

Yvonne E. Schmidt

"Franz Ludwig Catel (1778-1856):  
Untersuchungen zum Werk des Ma-  
lers anhand ausgewählter Bei-  
spiele aus seiner italienischen  
Zeit"



Titelbild: F. L. Catel: Südtalienische Bauernstube. Undatiert. Öl auf Leinwand, 62 x 49 cm, Privatbesitz Süddeutschland





TITELBLATