Vorbildung sich begeben hatte, war es der Anblick von Werken der alten Kunst, der ihm, ausserlich und innerlich, seine Wege vorzeichnete und bestimmte. Wir haben demnach in den uns erhaltenen wenigen Compositionen aus jener Zeit, deren hervorragendste das vorliegende Blatt darstellt, Zeugnisse der noch sehr wenig ausgebildeten Naturanlage unsres Künstlers und der ersten Einwirkung der Antike, deren überwältigende Macht das Gemüth des jungen Mannes entzündet hatte, zu erkennen. In diesem Sinne wird für uns das „Bakchanal“ eine anziehende, geschichtliche Bedeutung besitzen, nicht eben wegen der künstlerischen Vollendung, in der es entworfen und durchgeführt ist, sondern vielmehr um der Grösse der Begabung, die Carstens zu Theil geworden war, und die ihn schon in diesen Anfängen seiner Entwicklung dazu trieb, sich schwierige Aufgaben zu stellen und den höchsten Vorbildern nachzustreben. Die Schwierigkeit der Aufgabe liegt hier in den nackten, tanzenden Gestalten, deren Anatomie und Modellirung sorgsam behandelt ist, und in einigen Verkürzungen, welche die Bewegung derselben noth-

wendig machte. Der Styl dieser Gestalten lässt zwar erkennen, dass der Künstler, geleitet durch das Vorbild der Antike, sich bemühte, aus den Banden des zeitgenössischen Geschmacks sich los zu machen, aber er lehrt doch auch, dass dies demselben bis dahin nur zum geringen Theile gelungen war. Am ehesten lassen sich Motive der alten Kunst unmittelbar in den Gewändern nachweisen, aber hier deutet sich bereits die volle Selbständigkeit an, in welcher Carstens überhaupt der Antike gegenüber stand.

Der Gegenstand selbst bedarf kaum einiger Worte der Erläuterung. In einer angenehmen Landschaft vor dem Ufer eines Sees steht die Herme eines härtigen Gottes, vielleicht des Priapos, zu welcher eine nackte, die Becken schlagende Bakchantin entzückt hinauf schaut, während die übrigen vier Gestalten im Reigentanz sich um diese Mittelgruppe bewegen. Rechts im Mittelgrunde zeigt sich halb liegend ein Jüngling; er hält in der rechten Hand eine Schale, in welche eine bekleidete weibliche Gestalt den Saft einer Traube ausdrückt. Neben jener Scene lärmender Lust und bakchantischen Treibens scheint der Künstler in dieser Seitengruppe auf die edle Gabe des Weines, das Geschenk des Dionysos, mehr im älteren griechischen Sinne, anzuspielen zu wollen. Auch der, seiner Kunst eigenthümliche Geist ist vornehmlich in dieser liegenden Jünglingsgestalt angedeutet.

## Tafel 2. Bakchanal.

Alte Copie in Federunters von dem verschollenen Originale. 23" h., 19" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Derselbe Gegenstand tritt uns hier entgegen, jedoch in einer neuen Bearbeitung, die einige Jahre jünger ist und der Lübecker Periode angehört. Zuerst mag auffallen, dass die losere, unregelmässige Anordnung hier einer gedrängteren, mehr symmetrischen Anordnung gewichen ist. Auf hohem Fussgestelle, die ganze Gruppe überragend, steht in edler jugendlicher Gestalt die Statue des Dionysos; im Vordergrund rechts und links von dieser sehen wir die beiden tanzenden Männer, seitlich von diesen in entsprechender Gegenüberstellung die beiden Bakchantinnen, im Hintergrunde aber, den Kreis zwischen den letzteren schliessend, zwei Faune, von denen jedoch nur die Bocksbeine, Theile der Hände, ein Kopf und ein Stück des anderen Kopfes sichtbar sind. Dieser Reigentanz bewegt sich nach den Klängen einer Rohrpfife, auf der ein, am Fusse der Bildsäule stehender Jüngling bläst. Sodann lässt die Zeichnung eine gesteigerte Sicherheit und Strenge

erkennen, die in der Verbindung mit der veränderten Anordnung ein Fortschreiten auf dem gewählten Wege und ein gereifteres Streben nach Klassizität bezeugt.

Diese Weiterentwicklung ist, nächst den Früchten eines mehrjährigen bewussten Fortarbeitens, jenem grossen Einflusse zu danken, den die Kunsteindrücke einer Reise und ganz besonders die Fresken des Giulio Romano in Mantua auf Carstens ausgeübt hatten. Vorzugsweise durch sie wurden die neuen Motive angeregt, die in den Erfindungen unsres Künstlers während seines Aufenthaltes zu Lübeck sich als Momente der Vervollkommnung und weiteren Ausbildung geltend machen. Schon auf den nächsten Blättern, die ebenfalls dieser Periode angehören, werden wir diese Momente in bedeutender Weise auftreten, und den Styl des Meisters ganz erheblich sich entwickeln sehen.

## Tafel 3. Die vier Elemente.

Alte Copie in Federunters nach dem verschollenen Originale, einem Oelgemälde. 13 $\frac{3}{4}$ " h., 14 $\frac{1}{4}$ " br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Fernow berichtet (s. meine Ausgabe S. 76), dass Carstens schon in dieser Lübecker Periode eine gewisse Vorliebe zu allegorischen Darstellungen gefasst hatte, die er noch lange nachher hegte (s. z. B. ebenda S. 125), und er meint, dass ihn hierzu die Blätter des Pietro Testa, die Werke des Michelangelo und Winkelmann's Schrift über die Allegorie verführt hätten. Eine

solche „allegorische Darstellung“ zeigt das vorliegende Blatt der vier Elemente. Das verschollene Original befand sich auf der Berliner Kunstausstellung von 1788 und wurde vom Künstler selbst mit folgenden Worten erläutert: „Die Malerei stellt die vier Elemente vor. Das Feuer hält seine Fackel an die Erde, um anzudeuten, dass durch dasselbe Leben und Wärme verbreitet



werden muss. Die Erde unterstützt das Wasser. Die Luft wird von dem Wasser getränkt und theilt es der Erde wieder mit.“ Wie man also sieht, handelt es sich hier um eine Allegorie im eigentlichen Sinne des Wortes gar nicht, sondern um die personifizierende Ausgestaltung eines Begriffes oder einer Vorstellung im Sinne der alten Kunst. Deshalb sagt auch Fernow mit Recht,

„dass Carstens ‚die Bedeutung soviel als möglich in die Gestalten zu legen, und denselben einen grossen, den Ideen angemessenen Charakter zu geben suchte‘. Dieses Bestreben finden wir in der vorliegenden Composition gewiss deutlich ausgesprochen, und darum würde dieselbe auch ohne Erklärung durch sich selbst im Wesentlichen verständlich sein.“

#### Tafel 4. Der Morgen.

Bleistiftzeichnung auf Pergament, 15" h., 24" br. dän. M., bezeichnet: „*Jacobus ex Chersonensis Cimelica invenit 1788.*“ Im Besitz des Herrn Leutnant Grünwaldt zu Kopenhagen.

Noch in einer ganz ähnlichen Richtung der Phantasie sich bewegend, zeigt dieses Blatt unseren Künstler: dort suchte er die Elemente zu personifizieren und ihren Zusammenhang anschaulich zu machen, hier will er von der grossen Naturerscheinung des Sonnenaufgangs durch die geheiligten Gestalten der klassischen Mythologie ein Bild geben. Helios, von Lichtstrahlen umflossen, tritt auf dem, von den Sonnenrossen gezogenen Wagen hervor. Vor ihm eilen die Gottheiten der Nacht, nicht ohne Schmerz, dass sie das Feld räumen müssen, hinweg: Luna, von der vollen Scheibe des Mondes umgeben, die Mutter Nacht selbst im wallenden Schleier und von dem Gewande des Sternenhimmels umhüllt; sie führt an ihrer Hand den mohngelockten Gott des Schlafes von der Seite des ruhenden Menschen hinweg, und ihr voraus schwebt, mit der Fackel des Abendsternes, Hesperus, ankündigend, dass er, im ewigen Kreislaufe von Tag und Nacht, bald wieder den nächtlichen Gottheiten voran leuchten und ihr Reich von Neuem ankündigen werde. Die, den Anbruch des Tages begleitende, Erscheinung des Thaues ist in der Gestalt, welche aus der Urne Wasser über die Wolken hinabrinnen lässt, angedeutet.

Diese treffliche Composition zeigt den Künstler nun schon nicht wenig

vorgeschritten in der stylistischen Läuterung seiner Formgebung, welche auf's Deutlichste die Ansicht Fernow's bestätigt, dass „schon von Natur der Sinn für Grösse, Höheit und Kraft die vorherrschende Stimmung seines Gemüthes war“, und dass er in Gemässheit dieser seiner Natur „an den antiken Formen lange ausschliessend Auge und Geschmack gebildet hatte“ (s. meine Ausgabe S. 75). Neben den Merkmalen dieser entscheidenden Umstände möchte auf diesem Blatte vielleicht in der Haltung der schlafenden Menschengestalt ein Anzeichen von der Beschäftigung unseres Künstlers mit den Werken des Michelangelo, und dem gewaltigen Einflusse dieses grossen Meisters auf seine Phantasie sich erkennen lassen, wovon Fernow uns in Bezug auf die Lüneburger Zeit Nachricht giebt.

Das sehr sauber in Bleistift ausgeführte Original hat an zwei Stellen derart gelitten, dass für den Stich der Rücken des Helios, dessen linker Fuss, ein Stück am Rücken des rechts laufenden Pferdes und das daran stossende Stück vom Rücken des Mannes mit der Urne in Zeichnung und Modellirung ergänzt werden mussten.



## Tafel 5.

# Kassandra

vor dem Königspalaste in Argos.

Unrissezeichnung in Kreide auf gelblichem Papier, 13 $\frac{3}{4}$ " h., 20" br. zthels. M. In der Goethe'schen Sammlung zu Weimar.

Neben den Compositionen allegorisirenden Inhalts geht schon in den vorbereitenden Perioden der Carstens'schen Kunst eine Reihe von Blättern her, deren Stoff den Dichtern, namentlich den alten Klassikern entnommen ist. Der erste Band unseres Werkes enthält fast nur derartige Compositionen, die mit der zunehmenden Ausbildung des Meisters immer bedeutender, stylvoller und edler werden. Die Lübecker Periode ist dort nur durch die beiden ersten Tafeln: „Ossian und Alpin“ und „die Schlacht von Potidaea“ vertreten, sie wird aber durch die hier gebrachten Blätter ihrem ganzen Charakter nach wesentlich besser und gründlicher zu beurtheilen sein. Wir haben deshalb die zunächst vorangehenden Tafeln als Beispiele jener mythologisch-allegorisirenden Neigung vorlegen, zugleich aber auch in ihnen den Entwicklungsgang des künstlerischen Styles vor Augen stellen wollen, den der merkwürdige Mann nahm. Nun fügen wir hier noch die schöne Cassandra-Zeichnung nach des Aeschylos Agamemnon, die dem Ende des Lübecker Aufenthaltes angehört, an, und geben in den folgenden beiden Tafeln einige Bildnisse, um auch auf diesem Gebiete die Art und Weise unseres Künstlers anschaulich zu machen, so dass wir hoffen können, dem Leser seiner Lebensbeschreibung und dem Freunde seiner Kunst ausreichende Mittel zum allseitigen Verständniß der Lübecker Entwicklungsperiode zu bieten.

Die vorliegende Zeichnung sucht eine der grossartigsten Scenen der alten Bühne künstlerisch zu gestalten. Troja ist gefallen. Agamemnon, der Heeresfürst, kehrt, reiche Beute heimführend, zurück; ihm zur Seite Cassandra, die gefangene Königstochter und gottesfüllte Seherin. Auf hohem Siegeswagen nahen sie Beide, hinter ihnen folgt der Zug der gefangenen Troerinnen, der Beute, der Krieger, des Volkes: eine prächtige und bedeutungsreiche Entfaltung königlichen Glanzes. Klytämnestra und die vornehmsten Greise der Stadt empfangen den sieggekrönten Herrn an der Pforte des Palastes. Er

tritt die Stufen des Vaterhauses, die verrätherische Gattin folgt ihm, Cassandra bleibt allein auf dem Wagen zurück. Sie kennt im Voraus das furchtbare Geschick, das den König im Innern seines Hauses erwartet; schrecklichen Wehruf erhebt sie und kündigt die Ermordung Agamemnon's, wie sie sogleich im Hause geschieht. Der Chor geräth in tiefe Bestürzung, sie aber fährt fort, Seherwort zu sprechen und ihr eigenes Schicksal zu beklagen:

Wehe mir, wehe der Armen schmerzliches Jammerloos!  
Denn mein eigenes Leid folgt dem deinen nach.  
Warum denn hast du mich Arme mit hierher geführt?  
Doch nur allein um mit zu sterben hier! Was sonst?!

Ihr erwidert der Chor:

„Götterentzückt und wahntrunken, erhebst du Wehegesangs Wehlaut  
Um dein eigen Loos,  
Gleich der blondbefiederten Nachtigall,  
Welche von Leid unblüht, ach! in tiefbanger Brust  
Ewigen Klagerufs Itys, o Itys! seufzt,  
Und stets kummervoll!“

Doch sie spricht dagegen:

„Ach, ach! O selig Loos der singenden Nachtigall!  
In den beschwingten Leib kleideten Götter sie,  
Und gaben ihr ein Leben, süß und thränenlos.  
Doch meiner harret von doppelschneidiger Axt der Tod.“

Diese in ihrer tragischen Spannung und durch den weiteren Verlauf des Stückes so äusserst wirkungsreiche Scene fesselte die Phantasie unseres Künstlers, und nicht erkennend, dass die Ursache dieser Wirkung in Momenten wurze, welche ausserhalb der Grenzen bildender Kunst liegen, zeichnete Carstens dieselbe. Er vergriff sich so allerdings im Stoffe, wie er dies ebenfalls später noch



that, und endlich auch deutlich einsah (s. des I. Bandes Taf. 41 und meinen Fernow-Carstens S. 153); er konnte so zwar die Höhe der Aeschyleischen Scene nicht erreichen, aber dennoch ist das vorliegende Blatt nicht gering zu schätzen. Es lehrt uns eben wie, gleich allem menschlichen Streben, auch

das Streben eines grossen Genius von Irrthümern begleitet ist, es zeigt uns ein Ringen nach stylvoller und sprechender Composition, und lässt namentlich in den schönen, charaktervoll durchbildeten Köpfen der Alten das stille, aber starke Wachsen der künstlerischen Kraft erkennen.

### Tafel 6.

## Bildniss einer jungen Dame.

Zeichnung in Eißhol. Oval  $5\frac{1}{2}$ “ h.,  $3\frac{1}{2}$ “ br. rhein. M. Aus Papiermünde herrührend „A. J. Carstens fecit.“ Im Museum zu Weimar.

Des Broderwerbes wegen war Carstens während seines Aufenthaltes zu Lübeck genöthigt worden, zahlreiche Bildnisse nach dem Leben zu machen. Vorher in Kopenhagen hatte er noch von dem elterlichen Erbtheil zehren können, in Berlin nachher wollte er aus Grundsatz nur und ausschliesslich der historischen Kunst sich widmen. Und so gehören denn die Bildnisse sammt und sonders, die wir von ihm besitzen, vielleicht kaum mit vereinzelten Ausnahmen, der Lübecker Periode an. Fernow charakterisirt den Künstler in seiner Thätigkeit auf diesem Gebiete folgendermassen: „Da Carstens im Treffen sehr glücklich war, und mit einer bestimmten, schönen Zeichnung eine saubere und gefällige Ausführung verband, so fehlte es ihm in Lübeck selten an Arbeit, und er hat dort eine grosse Menge von Portraits theils

gemalt, theils gezeichnet; doch war es nie, besonders in Oelfarben, die Kunst des Pinsels und des Colorits, wodurch er sich auszeichnete; gefälliger und sehr fleissig gearbeitet waren seine Miniaturen.“ (Meine Ausgabe S. 70.) Das vorliegende Bildniss einer jungen Dame, obwohl nicht in dem kleinen Maassstabe der Miniaturen des vorigen Jahrhunderts, sondern etwas grösser gehalten, ist doch ganz in der sauberen, gefälligen und fleissigen Weise ausgeführt, die Fernow rühmt. Leider hat die Lithographie die geistreiche Beseelung im Originale und die sichere Bestimmtheit der Zeichnung nicht ganz erreichen können, doch giebt sie sonst ein treues Bild von der ganzen Art und Weise, wie Carstens dergleichen Blätter im Allgemeinen behandelte. Wer die dargestellte Dame war, wissen wir nicht.

## Tafel 7.

### Bildnisse zweier unbekannten Personen.

Kleine Zeichnungen in Bleistiftunterschieden, etwa 2 1/4" h., 2 1/2" br. rheln. M. Im Museum zu Weimar.

Nur mit lebhaftem Interesse wird man die, in feinen, sichern Linien geistreich hingeworfenen, Züge dieser beiden Personen betrachten können. Mit den geringsten Mitteln ist doch der Charakter derselben deutlich hingestellt: in dem Manne die bewährte, ehrenhafte Gesinnung und die ruhige Festigkeit in der ganzen Lebensführung; und in dem sinnvollen Frauenköpfchen jene begabte, fesselnde Schöneisterei, wie sie bei den Frauen in unseren Dichterkreisen zu

Ende des vorigen und im Anfange dieses Jahrhunderts so oft sich zeigt. Diese beiden Blätter gehören einer Reihe von 31 kleinen Bildniszeichnungen an, die Carstens nach Rom mitgenommen hatte, und die später als Geschenk J. G. v. Quandt's in die oben genannte Sammlung kamen. Der Name keiner der, auf denselben dargestellten Personen ist uns übrigens erhalten.

## Tafel 8.

### Philoktetes

mit dem Bogen des Herakles.

Ziemlich roh in Farben getuschelte Zeichnung: 10" h., 29 1/2" br. rheln. M. Bezeichnet: „J. Carstens ex Chers. Clabreus.“ In der Kupferstich-Sammlung der k. Museen zu Berlin.

Auch diese und die folgende Zeichnung sind hinsichtlich der Wahl des Stoffes, welcher dem Sophokles entnommen ist, nicht sehr glücklich zu nennen, da sie beide die Handlung nicht erschöpfen, und somit noch einer Erläuterung bedürfen. Während des Zuges nach Troja war Philoktetes, der Besitzer des niemals fehlenden Herakleischen Bogens, auf der Insel Chryse von der Tempelschlange in den Fuss gebissen worden, und danach, weil der Geruch der Eiterung und sein Schmerzgeschrei ihn nicht mehr beim Heere zu lassen duldeten, auf Lemnos ausgesetzt. Als den Anstifter dieser That hasste er Odysseus. Im zehnten Jahre der Belagerung ward den Griechen durch Sehermund verkündigt, dass sie Ilios ohne Philoktetes nicht bezwingen würden. Sie sandten deshalb Odysseus und Neoptolemos, den Sohn des Achilleus, mit Begleitern nach Lemnos, um den Verlassenen zu holen. Odysseus gab dem jüngeren Genossen falsche

Rede ein, durch die er sich in das Vertrauen des Philoktetes derart stahl, dass dieser, als ein Anfall seiner Schmerzen nahte, ihm seinen Bogen anvertraute. Odysseus befiehlt darauf die gewaltsame Einschiffung des kranken Helden, Neoptolemos aber empfindet über die betrügerische Handlungsweise Reue und beschliesst, den Bogen wieder zurückzugeben. Hierdurch entzweien sich die Genossen, aber Neoptolemos führt seinen Entschluss aus. Es folgt nun die hier dargestellte Scene.

Neoptolemos: „... strecke nur die Hand  
sogleich daher und werde deiner Waffen Herr.“

Odysseus, der plötzlich dazwischen tritt:

„Und ich verwehre, Zeugen sind die Götter mir,  
Dir das für Atreus Kinder und das ganze Heer!“



Philoktetes: „Kind, wessen Worte waren dies? vernahm ich nicht  
Die Stim' Odysseus?“  
Odysseus: . . . . . „Allerdings, und siehst ihn hier,  
Der dich zu Troja's Ebenen mit Gewalt entführt,  
Der Sohn Achillens woll' es oder woll' es nicht.“  
Philoktetes: „Doch nicht in Freuden, wenn das Ziel mein Bogen trifft.“  
Neoptolemos: „Ha, nimmer! Bei den Göttern! Lass die Pfeile ruh'n!“  
Philoktetes: „Frei lass' die Hand mir, bei den Göttern, liebes Kind!“  
Neoptolemos: „Ich lasse nimmer.“  
Philoktetes: . . . . . „Weh! Warum den Gegner doch,  
Den Feind zu tödten wehrst du mir durch mein Geschoss?“  
(Sophokles, Philoktetes, 1251 u. f.)

Philoktetes sitzt, den rechten, schwerkranken Fuss von Lappen umwickelt, auf einem Felsstück und hält den Bogen auf den verhassten Odysseus, der ihm in befehlender Stellung gegenübersteht, gespannt. Neoptolemos greift mit beiden Händen in den Pfeil. Die übrigen Figuren der Composition stellen Begleiter

und Diener der beiden Fürsten vor. Die Entwicklung des Stückes nach dieser Scene löst den Widerstreit dann durch die Erscheinung des Herakles auf, welcher dem Philoktetes befiehlt, freiwillig mit nach Troja zu gehen, wo er zuerst Heilung, dann Sieg und Ruhm finden werde.

Wenn nun diese Composition, inhaltlich, ein ganz unmittelbares und lebendiges Interesse für uns wohl nicht in Anspruch nehmen kann, so ist sie uns doch rücksichtlich des Entwicklungsganges von Carstens sehr werthvoll. Sie zeigt den Künstler auf dem glücklichsten Wege zur vollen Aneignung eines grossen historischen Styles in der Zeichnung und zur schönen Ausbildung einer, ebenso auf innerer Wahrheit wie auf Ebenmass der Form beruhenden, Charakteristik. Jene Grossheit giebt vorzüglich der Herrschergestalt des Odysseus ihr Gepräge, diese ernste Neigung zu richtigem und edlem Ausdruck zeigt sich besonders im Philoktetes, dessen ganzer Erscheinung man die Spuren einer vieljährigen, den Menschen äusserlich vernachlässigenden und innerlich aufreibenden, einsamen Leidenszeit ansieht.

## Tafel 9.

### Aias, Tekmessa und Eurysakes.

Ungetrocknete Zeichnung auf grobem, grauem Papiere, unvollendet, 31 $\frac{1}{2}$ " h., 12 $\frac{1}{2}$ " br. einkl. M. Im Museum zu Weimar.

Nachdem durch Agamemnon's Spruch die Waffen des gefallenen Achillens, nicht dem Aias, sondern dem Odysseus verliehen waren, gerieth jener in solchen Zorn, dass „Geist und Auge in schrecklichem Irrwahn seinen Sinn verliessen“, und er der Griechen Heer mit dem Schwerte verderben wollte. Doch da hat, wie er selbst sagt,

„Mich Zeus' graunblickend unbezwinglich Kind  
Berückt, in tollem Rasen mir den Geist erregt,  
Dass ich die Händ' in ihrer Heerden Blut gefärbt;  
Und jene lachen meiner, sind davon geflohn.“  
(Sophokles, der rasende Aias, 426 u. f.)

Zur Besinnung gekommen, erkennt er das Schmachvolle dieser Handlung; er verfällt in Schwermuth und beschliesst seinen Selbstmord. Tekmessa, seine Genossin, die gefangene Tochter des Phrygerkönigs Teuthras, fleht ihn an, sich ihr und ihrem Kinde zu erhalten. Heftig verlangt er den Knaben zu sehen, dem er seinen siebenhändigen, breiten Schild giebt, daran erinnernd, dass der Name Eurysakes schon Breitschild bedeute. Tekmessa mit falscher Hoffnung täuschend, geht Aias von dannen und stürzt sich selbst in sein Schwert.

Man sieht, dass die Carstens'sche Darstellung nicht ganz genau dieser Scene entspricht, welche Aias ja seinen Sohn anredend zeigen müsste. Hier aber sitzt er in seiner Schwermuth tief versunken da, ihm gegenüber Tekmessa, die

ihn sorgenvoll anblickt, den Sohn in ihrem Arme haltend. Im Hintergrunde sieht man den mächtigen runden Schild stehen. Diese Composition hat also, hinsichtlich der Wahl des Stoffes und der unmittelbaren Deutlichkeit der Darstellung, ganz ähnliche Eigenschaften wie die zunächst vorangegangene, mit

der sie auch in Bezug auf die Anordnung des Bildes in zwei gegenüber stehenden Gruppen, wie in Bezug auf den künstlerischen Charakter im Allgemeinen übereinstimmt; nur möchte bei der Ajax-Composition eine noch grössere Neigung zur Einfachheit in den Formen nicht zu verkennen sein.

## Tafel 10.

### Allegorie:

Kampf der Dummheit und des Aberglaubens gegen die Vernunft.

Kreidenszeichnung auf Thonpapier, weiss geblüht, stark beschnitten, 12" h., 24" br. stüch. M. Bezeichnet: „Johannes Carstens ex Cheesemou Clab. fecit 1788.“ Im Besitze des Herrn Dr. Max Jordan, Privatdocent an der k. sächs. Universität und Director des städt. Museums, zu Leipzig. Eine Copie in Federzeichnung, nach welcher der, bei dem Original weggesehntene Theil der Statue in dem Tempelchen auf unserem Stiche ergänzt ist, im Museum zu Weimar.

Wir haben es hier mit einer wirklichen Allegorie zu thun. Ein junges Weib mit geflügeltem Haupte, die Vernunft darstellend, soll von einer starken männlichen Gestalt, der Rohheit, im Vereine mit einem eselsohrigen Weibe, der Dummheit, durch einen Strick, an dem beide ziehen, erwürgt werden. Ein Priester, dessen Wort die beiden Mörder der Vernunft leitet, bietet dieser die Erhaltung des Lebens an, wenn sie sich der Verehrung des Wahngottes unterwirft, dessen Bild der Diener des Aberglaubens ihr entgegen hält. In diesem Augenblicke kommt die Göttin der Weisheit herab, und zerhaut mit dem Schwerte des Geistes den Strick.

Carstens wollte hierin die befreiende That des vorigen Jahrhunderts, des Jahrhunderts der Aufklärung, sinnbildlich darstellen, und er that dies in einer Weise, welche merkwürdig mit einer allegorischen Aeusserung Friedrich's des Grossen übereinstimmt, als dieser bei Gelegenheit von mönchischen Umtrieben gegen die Freimaurer im Jahre 1778 in einem Briefe die Frage aufwarf, ob „jene Zeiten, wo die Heuchelei auf dem Throne des Despotismus zwischen

dem Aberglauben und der Dummheit sitzend, der Welt Fesseln anlegte und diejenigen als Hexenmeister verbrennen liess, welche lesen konnten“, zurückkehren wollten?

Einige setzen dieses Blatt noch in die Lübecker Zeit, indem sie bei der undeutlichen, zum Theil verwischten Inschrift die Jahreszahl 1788 lesen, und dann dasselbe als dasjenige ansehen, welches Carstens von Lübeck aus an den Minister von Heinitz gesandt hatte. Ich habe schon früher über diesen Punkt mich ausgesprochen (s. meinen Fernow-Carstens S. 205 u. f. u. 355.) und glaube deshalb hier nicht weiter auf denselben eingehen zu sollen. Wenn jedoch auf dem vorliegenden Stiche selbst 1788 zu lesen ist, so ist mir der Widerspruch zwischen dieser Lesart und meiner Auffassung nicht entgangen, doch habe ich keine Veranlassung genommen, auf der Platte die 8 in eine 9 umändern zu lassen, eben weil die zum Theil verwischte Inschrift, ganz objectiv betrachtet, mehreren Lesarten Raum geben kann.



Tafel II—16.

Decken-Malereien in einem Zimmer des königlichen Schlosses zu Berlin.

Sechs Stücke, grau in grau, mit Leinwand auf dem Bewurf der Decke gemalt. Die kürzeren vier Stücke 7' 2" l., 2' h., die längeren 9' 4" l., 2' h., beide M.

In einem Zimmer der damals regierenden Königin Luise, Gemahlin Friedrich Wilhelm's II., hatte Carstens 1789 oder 90, wahrscheinlich im Auftrage des Baubeamten, dem die Ausstattung dieses Raumes anvertraut war, die Decke desselben mit Malereien geschmückt. An den beiden längeren Seiten sind je zwei kürzere Streifen (Taf. 11—14), an den kürzeren Seiten die beiden längeren Streifen (Taf. 15 und 16) angeordnet. Die Erhaltung der Bilder ist gut, und es erschien deshalb angemessen, Stiche derselben in dieser Sammlung nicht fehlen zu lassen. Nach Durchzeichnungen, welche, wie schon bemerkt, Max Lobde über den Originalen machte, sind diese Stiche ausgeführt worden.

Die einzelnen Stücke stellen dar:

Taf. 11. Die Tageszeiten. Unter dem Vorantritte des Helios, des Licht bringenden Gottes, bewegen sich die Gestalten des Morgens, Mittags und Abends im Reigentanze dahin, in ihrem Gefolge die Königin der Gestirne heraufführend, und so den Kreislauf, in dem sich Tag und Nacht folgen, vollendend.

Taf. 12. Tanz der menschlichen Alter nach der Musik der Zeit. Die drei reifen Lebensalter, durch die Gestalten einer Jungfrau, einer Frau und eines Greises dargestellt, reichen sich tanzend die Hände. Bakchos, in schwärmender Lust, begleitet sie mit dem Klange der rauschenden Becken, und Kronos, der alte Vater der geflügelten Stunden, bläst dazu die eintönige Melodie der unaufhaltsam dahinrollenden Zeit.

Taf. 13. Bakchanal. Zwei Paare von Faunen und Bakchantinnen sind tanzend dargestellt, und zwar in dem Augenblick, wo der Faun des ersten Paares die Bakchantin des zweiten Paares umfasst und küsst, was die beiden andern Tanzenden mit eifersüchtigem Missfallen bemerken. Pan, der alte Freund der lärmenden Lust, spielt ihnen dazu

auf seiner Rohrflöte auf, während Jocus in seiner schelmischen Spasslust dem kleinen Cupido die Schellenkappe aufsetzt, damit er rechte Narrenstreiche der Liebe anstifte: was ja denn auch sofort geschieht, wie wir es eben in Bezug auf die Gruppe der Tanzenden andeuteten.

Taf. 14. Polyphem und Galatea.

„Weit ragt vor in die Fluth keilförmig ein Hügel mit langer Spitze; zur Rechten bespült ihn die Woge des Meers und zur Linken. Diesen ersteigt der wilde Cyklop und sitzt in der Mitte.“

So lesen wir beim Ovid (Metam. XIII. 777 u. f.), und so sehen wir den Polyphem von Carstens dargestellt. Von dem Hirtengepfeif seiner Flöte hallen Berge und Wellen wieder, und er bricht in zärtliche Liebesklagen aus. Da zieht auf leichtem Muschelwagen Galatea vorüber. Er scheint ihr zuzurufen:

„Hab endlich Erbarmen, erhöre  
Mein inständiges Flehn. Denn dir nur lieg' ich zu Füßen.  
Ich, der den Zeus, und den zündenden Blitz und den Himmel verachtet,  
Scheue mich, Nympe, vor dir. Dein Zorn ist schlimmer als Blitzstrahl.“

Aber die Tochter des Nereus gleitet, lächelnd die Klagen des gefährlichen Riesen unhörend, ruhig auf den Wassern weiter. Ihr Herz gehört einem Andern, dem schönen Acis, aber Polyphem wird sich rächen und seinen beglückten Nebenbuhler mit gewaltigem Felsblock zerschmettern.

Taf. 15. Die Unterwelt. Die Sage vom Orpheus, wie er in den Hades hinabsteigt, um die, ihm durch den Tod entrissene Gattin Eurydike wieder zu gewinnen, hat den Gegenstand dieses Bildes abgegeben. Wir sehen den thrakischen Sänger am Throne der unterirdischen Gottheiten stehen und durch die Macht der Töne das Herz der Persephone rühren,

die von ihrem Gemahle die Herausgabe der Eurydike erbittet. Schon wird diese von den Todtenrichtern dem trauernden Gatten zugeführt, und die Parze, welche im Begriffe war, den Lebensfaden abzuschneiden, hält inne. Der Muth des kühnen Trägers alter Musenkunst scheint den Sieg zu erringen. Ganz den nämlichen Gegenstand, wiewohl in erweiterter Auffassung und in völlig anderer Composition hat Cornelius in einem der grossen Bilder des Göttersaales der Glyptothek zu München gemalt. (Vergl. des Herausgebers „Cornelius, der Meister der deutschen Malerei“. S. 97 u. f.)

Taf. 16. Der Parnass. Auf den Höhen des Parnasses, des Liebblingssitzes der Musen, sind die kunstreichen Göttinnen versammelt, um der lieblichen Leyer ihres Führers, des Apollon, zu lauschen, und mit holdem Gesang sein Saitengetön zu erwidern. (Ilias I. 603.) Die Charitinnen, ihre Freundinnen und Genossinnen, sind ihnen beigesellt, um ihrem Thun Anmuth und Glück zu verleihen. Wir müssen sogleich, bei Gelegenheit unserer Erläuterungen zu Taf. 20, nochmals auf diesen Gegenstand eingehen und verweisen deshalb nach dorthin.

Bei angemessener Betrachtung und Vergleichung dieser sechs Darstellungen erkennt man leicht, dass die beiden letzteren, die längeren Streifen, reifer und stylvoller sind, während die übrigen vier sowohl durch die Wahl des Stoffes,

wie durch einzelne Eigenschaften der Zeichnung noch stark auf den Lübecker Standpunkt des Künstlers hinweisen. Gegenstände, wie das Bakchanal, die Elemente, die Tageszeiten, den Tanz der menschlichen Alter und Aehnliches mehr liebte Carstens damals sehr, es scheint, dass er sogar ältere Compositionen derselben benutzt oder doch diesen neueren Malereien zu Grunde gelegt habe. (Vergl. meinen Fernow-Carstens. S. 235 u. f.) Hieraus erklärt sich auch der Anklang an den früheren Charakter seiner Darstellungsweise, den man bei diesen vier kürzeren Streifen nicht verkennen kann. Die beiden längeren Streifen scheinen dagegen ganz neue Compositionen zu sein, welche eine nicht geringe Steigerung der Sicherheit in der Formenbehandlung, der Einsicht in die Bedingungen künstlerischer Composition und der Ueberzeugung, mit welcher der Meister, bewusst und ernst, die Bahnen klassischer Kunst verfolgte, deutlich darthun. Zwar sind alle diese Zeichnungen noch nicht frei von Härten, Mängeln und Fehlern, namentlich in Bezug auf Perspective und Proportionalität, aber diese Schattenseiten beweisen eben doch nur, mit welchen Schwierigkeiten der Genius dieses Mannes so viele Jahre hindurch rastlos und bitter zu kämpfen hatte, bis er einigermaßen dahin gelangte, die Mittel der Darstellung mit Freiheit beherrschen zu können. Sie werden aber zugleich die Vorzüge dieser Compositionen in um so helleres Licht setzen, Vorzüge, welche in damaliger Zeit noch ohne Gleichen waren, in unserer Zeit schon wieder fast ohne Nachfolge sind.



## Tafel 17.

### Bakchanal,

nach dem s. g. Siegelring des Michelangelo.

Feinzeichnung, weiss gelöst, in Oval 16 $\frac{1}{2}$ ," h., 11 $\frac{1}{4}$ ," br. steins. M. Im Besitze des Herrn Dr. Max Jordan, Privatdocent an der k. sächs. Universität und Director des städtischen Museums, zu Leipzig.

Einer der berühmtesten geschnittenen Steine ist die Gemme, welche einst dem Michelangelo zugehört haben soll, und die, von Ludwig XIV. für 8000 Livres erworben, seitdem zu Paris (jetzt in der Münzsammlung der grossen Bibliothek) aufbewahrt wird. Sie galt bis in die neueste Zeit für das Werk eines alten Meisters, namentlich des Pyrgoteles, eines Zeitgenossen des Alexander; sie ist aber als eine italienische Arbeit und zwar, nach Deutung des angelegten Knaben als Monogramm, als eine Arbeit des Pier Maria da Pescia, der zur Zeit Leo's X. blühte, erkannt worden. Seit der Feststellung ihres modernen Ursprunges entfällt das archäologische Interesse am Gegenstande, das den gelehrten Erklärern soviel Schwierigkeiten verursacht hat. (Siehe Lippert's Dactylotheek: Text. I, S. 145 u. f.) Wir beschränken uns deshalb darauf, in der Darstellung lediglich eine Vereinigung bakchischer Gestalten zu sehen, welche etwa bei Gelegenheit der Weinlese sich der Gabe des Rebstockes erfreuen, und wir verzichten darauf, mythologische Beziehungen, wie in einem antiken Denkmale, hier suchen zu wollen. Wir können dies auch Angesichts der Carstens'schen Zeichnung um so weniger, als der Künstler bei der Uebertragung der Composition aus dem kleinen Maasstabe des Steines, der nur 17 Millimeter breit und 13 hoch ist, doch sehr viel Eigenes hat hinzuthun müssen. Dies wird leicht begreiflich, wenn wir berücksichtigen, dass Lippert schon klagt, wie schwer es sei, einen guten Abdruck der Gemme, an dem nicht irgend ein Kopf, eine Hand oder sonst etwas fehle, zu erlangen, und wenn wir die grossen Abweichungen beachten, welche der Stich, den B. Picard nach einer Zeichnung

der Elisabeth Cheron im Jahre 1709 fertigte, von dem originalgetreuen Stiche bei Mariette (*Traité des pierres gravées* II. Band. XLVII.) zeigt. Wir dürfen deshalb in unserem Blatte vorzugsweise eine künstlerische Arbeit von Carstens erkennen, die sich jedoch, was die allgemeine Ordnung der Figuren und den Gesamteinhalt des Gegenstandes betrifft, an die berühmte Gemme des italienischen Steinschneiders lehnt, von dessen hervorragender Grösse in dieser Kunst Vasari schon spricht. Wenn aber Pier Maria da Pescia als ein grossartiger Nachahmer der Antike galt, so werden wir gern das Zusammentreffen würdigen, dass gerade Carstens, dieser so ganz im antiken Geiste geartete Künstlergenius, veranlasst war, die in dem kleinsten Maasstabe so wunderbare Arbeit jenes Meisters in eine grössere Zeichnung zu übersetzen. Eine Entfremdung also vom Geiste des Originales werden wir nicht zugeben, wenn wir in dem Carstens'schen Blatte den reinen Styl klassischer Kunst in einer sehr entschiedenen und sicheren Weise wieder belebt, wahrnehmen.

Carstens hatte denselben Gegenstand für die Tafeln zu „Moritz, Götterlehre“ in Umriss gezeichnet (s. meinen *Fernow-Carstens*. S. 359 u. 360.), und dies mochte ihn veranlassen, die Arbeit in noch grösserem Maasstabe und in ausgeführterer Weise zu wiederholen. Diese grössere, jetzt Jordan'sche Zeichnung schnitt im J. 1793 Moritz Busch, ein näherer Freund von Carstens, zu Rom in Holz; ein Abdruck des Holzschnittes befindet sich z. B. im städtischen Museum zu Leipzig.

Tafel 18.  
Die Schlacht von Rossbach.

Zeichnung in Blister, 14 $\frac{3}{4}$ " h., 27 $\frac{3}{8}$ " br. rhein. M. In der Sammlung der künigl. Akademie der Künste zu Berlin.

Gegen Ende seines Aufenthaltes zu Berlin hatte Carstens von der Akademie, an welcher er als Professor wirkte, den Auftrag erhalten, eine Zeichnung der „Schlacht von Rossbach“ für den Stich anzufertigen. Man hatte damals die Absicht, hervorragende Ereignisse der preussischen Geschichte in Kupferstichen zu veranschaulichen, allein man verfügte nicht über die geeigneten Kräfte, und so blieb diese Absicht, nachdem mehrere Versuche eben nicht glücklich ausgefallen waren, unangeführt. Zu diesen Versuchen gehört auch die Zeichnung von Carstens, welche hier im Umriss mitgetheilt ist. Man erachtete sie, wie wir von Gottfried Schadow („Kunstwerke und Kunstansichten“ Seite V.) wissen, als ganz unbrauchbar, und liess sie deshalb auch nicht stechen. Fernow hatte dieselbe nie gesehen, aber er berichtet, dass sie „nach dem Urtheil eines Kenners, mit andern Arbeiten des Künstlers verglichen, unbedeutend sei“ (s. meine Ausgabe S. 94). Ich habe schon früher (ebenda S. 233) mich dahin aussprechen müssen, dass ich diesem Urtheile nicht beistimmen könne, dass mir vielmehr scheine, die Zeichnung übertreffe die Erwartung, welche man von Carstens in Bezug auf die Behandlung moderner Gegenstände hegen könne. Carstens' geistige Richtung ging ja ganz auf das Ideale, und man hätte meinen sollen, dass ihm die Darstellung von Kriegsleuten mit falschen Zöpfen misslingen müsste. Dennoch sehen wir ein Blatt vor uns, das uns durch die Treue und Richtigkeit in allen Einzelheiten anzieht, das die hervorragenden Persönlichkeiten in gelungenen Bildnissen wiedergibt, das ein wildes Schlachtengewühl durch Hervor-

hebung des entscheidenden Augenblickes zum Abbild eines weltgeschichtlichen Ereignisses macht und dabei sich bestrebt, es klassischen Vorbildern in Motiven der Composition nachzutun. Allerdings erscheint es sehr unrealistisch, den König mit seinem Gefolge dicht neben den Kämpfenden halten und den Führer der Reiter, Seydlitz, auf die Franzosen einhauen zu lassen. Allein es kam Carstens offenbar gar nicht auf die wahrheitsgetreue Aufzeichnung der Schlacht, wie sie wirklich war, sondern darauf an, den weltgeschichtlichen Augenblick darzustellen, wie Seydlitz unter den Augen Friedrich's des Grossen seine Kürassiere auf die Franzosen wirft, und im Fluge den stolzesten Sieg des ganzen siebenjährigen Krieges erringt. In der Art, wie er, dieser Auffassung nach, seine Aufgabe löste, wird man ihn in seiner eigenthümlichen künstlerischen Natur ganz wieder erkennen, und man wird das vorliegende Blatt als ein bemerkenswerthes Mittelglied zwischen den einzelnen Bildniszeichnungen nach dem Leben und den freien Idealcompositionen schätzen, welches zur umfassenderen und richtigeren Beurtheilung des Meisters beizutragen sehr wohl im Stande ist. Die Ausführung des Blattes ist in jener miniaturartigen Sauberkeit gehalten, die Carstens vielfach anwendete; allein dieser Vorzug konnte natürlich in dem Umrisstiche ebenso wenig zum Ausdrucke gelangen, wie die sehr gewissenhaft behandelte Schattengebung und die gesammte malerische Durchbildung der Zeichnung.



Tafel 19.  
Das Gastmahl des Platon.

Malerei in Aquarell auf grünlichem Papier 1' 5 $\frac{1}{2}$ " h., 3' 1 $\frac{5}{8}$ " br. dän. M. Beschriftet: „Aemil Jacobus Carstens ex Chersonisa Clusina inv. et fec. Romae 1792.“ — Im Thorvaldsen-Museum zu Kopenhagen.

Im ersten Bande dieses Werkes ist bereits auf Taf. 16 die Composition des Platonischen Gastmahles mitgetheilt worden, jedoch in einem Stiche, der damals von Wilhelm Müller in Weimar nur nach der in der Goethe'schen Sammlung befindlichen Durchzeichnung gemacht werden konnte. Obwohl Durchzeichnung und Stich in ihrer Art sehr zu schätzen sind, war doch der Wunsch zu nahelegend, dieses bedeutende Werk des Carstens auch in einem, nach dem Original ausgeführten Stiche unserer Sammlung einzureihen, als dass er hätte unbeachtet bleiben können. Wenn wir somit in dem vorliegenden Blatte zwar eine Wiederholung geben, so glauben wir doch den Verehrern unseres Meisters einen Dienst zu erweisen, da eine Vergleichung desselben mit dem älteren Stiche ein nicht geringes Interesse gewähren muss. Wir sehen in dem neuen Stiche den Hintergrund, welcher dort zum Theil abgeschnitten war, vollständig, und alle einzelnen Stücke auf das Sorgfältigste fertig gemacht, so dass die Composition als Ganzes geschlossen, in allen Theilen klar und deutlich sich darstellt. Neben dem Genuss, den so das Werk als in sich gerundetes Ganze gewährt, bietet die genaue Beachtung der Einzelheiten, wie sie dort geistreich angedeutet, hier bestimmt hingestellt sind, einen Reiz, der den Betrachter, selbst

unmerklich, zu einem tieferen Eingehen auf den Geist und die Art des Meisters in der angenehmsten Weise hinführt.

Zur gegenständlichen Erläuterung wiederholen wir Carstens' eigene Erklärung dieses Werkes: „Ein junger, reicher Athener, Namens Agathon, der in den Trauerspielen den Preis erhalten hatte, lud seine Freunde, den Sokrates, den Arzt Eryximachos, den Aristophanes u. a. zu einem Gastmahle. Alkibiades, welchen Agathon, seinen Stolz scheuend, nicht eingeladen hatte, kam während des Mahles ungebeten. Er war berauscht und hatte die Stirne mit kühlenden Kränzen umwunden. Die Gäste rückten aus einander, und er nahm seinen Platz an der Seite des Sokrates, den er nach einer vortrefflichen Rede bekränzte, worin er sagte, dass von allen Sterblichen nur Sokrates dies verdiene. Aristophanes, der hinter dem Tische sitzt, betrachtet aufmerksam den Alkibiades.“ In der vorderen Reihe sehen wir hiernach Sokrates und Alkibiades, dann vermuthlich Agathon und Eryximachos. Unter dem Arme des Alkibiades zeigen sich zwei Köpfe, von denen der, auf der Hand sich stützend jenen aufmerksam beobachtet; es ist dies also der Kopf des Aristophanes.

Tafel 20.  
Der Parnass.

Steindruckzeichnung auf bräunlichem Papier, 1' 4", h., 1' 2", br. - An. M. In Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

Denselben Gegenstand, den Carstens für einen der längeren Streifen seiner Berliner Decken-Malereien (Taf. 16) gewählt hatte, sehen wir hier in sehr veränderter Composition dargestellt. Die Musen, welche dort in ruhender Stellung den Tönen des Apollon lauschten, bewegen sich hier in leichtem Reigentanz um die Gruppe der Grazien herum, und der reliefartige Charakter jener älteren Darstellung ist hier einer malerischen Behandlung gewichen. Die Zahl der Musen ist dieselbe geblieben, wenn man nicht annehmen will, dass hinter der Gruppe der Grazien noch eine Gestalt zu denken ist, was man aus der Haltung der sichtbaren Hände schliessen könnte. Weshalb Carstens statt der üblichen Neunzahl der Helikonischen Jungfrauen nur acht gezeichnet hat, möchte schwer zu erklären sein, wenn man auch weiss, dass in ältester Zeit die Zahl der Musen eine unbestimmte war. Die Gruppe der Grazien hat er auf beiden Compositionen so aufgefasst, dass man alle drei Gestalten derselben von vorn und nicht, wie es seit den Werken des Alterthums üblich war, nur die beiden äusseren von vorn, die mittlere aber in der Rückenansicht sieht. Zwar entsagte er hierdurch der grösseren, durch den Gegensatz sich bildenden Lebendigkeit, allein auf seiner älteren Composition wollte er augenfällig auch die Grazien an der dargestellten Handlung einen Antheil nehmen lassen,

und er drückte diese Absicht vorzugsweise in der mittleren Gestalt aus; in der späteren Composition aber bedeckte er einen sehr grossen Theil der Gruppe durch die im Vordergrunde gezeichnete Muse. Um diese Bedeckung zu vermeiden, löste Thorwaldsen später, als er denselben Gegenstand modellirte, den Kreis der tanzenden Musen in zwei Gruppen auf, zwischen denen hindurch im zweiten Grunde des Reliefs die Grazien sich zeigen. (J. M. Thiele, Thorwaldsen etc. Kupfer I. Taf. 18.) Thorwaldsen gab den einzelnen Musen auch ihre Attribute, durch welche sie kenntlich sind, während Carstens dies auf dem vorliegenden Blatte gar nicht, auf dem älteren Werke nur bei dreien that, nämlich bei Klio, welche die Rolle hält, bei Melpomene, der er ein Schwert zuertheilte, und bei Urania, die auf einem Globus sitzt, den sie mit dem Zirkel berührt. Dagegen brachte er in der linken Ecke der späteren Zeichnung die Masken der tragischen und heiteren Kunst, sowie eine Rolle an.

Den grössten Unterschied zwischen beiden Compositionen aber erkennen wir in der grossen stylistischen Gereiftheit, in dem fein gebildeten Gefühl für reine Formenschönheit, durch welche das vorliegende Blatt sich hoch über die Berliner Decken-Malerei erhebt.



Tafel 21.

Kampf der Titanen und Götter.

Aquarell auf beidseitigen Papier, 1' h., 6 3/4" br. dän. M. — Im Thorwälden-Museum zu Kopenhagen

Carstens scheint den Stoff zu diesem Aquarell dem Hesiod entnommen, und bei Darstellung desselben die alte Bedeutung des Titanenkampfes, als die gewaltsame Auflehnung der rohen Naturkräfte gegen die ethischen Mächte der Ordnung und Gesittung, festgehalten zu haben. Wenigstens hat er die Gestalten der Titanen durchweg nackt gelassen, und ihnen als Waffen nur Baumstämme, Felsblöcke und Lanzen gegeben, während er die olympischen Gottheiten im Gewande hellenischer Cultur auftreten lässt. Sie rücken gegen einander zum letzten Entscheidungskampfe.

„Lang' schon bekämpften sie sich und hatten so klägliche Mühen, —  
Sie der Titanen göttlicher Stamm und Kronos Erzeugte;  
Wider einander kämpften sie alle in schrecklichen Schlachten,  
Jene von Othrys Höhen herunter, die stolzen Titanen,  
Und vom Olympos die Andern, die Götter, die Geber des Guten,  
Welche die lockige Rhea gebar, zum Kronos gelagert.  
Damals stritten sie all' mit einander in schmerzlicher Feldschlacht;  
Unaufhörlich bekämpften sie sich zehn schreckliche Jahre,  
Und für den furchtbaren Streit nicht Lösung oder Beendigung  
Fanden sie Beide: das Ende des Kriegs schien nimmer zu kommen.“

(Hesiod, Theogon. 629 u. f.)

Da rief Zeus aus der Tiefe der Mutter Erde die hundertarmigen Riesen, jene mythologischen Vertreter der unüberwindlichen Gewalt des Wassers, und die Kyklopen, jene uralten, die verheerende Gewalt von Blitz und Donner personifizierenden Wesen, herauf. Sie schmiedeten ihm die Blitze, und standen den Göttern im Kampfe bei. Da wurden die Titanen überwunden und in den Tartarus geworfen. Carstens hat diese, der künstlerischen Ausgestaltung zum Theil sehr ungünstigen, Figuren in seine Darstellung, kluger Weise, nicht herangezogen; er

lässt die Götter allein den Kampf bestehen. Die Titanen sind hinauf gedrungen zu den Höhen des Olympos; einer derselben hat sich in kühnem Raube der Königin Here bemächtigt, und die übrigen schreiten zum entschlossenen Angriffe her. Aber da fährt Zeus durch die Lüfte daher und schlendert die tödtlichen Blitze unter sie. Die andern Götter alle, neben Zeus Dionysos, Athene, Artemis und Apollon, auf der anderen Seite Poseidon, Ares, Hephästos und Hermes stürzen sich auf die Feinde, während die weiblichen Gottheiten und Pan, der sonst schalkhaft so gerne selbst Schrecken erregt, erschreckt entfliehen. Neben Zeus kämpft noch Herakles mit seinem nie fehlenden Bogen geschoss, der aus dem Mythos vom Kampfe gegen die Giganten schon im späteren Alterthum vielfach in den Kreis des Titanenkampfes gezogen wurde.

Einen ganz ähnlichen Gegenstand hatte Carstens früher schon in seinem Sturze der Engel (Bd. I. Taf. 4 u. 5) behandelt, aber während er dort eine Neigung der Phantasie ins Ungemessene zu gehen verräth, sehen wir ihn hier streng und sicher an das Thatsächliche des Stoffes sich halten, und dies in bedeutender, phantasiereicher Weise entwickeln. Dazu kommt die erhebliche Vervollkommnung in Bezug auf alle Mittel der Darstellung, so dass dieser Titanenkampf eine hervorragende Stelle unter den reifen Werken des Meisters einnimmt. Ja, man könnte ihm die erste Stelle einräumen, wenn man vorzugsweise durch die malerische Erscheinung des Blattes, die eine gewisse, vielleicht durch den Gegenstand selbst veranlasste Vollendung zeigt, sein Urtheil bestimmen liesse. Aber so wichtig es ist, auch Carstens hinsichtlich seiner Anlage und Fähigkeit zur Empfindung und zum Ausdruck der Farbe gerecht zu werden, so liegt doch dies Element bei ihm, in seiner ganzen kunstgeschichtlichen Bedeutung, derart zurück, dass es niemals, weder in Lob noch Tadel, für das Urtheil, welches gerecht sein will, in erster Linie massgebend sein könnte.



## Tafel 22. Ermordungsscene.

Bleistiftzeichnung auf grobem, gelblichen Papier, 1' 8 $\frac{1}{2}$ " h., 2' 2 $\frac{1}{4}$ " br. rhein. M. — Im Museum zu Weimar.

Fernow bezeichnet diese Darstellung als „Scene aus dem Trauerspiel in Yorkshire nach Shakespeare“, wir haben aber früher bereits diese Bezeichnung aufgegeben, weil dieses Stück nach der jetzt herrschenden Ansicht, deren Berechtigung wir übrigens nicht zu untersuchen haben, nicht von Shakespeare herrühren soll. Unsere neuen Uebersetzungen des grossen Dramatikers enthalten denn dasselbe auch nicht, dagegen finden wir es, sammt erläuternden Anmerkungen, noch in der von Wieland und Eschenburg besorgten Uebersetzung. (Band XIII. Zürich 1782.) Wir theilen hiernach zum Verständniss der Carstens'schen Composition das Folgende mit.

Im Jahre 1604 ereignet sich zu Calverly in Yorkshire ein blutiges Verbrechen. Walter Calverly, der Gutsherr, hatte durch Spiel und andere Laster sein Besitzthum durchgebracht, und sah sich an der Thür des Bettlerthums. Er raste gegen sein Weib und seine Freunde, bis ihm die Nachricht wurde, dass sein Bruder, der für ihn gebürgt, in den Schuldthurm geworfen sei. Scheinbar beruhigter, klagt er nun sich selbst an, aber er beschliesst zugleich, sein Haus zu vernichten. „Kurz und gut — sagt er — ich habe Alles durchgebracht, Land und Gut verspielt, und ich hielt es für die menschlichste That, die ich thun konnte, die Bettelei zu betrügen, und meinem Hause den Kopf einzuschlagen.“ Den einen Knaben, der mit Kreisel und Peitsche spielt, mordet er zuerst; man sieht auf der Carstens'schen Zeichnung die Leiche links am Boden liegen. Dann stürzt er sich auf den zweiten Knaben, den die Mutter, das Nothgeschrei hörend, eben ergriffen hat. Er aber tobt in toller Wuth: „Lass den Jungen liegen, lass liegen den Bettler!“

Frau: „O, mein liebster Mann!“

Mann: „Nichtswürdiges Mensch!“

Frau: „O, was machst Du, lieber Mann?“

Mann: „Gieb mir den Bastard.“

Frau: „Dein eigenes süsses Kind . . .“

Mann: „Es giebt der Bettler zu viel.“

Frau: „Lieber, bester Mann . . .“

Mann: „Wehrst Du mir's noch immer?“

Frau: „O, Gott!“

Mann: „Da hat er eins ins Herz.“

So ermordet der Schändliche das Kind in den Armen der Mutter, und dies eben ist der Augenblick, den wir von Carstens dargestellt sehen; oder richtiger, wir sehen nicht eigentlich diesen Augenblick, sondern den, dem Morde zunächst vorangehenden. Die Frau macht die letzte verzweifelte Anstrengung, dem Wütherich zu wehren, ein treuer Diener stürzt herzu und will sich dem Uegehener entgegen werfen, aber schon ist der Mordstahl gezückt, der nächste Augenblick sieht das Verbrechen vollendet. Auch die Frau und den Diener verwundet er noch, aber die strafende Gerechtigkeit erreichte ihn schnell. Er ward zu York verurtheilt und auf dem Schlosse daselbst am 5. August des genannten Jahres hingerichtet.

Dies das Hauptsächliche, was wir zur Erklärung des Gegenstandes, nach dem „Trauerspiel“ und der, diesem wiederum zu Grunde liegenden Begebenheit anführen können. Das Stück selbst hat nur einen einzigen Aufzug von mässiger Länge, und giebt sich sogleich als Dramatisirung jenes Vorfalles zu erkennen; weder in der Composition, noch in der Sprache besitzt es wirklich höhere dichterische Eigenschaften.

Carstens hielt sich treu an die, in dem Stücke gegebene Scene. Wir sehen das Bett, in dem die Frau bis dahin gelegen; der zuerst gemordete Knabe hat noch die Peitsche in der kleinen Hand; die grosse Gestalt des Mannes deutet dessen überlegene Körperkraft an. In lebendiger, sprechender Gruppe ist die traurige Scene entwickelt; ein schöner, pyramidaler Umriss schliesst das Ganze ein: in der Mitte steht gewaltig der drohende Wütherich mit der furchtbar erhobenen Rechten, — links von ihm sehen wir das geängstigte Weib mit dem zweiten Knaben im Arm und auf der andern Seite den herzueilenden, flehenden Diener. Von Interesse wird auch die gewissenhafte Behandlung sein, welche Carstens der, ihm ja sonst gerade nicht geläufigen Tracht jener Zeit, zuwendete.



## STUDIEN-ARBEITEN.

Die zunächst folgenden sieben Blätter enthalten Darstellungen von Studien-Arbeiten, wie sie Carstens als Hilfsmittel bei der Ausführung seiner Werke zu machen pflegte. Wir wählten hierfür einige derjenigen aus, welche durch ihren Zusammenhang mit bedeutenden Compositionen, wie durch die Vorzüglichkeit ihrer Ausführung gleich bemerkenswerth sind, denn wir hatten die Absicht, darzulegen, mit welchem Fleisse und welcher Gewissenhaftigkeit Carstens sich bemühte, seine Werke in allen Theilen und Stücken durchzuarbeiten, und ihnen

so eine möglichst hohe Vollendung zu gewähren. Allerdings wird uns dies nur zum Theil gelingen können, da wir unmöglich die sämtlichen Studienblätter, die sich zu Weimar im Museum und in der Goethe'schen Sammlung befinden, hier wiedergeben konnten, aber wir hoffen, dass die dargebotenen Blätter, wenn sie als Vertreter aller angesehen werden, doch im Stande sind, bei dem Freunde Carstens'scher Kunst jene unsere Absicht im Wesentlichen zu erfüllen.

### Tafel 23.

#### Die singende Parze.

Das Modell in geklärtem Thon ist verschollen; ein alter Gypsabguss 1' 6" hoch, M., bezeichnet: „Anton Carstens Rom“, — im Museum zu Weimar.

Das einzige, uns erhaltene plastische Werk von der Hand des Carstens, der gerne und viel modellirte, ist die s. g. „singende Parze“, in Künstlerkreisen berühmt wegen der geistreichen und sehr empfundenen Arbeit. Carstens hatte dies Figürchen als Studium für die Ausführung seiner Parzen-Composition (Bd. I. Taf. 18) angefertigt, und wir haben es deshalb hier eingereiht, weil der Künstler diese Art von Hilfsmittel schon in Lübeck angewendet und seitdem fortdauernd geliebt hatte. Wegen der Erklärung der Figur als der „singenden Parze“, wie hinsichtlich der sonstigen plastischen Arbeiten des Künstlers und der äusseren Schicksale dieses Modelles muss ich auf meine Ausgabe des Fernow S. 255. 307 fg. und 368 verweisen, da es zu weit führen würde, alles dieses

hier zu wiederholen. Nur glaube ich hier noch besonders darauf hinweisen zu sollen, wie sehr das kleine Werk durchweg Leben, Wahrheit und Styl zeigt, mit welcher Meisterschaft es in allen Theilen durchgeführt ist. Ein grosses Verständniss der Form in der lebenden Natur hält gleichen Schritt mit einer Auffassung, die von der strengen Idealität der Antike besetzt ist, so dass dies Werkchen denn, im Sinne hoher Kunst, so recht und ganz aus dem Carstens'schen Geiste hervorgegangen erscheint. Auch die, aus dem Lebens- und Bildungsgange des Meisters leider nur allzu erklärliche, Schattenseite in mancher, selbst von seinen reifsten Arbeiten, nämlich Verstöße gegen die Richtigkeit der Verhältnisse des menschlichen Körpers, findet sich hier.

Tafel 24.

Studium zum Kopfe der singenden Parze.

Zeichnung in Röthel, Fol. — In der Goethe'schen Sammlung zu Weimar.

Nicht das volle Durcharbeiten der ganzen Figur der „singenden Parze“ im Modell genügte schon Carstens, er zeichnete den Kopf, um auch des Ausdruckes ganz sicher zu sein, noch besonders, und bildete so diese schwierige Gestalt

für die Ausführung im Aquarell-Gemälde auf das Gründlichste durch. Zu dieser Composition der „Parzen“ sind ausserdem noch die Studien zu einem der anderen Köpfe und zu den Gewandungen erhalten.

Tafel 25.

Studien zum Gewande der Nemesis.

(Aus der Darstellung der „Nacht mit ihren Kindern.“ Bd. I., Taf. 22.)

Zeichnungen in Röthel, gr. Qu.-Fol. — In der Goethe'schen Sammlung zu Weimar.

Zu dem Bilde der „Nacht mit ihren Kindern“ sind uns fünf Blätter Gewandstudien, zwei zur Nemesis, die übrigen zur Nacht selbst, von der saubersten, sehr geistreichen Ausführung erhalten. Die hier dargestellten beiden Studien sind Versuche, das Gewand der sitzenden Gestalt der Nemesis in schönen Falten und Linien über den Formen des Körpers zu ordnen; und zwar wird man in dem, auf unserem Blatte sich links befindlichen Studium die feinere Abwägung der, aus der gewählten Haltung der Beine für die Lage

des Gewandes sich natürlich ergebenden Motive wahrnehmen. Doch auch dies genügte dem Künstler noch nicht, denn die Ausführung zeigt das Gewand in wieder veränderter Lage, welche vorzugsweise durch das Motiv bestimmt ist, dass dasselbe in einer grossen, weiten und tiefen Falte zwischen den Unterschenkeln, auf den Oberschenkeln ruhend, herabhängt, wie dies ein Blick auf den Stich dieser Composition im ersten Bande sofort darthut.



Tafel 26 und 27.

Studien zu dem Winddämon und einer schwebenden Gruppe.

(Aus der Darstellung von „Dante's Hölle“. Bd. I, Taf. 30.)

Zeichnungen in Röthel, gr. 4°. — Im Museum zu Weimar.

Diese beiden Blätter werden anschaulich machen können, wie Carstens auch die ganzen Figuren und Gruppen seiner Compositionen im Einzelnen vorarbeitete und durchbildete. Namentlich wird die schwebende Gruppe in ihrem verwickelten Zusammenhange und in der Mannigfaltigkeit der Stellungen von Körpern und Gliedern darthun, mit welcher Gewissenhaftigkeit sich unser Meister

von jeder Bewegung und jeder Form Rechenschaft ablegte. Hinsichtlich des Zusammenhanges dieser beiden Studien unter einander und mit der Gesamtcomposition müssen wir auf den Stich der letzteren im ersten Bande dieses Werkes verweisen.

Tafel 28.

Studium zum Gewande eines liegenden Knaben.

(Aus der Darstellung des „Homer“. Bd. I, Taf. 33.)

Zeichnung in Röthel, Foli. — In der Goethe'schen Sammlung zu Weimar.

Im Ganzen sind sechs Studienblätter zu der Darstellung des Homer erhalten, und zwar fünf im Museum, und eines bei Goethe in Weimar. Jene fünf waren bereits im ersten Bande (Taf. 34—38) mitgetheilt worden, und wir geben die sechste in vorliegender Tafel zunächst der Vollständigkeit, nicht minder aber auch der sorgfältigen und schönen Ausführung wegen. Wie Carstens bei der Legung und Zeichnung der Gewänder verfuhr, und wie er allmählig von mangelhaften Anfängen zum reinen und klassischen Style vorschritt, erzählt uns Fernow (s. meine Ausgabe S. 180 u. 181) ausführlich. Aus einer

Vergleichung des, bisweilen noch etwas unklaren und überfüllten Gewandstyles auf Werken der früheren Zeit, wie z. B. den Berliner Deckenmalereien mit dem, auf reifer Bildung des Geschmackes beruhenden, klaren und einfachen Styl der, hier von uns mitgetheilten, Gewandstudien zu dem homerischen Knaben und der Nemesis, wird man eine deutliche Vorstellung von dem Wege, den Carstens in hingebender Selbsterziehung und ernster Strenge zurücklegte, sich machen können.

## ENTWÜRFE.

Fernow berichtet uns, dass Carstens beim Aufzeichnen seiner künstlerischen Ideen nicht in unsicherer Weise versuchend verfuhr, oder sich knechtischer Hilfsmittel bediente, sondern dass er seine Compositionen im Kopfe fertig machte, und sie dann sicher und schnell zu Papiere brachte (s. meine Ausgabe S. 99). Wir können deshalb auch in den Entwürfen, selbst in denen, die der Künstler unvollendet hinterlassen hat, fertig entwickelte und klar ausgesprochene Gedanken erwarten. Und in der That zeigen die uns erhaltenen Skizzen durchweg, dass Carstens sich mit dem Gegenstande und seiner Ausgestaltung,

bis zu einer reifen Vorstellung desselben, ehe er zum Bleistift griff, beschäftigt hatte, und dass er da, wo er den Entwurf über den ersten leichten Umriss hinaus weiter geführt hatte, in sehr sicheren, bestimmten und fein empfundenen Linien arbeitete. Wir geben auf den folgenden sieben Blättern einige solcher Entwürfe, die besonders durch Erfindung und Composition sich auszeichnen, sowie auch einige Skizzen, die entweder zur besseren Kenntniss der Carstens'schen Zeichnenart beitragen, oder ihrer zarten Schönheit wegen eine hervorragendere Beachtung verlangen.

### Tafel 29.

## Dionysos

verwandelt die tyrrhenischen Seeräuber in Delphine.

Federzeichnung in Umriss, 4" h., 7" br., dän. M., bezeichnet „Ant. Carstens fr. Rom.“ — Im Besitze des Herrn Leutnant Göttnowaldt in Kopenhagen.

Tyrrhenier, welche auf Raub spähend zu Meere fahren, gewahrten den Dionysos, den sie ergriffen und banden, sich des reichen Raubes freuend, denn sie hielten ihn für den Sohn eines grossen Herrschers. Doch die Fesseln fielen dem Gotte von selbst ab, und da mahnte der Steuermann seine Genossen, den Gefangenen, der irgend einer der Götter sei, schnell zu entlassen, damit er ihnen nicht Verderben erzeuge. Aber der Schiffsherr und die Anderen verlachten ihn. Da lässt der Gott köstlichen Wein im Schiffe quellen, und Reben sammt Ephen an Mast und Segel hinaufranken. Doch dazu ruft er Unheil herbei, einen Löwen, der auf dem Deck und einen Bären, der im Mittelraum des Schiffes Schrecken verbreitet.

„Doch nun stürmt urplötzlich der Len an,  
Packend den Herrn; Jen' aber, dem bösen Geschick zu entfliehen,

Sprangen, allsamt es erschauend, hinaus in die göttliche Salzfluth,  
Und sie wurden Delphine. Den Steuermann aber gewahrend  
Schonet der Gott und spricht zu ihm mit freundlicher Rede:  
Muth nur, göttlicher Steurer, du meiner Seele Geliebter!  
Schau, ich bin Dionysos, der ranschende, welchen geboren  
Semele, Kadmos Kind, die dem Zeus sich in Liebe gesellte.“

(Homer. Hymn. VII. 50 u. f.)

Eine ausführliche Schilderung dieses Mythos findet man bei Ovid in den „Verwandlungen“ (III. 603 fg.), sowie auch eine Beschreibung der Verwandlung selbst in den Philostratischen „Gemälden“ (I. 19). Unter den neueren Künstlern hat denselben Gegenstand B. Genelli in bedeutender Weise componirt.



Tafel 30.

Alexander beim Apelles.

Unvollendete Zeichnung in Kreide auf grauem, gelblichen Papier; 1' 5 $\frac{1}{2}$ " h., 1' 10 $\frac{1}{4}$ " br. Rhein. M. — Im Museum zu Weimar.

Den Gegenstand dieser Composition bildet ein Vorfall, den Plinius (XXXV. 36) uns überliefert hat. Alexander der Grosse stand in einem gewissen, vertrauteren Verhältnisse mit Apelles, den er als Mensch liebte, und als Maler so hoch schätzte, dass er angeordnet hatte, Niemand anders als er solle ihn malen. Häufig besuchte er ihn in seiner Werkstatt und nahm die Belehrungen des Künstlers über Dinge der Malerei, wovon er sehr wenig verstand, willig an. „Nun hatte er dem Apelles auch aufgetragen, seine von ihm selbst vor allen Anderen bevorzugte Geliebte, Namens Pankaste, wegen ihrer ausserordentlichen Schönheit nackt zu malen; da nun der König bemerkte, dass der Künstler sich bei der Ausführung in sie verliebte, gab er sie ihm zum Geschenk. Das war hochherzig, um so hochherziger, als es ihm Selbstbeherrschung kostete, und diese That steht keinem seiner Siege nach. Denn er besiegte sich selbst u. s. w.“ Auch in dem Lukianischen Gespräche „Panthea oder die Bilder“ wird die körperliche Vollkommenheit dieser Schönen, als deren Vaterstadt Aelian übrigens Larissa angiebt, gerühmt.

Der schöne Carstens'sche Entwurf wird hiernach, da er den Apelles sich von seiner Arbeit nur eben umwendend, nicht aber in Liebesleidenschaft aufgelöst zeigt, so zu verstehen sein, dass die Liebe des Malers bei der Schönen Erwidderung fand, und dass diese nun in wohl begründeter Furcht vor dem eintretenden Alexander, ihrem Herrn, sorgenvoll zu ihrer älteren, mütterlichen Begleiterin flüchtet. Der König aber sieht sie mild an, und sucht sie, da er jener Erzählung gemäss das Vorgefallene durchschaut und seinen Entschluss schon gefasst hat, zu beruhigen. Sehr vollendet und schön in Haltung, Zeichnung und Ausdruck erscheint die Gestalt Alexanders, doch dürfte sie im Verhältniss zum Maasstabe der anderen Figuren, etwas zu gross ausgefallen sein. Auch die Lebendigkeit, Klarheit und Feinheit der Gruppe rechts möchte wohl besonders zu loben sein. Die Figur des Apelles, namentlich der Kopf, ist nur angedeutet. Hilfslinien der Composition, die auf dem Entwurfe noch stehen geblieben sind, haben wir geglaubt, auch auf dem vorliegenden Stiche wiedergeben zu sollen.

## Tafel 31.

### Prometheus.

Skizze in Bleistift, 4°. — Im Museum zu Weimar.

Wenn uns das vorhergehende Blatt in das Innere einer Maler-Werkstatt führte, so zeigt uns das gegenwärtige die Werkstatt des Bildhauers. Statt der Staffelei dorten sehen wir hier den Modellstuhl, statt der Pinsel und Palette den Modellirstecken. Der Bildner selbst ist der gefeierte Heros Prometheus, der Erfinder der Künste. Er soll den Menschen aus Erde geformt und geschaffen haben, worauf Athene dem neuen Geschöpfe die Seele eingehaucht habe. Von seiner Arbeit ausruhend sehen wir hier den Prometheus sein Werk betrachten, während Athene dem Thongebilde den Schmetterling, das Symbol der Seele, auf das Haupt setzt. Da es bei jener Sage im tieferen

Sinne um die geistigen Wohlthaten sich handelte, die das Menschengeschlecht seinem uralten Freunde dankte, so hat Carstens dies vielleicht durch die Haltung des neuen Geschöpfes und die demselben beigegebene Leyer, dieses apollonische Attribut, andeuten wollen. Dass er den Menschen kleiner darstellte, als die göttlichen Gestalten, wird einer Rechtfertigung nicht bedürfen, obwohl Thorwaldsen, als er bei der Composition desselben Gegenstandes ebenso verfuhr, einigen, aber eben sehr unbilligen Tadel erlitt. Den nämlichen Mythos stellte Cornelius in dem Deckenbilde der kleinen Vorhalle der Glyptothek zu München dar.

## Tafel 32.

### Verschiedene Skizzen.

Dies Blatt ist im oberen Theile in Kreide, in den drei einzelnen Figuren der linken, grösseren Hälfte des unteren Theiles in Feder und in der Männergruppe rechts unten in Bleistift gezeichnet. Qu.-Fol. — Im Museum zu Weimar.

Ob und wie Carstens diese Skizzen verwendet habe, lässt sich nur in Bezug auf eine Figur sagen, nämlich die im unteren Abschnitte des Blattes zunächst der Mitte gezeichnete männliche Gewandfigur, welche als ein Studium zu dem Virgil auf der Dante-Composition von 1796 (Bd. I. Taf. 30) angesehen werden muss. Was die übrigen Skizzen dieses Blattes für eine Beziehung oder Bedeutung haben, vermögen wir nicht anzugeben. Die Composition im oberen Theile

stellt jedoch offenbar eine Art Rathversammlung vor; sie zeichnet sich aus durch die fein abgewogene, stylvolle Anordnung und die geistreiche Behandlung aller einzelnen Theile. Und der Mönch mag nach einem der Mönchsprediger, die zu Rom im Colosseum und an anderen Orten zum Volke sprachen, aufgezeichnet sein (vergl. Taf. 36).



Tafel 33.  
Mythologische Darstellung.

Blleistiftzeichnung auf Pergament, 5 $\frac{1}{2}$ " h., 4 $\frac{1}{2}$ " br. rhein. M. — Im Museum zu Weimar.

Die gegenständliche Erklärung dieser Skizze bietet Schwierigkeiten. Als sicher möchte nur im Vordergrunde rechts die liegende Figur an Dreizack und Delphinenkopf als Poseidon, und dann im Hintergrunde der auf dem Sonnenwagen daherfahrende Helios sammt dem Thierkreise sich erkennen lassen. Wen aber die an der Mauerkrone kenntliche Städtegöttin, welche den Poseidon umfasst, wen der links im Vorgrunde sitzende Städtegott und die über ihn her-

vorrangende männliche Gestalt vorstellen sollen, sind wir, bei dem Mangel bezeichnender Attribute, ausser Stande anzugeben. Der ganzen Vorstellungsweise, wie dem Charakter der Zeichnung nach, scheint dies Blatt in die vorrömische Zeit, ja sogar wohl in die Labecker Periode des Meisters zu gehören. Ein Theil derselben ist mit einem Quadratenetze bezogen.

Tafel 34.  
Der Morgen.

Blleistiftzeichnung, 7 $\frac{1}{2}$ " h., 4 $\frac{1}{2}$ " br. rhein. M. — Im Museum zu Weimar.

Wir haben diesem Blatte die oben stehende Bezeichnung gegeben, weil ganz unzweifelhaft im Hintergrunde die, am Himmel heraufziehende, Eos dargestellt ist, und in der vorderen Gruppe die zweite Figur unter Hinweis auf den anbrechenden Morgen die Schlafende zu wecken sucht. Doch sind wir der Ansicht, dass Carstens einen ganz bestimmten mythologischen Gegenstand im Sinne gehabt habe, welchen er bei der Ausführung dieses Entwurfes unzweifelhaft in seiner Natur und Bedeutung noch hinreichend bestimmt dargelegt hätte.

Wir enthalten uns aber aller Vermuthungen, da dieselben künstlerischen Skizzen gegenüber so oft sehr gewagt, ja selbst häufig genug sehr gewaltsam erscheinen. Nur daran möchten wir erinnern, dass die Mauerkrone und der Schleier auf dem Haupte der knieenden Figur die Deutung derselben als Kybele zulassen würde. Für uns hat die Zeichnung hier, ihrer Schönheit und des edlen Flusses ihrer Linien wegen, nächst dem Aufschlusse Interesse, den sie in einigen Stücken über die Art, wie Carstens entwarf und arbeitete, geben kann.



Tafel 35.  
Zwei Jünglinge.

Blauftitzzeichnung, 4" h., 7" br. rhein. M. — Im Museum zu Weimar.

Auch hier haben wir uns mit einer allgemeinen Bezeichnung begnügt, da wir nicht im Stande waren, irgendwie einigen Anhalt für eine bestimmte Deutung anzufinden. Es fehlt dazu auch an allen Merkmalen in dem dargestellten Gegenstande selbst. Der eine der beiden Jünglinge schläft tief, der andere scheint ihn zu wecken, und weist auf das Feld der ihm erwartenden Thätigkeit hin. Man könnte dabei an Freundespaare wie Orest und Pylades, Achill und Patroklos denken, vielleicht auch an die von Fernow (s. meine Ausgabe S. 74) erwähnte Composition jener Stelle beim Homer, wo die Seele des Patroklos dem Achilles erscheint (Ilias XXI. 59 u. f.). Doch lassen wir dieses gänzlich dahin gestellt, um so mehr, als es uns dünken will, der Styl des vorliegenden Blattes sei reifer als derjenige, welcher die Labecker Periode des Künstlers, wohin jene jetzt verschollene Composition gehört, charakterisirt.

Tafel 36.  
Eine Prozession.

Blauftitzzeichnung, 3 1/2" h., 6 1/2" br. rhein. M. — Im Museum zu Weimar.

Unter den einzelnen kleinen Blättern, die das Museum zu Weimar von der Hand des Carstens besitzt, befindet sich auch eine Zeichnung von sieben Charakterköpfen, die in mehrfacher Hinsicht anziehend erscheint, und die wir deshalb auf der vorliegenden Tafel wiedergeben. Sie stellt einen Zug von drei Mönchen und drei Bischöfen, in zwei Reihen geordnet, dar, in deren Zwischenräume ein profaner Kopf sichtbar ist. Die sechs geistlichen Köpfe sind Typen, wie man sie in Rom häufig genug zu sehen Gelegenheit hat. Carstens mochte der Anblick solcher, ganz hervorragend pfäffischer Charakterköpfe reizen, dass er einige derselben zeichnete. Der erste Kopf rechts scheint einem alten, von der Natur mit den Gaben des Geistes nicht sonderlich reich ausgestatteten Kapuziner anzugehören, der immer noch klug genug war, um von frommen Eltern oder Vormündern in das Kloster gesteckt zu werden. Und nun ist er über all' das Knien, Rosenkranz-Halten, Plappern und Betteln grau geworden, und hat sich doch sein Tage bei alledem nicht recht was gedacht. Der Andre aber zunächst scheint wirklich eine Zeit lang mit Redlichkeit gedacht, jedoch aus den sonderbaren Räthseln seines Daseins und Berufes keinen Ausweg gefunden zu haben. In stumpfer Unterwerfung unter sein Schicksal hat er allem Grübeln entsagt, aber oft schaut er missmüthig und misstrauisch drein, denn Manches, was er sieht und hört, regt doch immer wieder den Zweifel an den göttlichen Ursprung und die Heiligkeit seines Standes auf. Diese Zweifel hatte der Dritte siegreich überwunden. Mit gemüthloser, kalter Schlaueit betrachtete er die Dinge, und je mehr er in blinder Verehrung der Knochen seines Klosterheiligen selber verknöcherte, ein desto werthvolleres Werkzeug wurde er im Dienste der tieferen Zwecke seines Ordens, die er mit harter und sicherer Klugheit



vertritt. Scharfen Blickes hält er, nicht ohne Anflug von Hinterlist, sein Ziel fest im Auge; nur selten öffnet er den streng verschlossenen Mund, und wenn er spricht, so sagt er im Gewande der Demuth wohl berechnete Worte.

Einen höheren Rang nehmen die Bischofsköpfe ein. Der älteste derselben, der erste links, kann als Vertreter der sogenannten alten Sünden gelten, der von mancher heimlichen und verborgenen Geschichte reden könnte, wenn sein Mund nicht einen so schweren Verschluss durch die, auf die Unterlippe herabhängende Nase hätte. Wir wollen ihm seine Geheimnisse nicht entreissen! Sein Nachbar ist der vornehme Lebemann im Prälatenkleide. Mit Liebenswürdigkeit und Feinheit benimmt er sich meist gegen die Menschen, ohne seiner bischöflichen Würde durch allzu grosse Freundlichkeit irgend etwas zu vergeben; und mit Anstand geniesst er, was er erlangen kann, doch hütet er sich, vor Andreer Augen, seine, nicht ohne Leidenschaft ihn treibenden, Begierden zu entschleiern. Er ist der weltkluge Mann, der sich die Freuden des Lebens nicht versagt, und der hierunter auch diejenige begreift, von einer vornehmen Stellung hinab auf Tausende, deren Geist und Willen er beherrscht, zu blicken. Der letzte dieser Bischöfe endlich kann als gelehrter Theologe, als die wissenschaftliche Stütze der herrschenden Kirche gelten; es ist ihm jedoch gar nicht um die Wissenschaft als solcher, sondern lediglich um die Macht und das Ansehen des römischen Stuhles, der seinerseits die Grundlage theologischer Gelehrsamkeit

wieder nicht entbehren kann, zu thun. Einen erfreulichen Gegensatz gegen diese sechs Köpfe, deren Bau und Ausdruck gerade nichts Einladendes und Vertrauenerweckendes hat, bildet der mittelste Kopf, dessen natürliche Offenheit und ehrliche Treue die pfäffischen Künste, dessen reifere Einsicht aber auch die einseitige Beschränktheit priesterlicher Gelehrsamkeit herzlich und mitleidvoll verachtet.

Als ein glänzendes Beispiel, dass Carstens auch auf dem Gebiete charakteristischer Kunst nicht ohne grössere Anlage war, wird dieses Blatt angesehen werden dürfen; und wir heben dieses ausdrücklich hier hervor, um dem Genius des grossen Künstlers auch in Bezug auf den Umfang seiner natürlichen Begabung, die ihm weder für Erfindung noch Darstellung, weder für Malerei noch Bildhauerei, weder für ideale noch charakteristische Kunst, weder für Zeichnung noch Farbe abging, schliesslich noch mit einem Worte auch an dieser Stelle gerecht zu werden. Dass diese Anlage nicht eine gleichmässige Entwicklung und Bethätigung fand, ist seinem Lebensgange und der ihm in der Kunstgeschichte gewordenen Aufgabe, die er so grossartig löste, zuzuschreiben. Wir verweisen wegen des Näheren auf die, schon mehrfach genannte Fernow'sche Lebensbeschreibung von Carstens und die, von dem Herausgeber derselben angefügten Ergänzungen.

## ÜBERSICHT

sämmtlicher Tafeln des vorliegenden Werkes [Bd. I, Taf. 2 bis 43, Bd. II, Taf. 1 bis 36] nach der Reihenfolge des Verzeichnisses der Carstens'schen Arbeiten.

Meiner Ausgabe des Fernow'schen Buches hatte ich ein chronologisch geordnetes Verzeichniss der Werke von Carstens angehängt, und ich glaube, dass eine Betrachtung unserer Kupfertafeln in der Reihenfolge desselben einiges Interesse, vielleicht auch einige Belehrung bieten könnte. Zwar sind die beiden Folgen des ersten und zweiten Bandes in der Hauptsache schon nach der Zeit der Entstehung ihrer einzelnen Blätter geordnet, und es würde so eine Verbindung beider Folgen leicht erscheinen, aber zum Theil kreuzen sich die Folgen, so dass eine klare Uebersicht denn doch einigen Werth haben könnte. Dieselbe würde auch beim Studium der Carstens'schen Lebensbeschreibung die Auf-

findung der einzelnen Compositionen in unserem Kupferwerke erleichtern. In der folgenden Zusammenstellung nun giebt die erste Zahl die Seite meines Fernow-Carstens an, wo das betreffende Blatt im Verzeichniss zu finden, die hintere Zahl die Nummer der Tafel, wo es im ersten oder zweiten Bande dargestellt ist; zwischen beiden Zahlen steht der Titel des Blattes, nebst der Angabe des Ortes, wo das betreffende Original aufbewahrt wird, nach welchem der Stich in unserem Kupferwerke ausgeführt ist. In den Ueberschriften sind die vier Perioden der künstlerischen Entwicklung des Meisters bezeichnet.



Verzeichnis bei Rieg. l. Seite	Titel des Blattes.	Aufbewahrungsort.	In Kupferwerke	
			Bd.	Taf.
<b>Kopenhagen. 1776—1783.</b>				
345	Bakchanal . . . . .	Kopenhagen: Kupferstich-Sammlung.	II.	1.
<b>Lübeck. 1783—1788.</b>				
347	Bakchanal . . . . .	Weimar: Museum.	II.	2.
348	Die vier Elemente . . . . .	do. do.	II.	3.
349	Der Morgen . . . . .	Kopenhagen: Herr Leutnant Grünwaldt.	II.	4.
350	Kassandra . . . . .	Weimar: Goethe'sche Sammlg.	II.	5.
"	Ossian und Alpin . . . . .	do. do.	I.	2.
351	Schlacht von Potidaea . . . . .	Weimar: Museum.	I.	3.
352	Junge Dame . . . . .	do. do.	II.	6.
353	Zwei Bildnisse (v. d. „31 Bildnissen i. Profil“)	do. do.	II.	7.
<b>Berlin. 1788—1792.</b>				
354	Philoctetes . . . . .	Berlin: Kupferstich-Sammlung.	II.	8.
"	Alas, Tekmessa und Eurysakes . . . . .	Weimar: Museum.	II.	9.
"	Sturz der Engel . . . . .	do. do.	I.	4/5.
355	Allegorie: Kampf der Dummheit etc. . . . .	Leipzig: Hr. Dr. M. Jordan.	II.	10.
357	Decken-Malereien . . . . .	Berlin: Königliches Schloss.	II.	11/16.
360	Bakchanal (nach dem s. g. Siegelring des Michelangelo) . . . . .	Leipzig: Hr. Dr. M. Jordan.	II.	17.
361	Oedipus und die Furien . . . . .	Weimar: Goethe'sche Sammlg.	I.	6.
"	Kampf des Achilles mit den Flussgöttern	Weimar: Museum.	I.	7.
"	Sokrates im Korbe . . . . .	do. do.	I.	8.
362	Schlacht von Rosshach . . . . .	Berlin: Kunstakademie.	II.	18.
"	Die Argonauten b. Chiron (I. Compos.)	Weimar: Museum.	I.	9.
<b>Rom. 1792—1798.</b>				
363	Kampf der Kentauren und Lapithen . . . . .	Weimar: Museum.	I.	10/12.
364	Die Argonauten b. Chiron (2. Compos.)	do. do.	I.	13/14.
"	Ganymedes . . . . .	do. do.	I.	15.
"	Gastmahl des Platon . . . . .	Kopenhagen: Thorwaldsen-Museum.	II.	19.
"	Dasselbe . . . . .	Weimar: Goethe'sche Sammlg.	I.	16.
366	Der Parnass . . . . .	Kopenhagen: Thorwaldsen-Museum.	II.	20.
"	Ueberfahrt des Megapenthes . . . . .	Weimar: Museum.	I.	17.
367	Die Parzen . . . . .	do. do.	I.	18.
368	Zu denselben: Studium z. Kopf der singenden Parze . . . . .	Weimar: Goethe'sche Sammlg.	II.	24.

Leipzig, Druck von Alexander Göttsche.

Verzeichnis bei Rieg. l. Seite	Titel des Blattes.	Aufbewahrungsort.	In Kupferwerke	
			Bd.	Taf.
368	Zu denselben: Modell der singenden Parze	Weimar: Museum.	II.	23.
369	Die Helden im Zelte des Achilles . . . . .	do. do.	I.	19.
370	Achill und Priamos . . . . .	Berlin: Kunstakademie.	I.	20.
"	Geburt des Lichtes . . . . .	Weimar: Museum.	I.	21.
"	Die Nacht mit ihren Kindern . . . . .	do. do.	I.	22.
371	Hierzu: Studien z. Gewande der Nemesis	Weimar: Goethe'sche Sammlg.	II.	25.
372	Einschiffung des Megapenthes . . . . .	Weimar: Museum.	I.	23.
"	Bakchos und Amor . . . . .	do. do.	I.	24.
373	Kampf der Titanen und Götter . . . . .	Kopenhagen: Thorwaldsen-Museum.	II.	21.
374	Traum-Orakel des Amphiarasos . . . . .	Weimar: Museum.	I.	25.
375	Schlägerei der Philosophen . . . . .	do. do.	I.	26.
"	Helena, Priamos u. s. w. . . . .	do. do.	I.	27.
"	Fingal's Kampf . . . . .	do. do.	I.	28.
"	Befreiung der Andromeda . . . . .	do. do.	I.	29.
376	Dante's Hölle . . . . .	do. do.	I.	30.
"	Hierzu: Studium des Winddämon	do. do.	II.	26.
"	„ Studium der schwebenden Gruppe	do. do.	II.	27.
377	Oedipus und Theseus . . . . .	do. do.	I.	31.
"	Faust in der Hexenküche . . . . .	Weimar: Goethe'sche Sammlg.	I.	32.
378	Homer . . . . .	Weimar: Museum.	I.	33.
379	Hierzu: Fünf Blätter Studien	do. do.	I.	34/38.
"	„ Studium zum Gewande des liegenden Knaben	Weimar: Goethe'sche Sammlg.	II.	28.
380	Jason's Ankunft in Jolkos . . . . .	Weimar: Museum.	I.	39.
381	Des Eteokles Aufbruch . . . . .	do. do.	I.	40.
"	Ernährungs-Szene . . . . .	do. do.	II.	22.
"	Oedipus entdeckt seine frevelhafte Ehe	do. do.	I.	41.
"	Alexander beim Apelles . . . . .	do. do.	II.	30.
"	Dionysos verwandelt die tyrrhenischen Seeräuber . . . . .	Kopenhagen: Herr Leutnant Grünwaldt.	II.	29.
"	Phaëton . . . . .	Weimar: Museum.	I.	42.
385	Das goldene Zeitalter . . . . .	Karlsruhe: Herr Frhr. von Marschall.	I.	43.
387	Promethens . . . . .	Weimar: Museum.	II.	31.
"	Verschiedene Skizzen . . . . .	do. do.	II.	32.
"	Mythologische Darstellung (Vier Götter.)	do. do.	II.	33.
388	Der Morgen . . . . .	do. do.	II.	34.
"	Eine Prozession . . . . .	do. do.	II.	36.
389	Zwei Jünglinge . . . . .	do. do.	II.	35.





Amphitruo Baccho in Amphitruo Schiav. del.

Tab. VII

*Bacchanals*



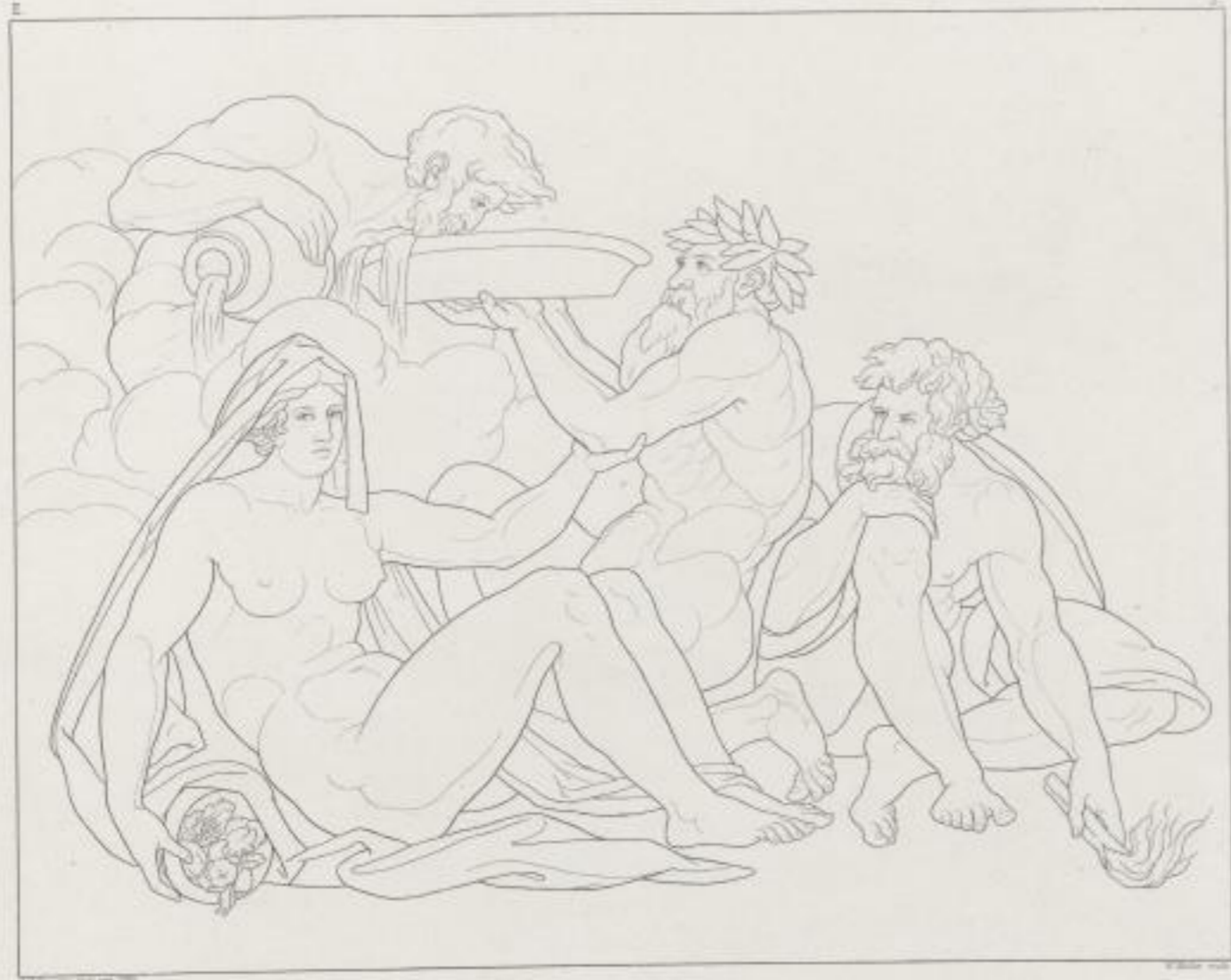




*Bakchanal.*







*Die vier Elemente*







*Der Morgen.*







*Kassandra  
im dem Königspalast in Argos*



**SLUB**

Wir führen Wissen.







*Abbildniss  
einer ansehlichen jungen Dame.*







*Portraits*  
*von bekannten Personen.*







A. Löffler in Christoph. Gredler'scher

*Pilate*  
mit dem Augen des Herodes







*Atias  
Tebanoos und Corymbos*







*Allegorie  
Kampf des Karmeliten und des Abtighausens gegen die Vernunft.*





*Die Tageszeiten im b. Ahlense zu Berlin.*



*Dawn*

*Evening*

*Noon*

*Morning*

*Noon*

*Die Tageszeiten.*

H. J. Goussier del. 1788

W. Goussier sculp.





*Diebe - Metempsychosen im 4. Abhange von Goethe.*



*Jungfrau.*

*Frau.*

*Alte.*

*Strebende.*

*Engel.*

*Tanz der menschlichen Alter nach der Musik der Zeit.*





*Dieben - Märschen im h. Abtise zu Biele*



*Turnen und Abkanten*

*Bakhanal.*

*Dieu. Capite.*

*Jeune*

*Ant. Goussier del. 1798*

*W. Müller sculp.*



**SLUB**

Wir führen Wissen.





*Decken - Malereien im k. Schlosse zu Berlin*



*Polyphem und Galatea*





*Fischer - Malereien im h. Schiffe zu Athen.*



*Athena und Ephebos.*

*Ephebos.*

*Die Festwächter mit Engeln.  
Die Unterwelt.*

*Die Argonen.*

2. 2. 1840. No. 100.

1840. No. 100.





*Dieckes - Malerin im h. Schlosse zu Berlin.*



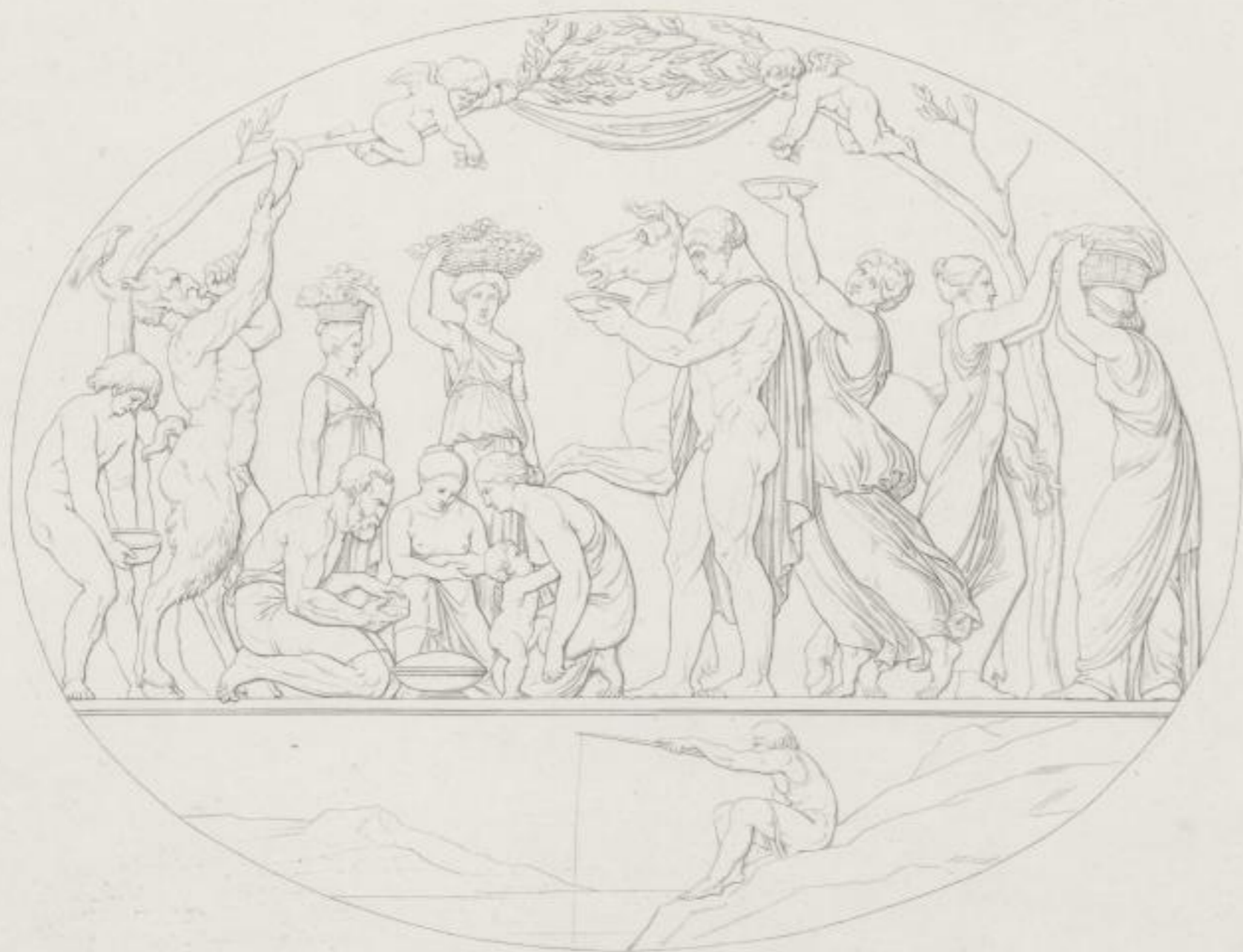
*Apollon*

*Acht Musen,  
Ves Parnass.*

*Die Sagen*







47.000000

47.000000

*Bacchanal*  
*nach dem 2. g. Abg. von der Michelangio.*







*Die Schlacht von Rossbach*



**SLUB**

Wir führen Wissen.







*Das Gastmahl der Apostel.*



SLUB

Wir führen Wissen.



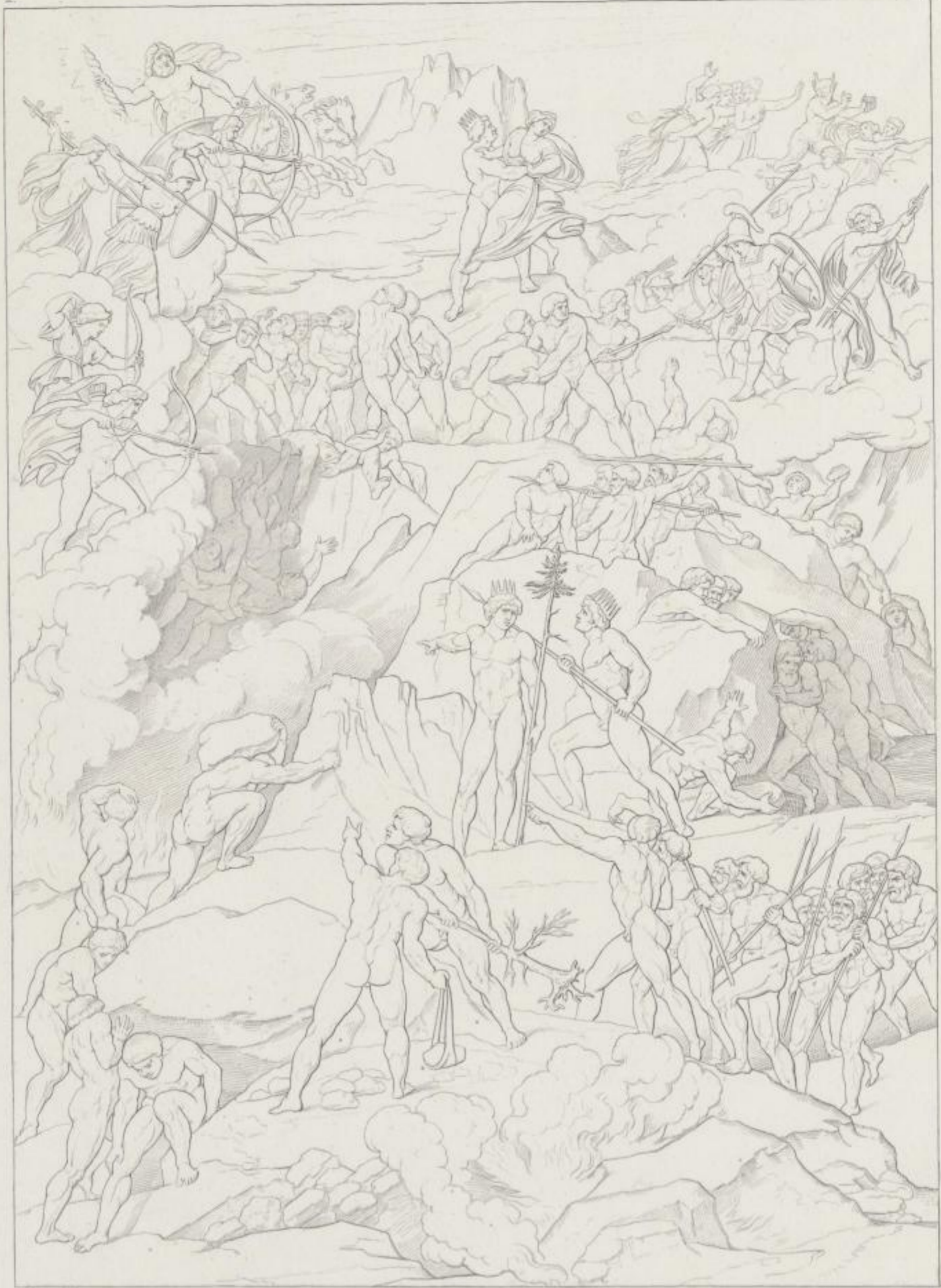




*Les Parques*







*Kampf der Titanen und Götter.*









*Cambridge, 1810.*





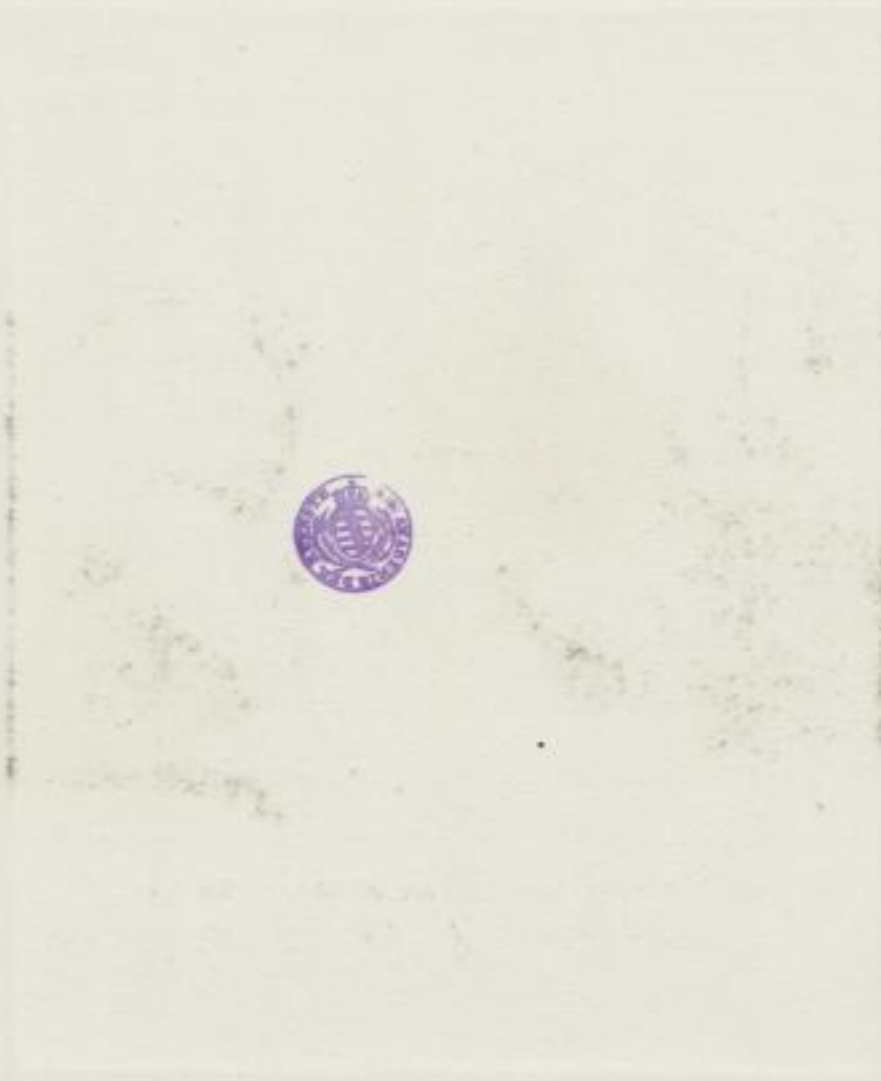


*Die sitzende Pallas*













*Studien zum Gewebe der Senne  
(aus der Darstellung der „Nacht mit ihren Händen“)*







*Studium zum Wind-Lümmel.  
(Aus der Darstellung von Jants's Relief)*



**SLUB**

Wir führen Wissen.







Studium zu einer schwebenden Gruppe  
(Aus der Darstellung von Pante's Kille)







*Studium zum Gewande eines liegenden Kindes.  
(Aus der Darstellung des Kindes.)*







Ann. Caetani. & Rom.

*Dionysos verwandelt die tyrischen Scutuber in Daphne.*







*Alexander beim Apollon*



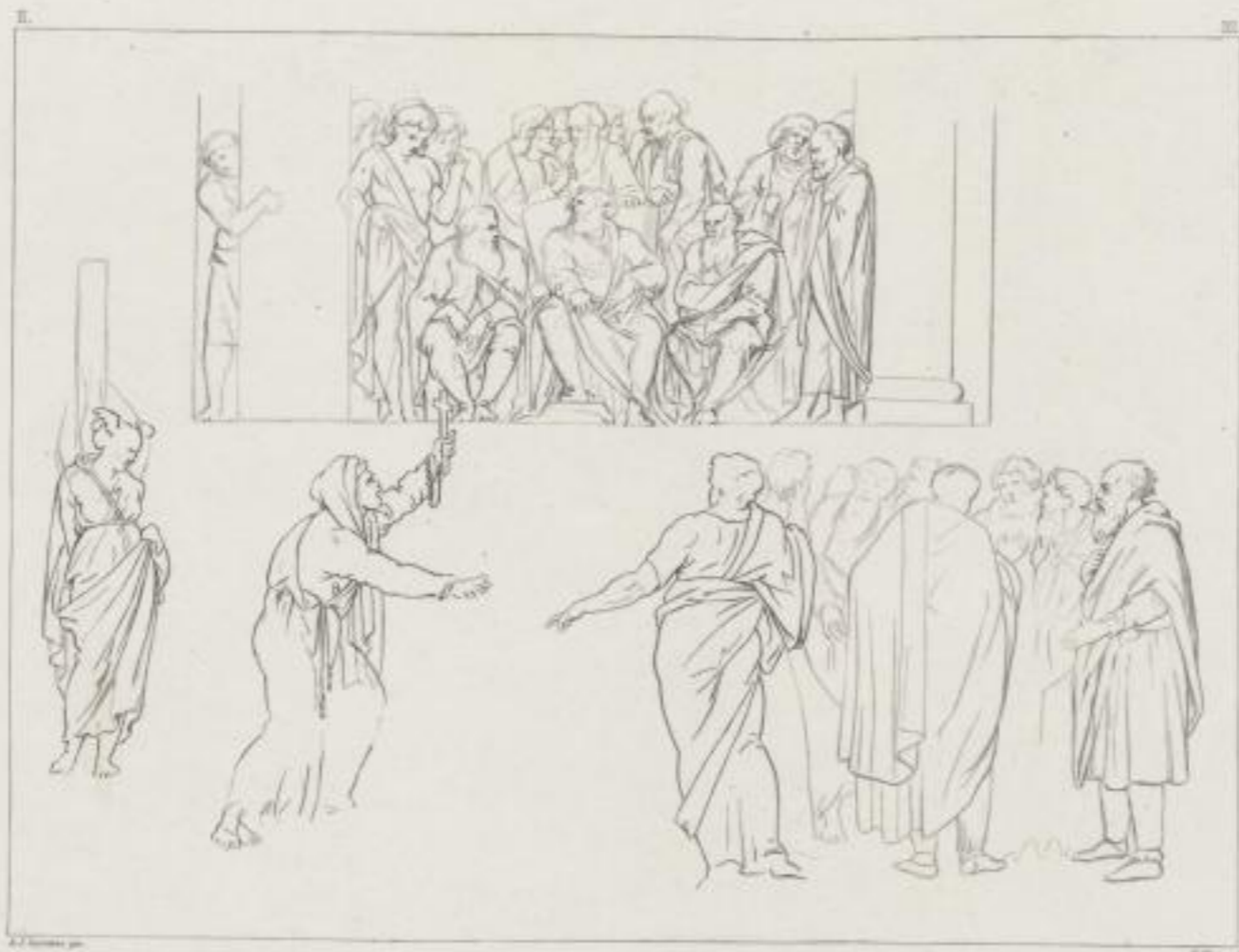




*Pomethaus.*







*Verschiedene Stellungen.*





*Mythologische Darstellung*







A. J. Simonis pin.

B. More pin.

*Der Morgen.*







*Zwei Jünglinge*

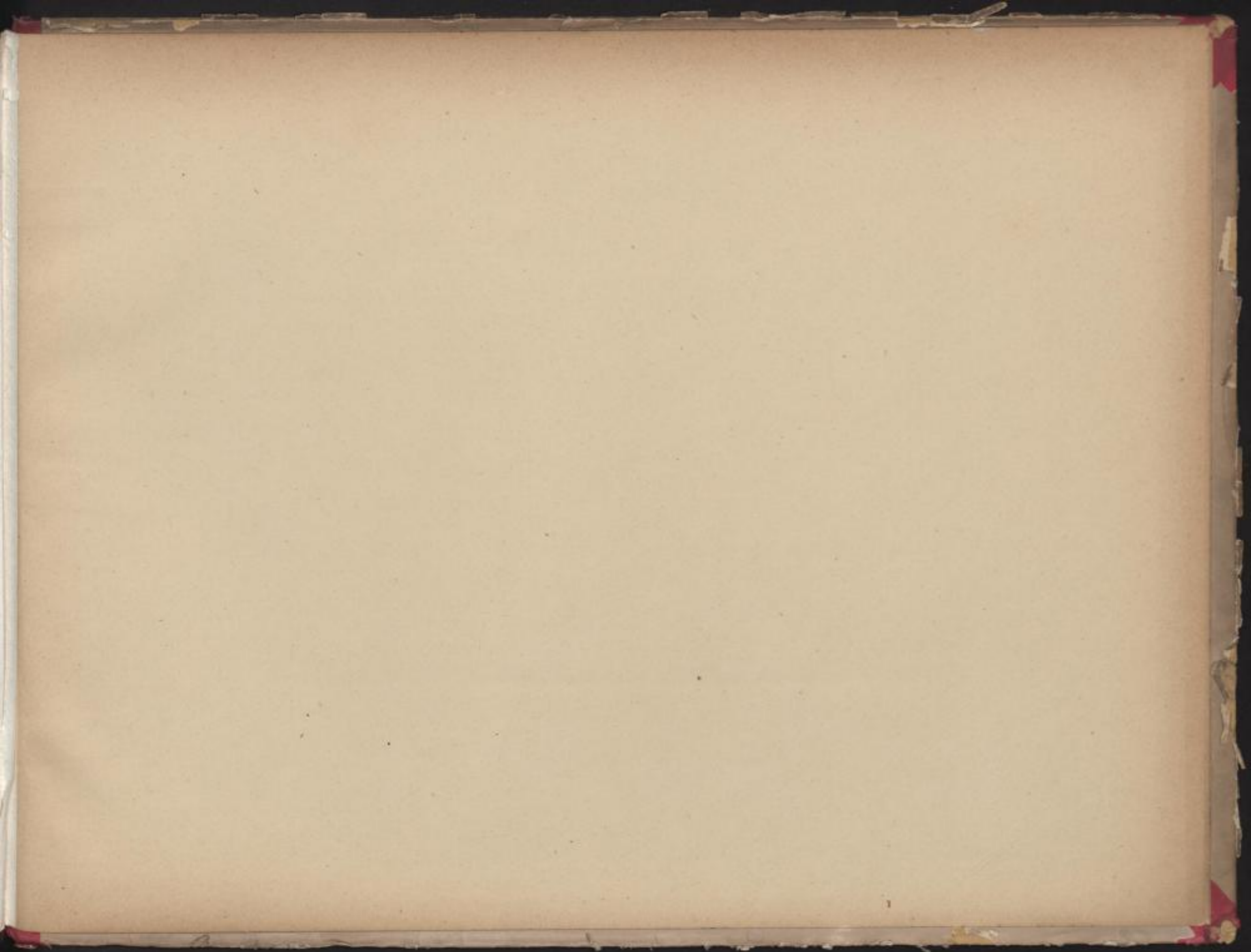




*Conc. Pivassien.*







**SLUB**

Wir führen Wissen.

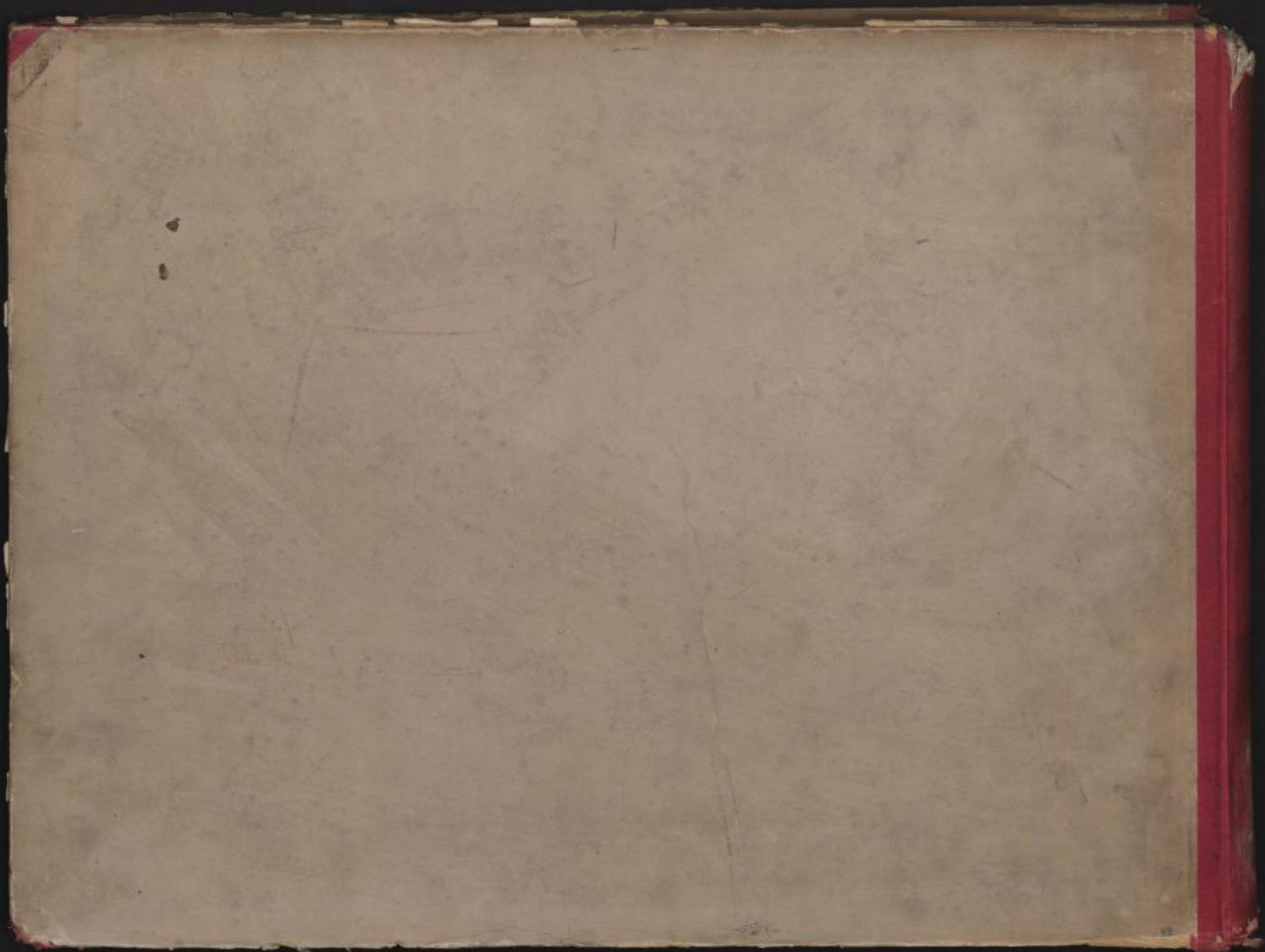






3 +  
154

998.



**SLUB**

Wir führen Wissen.

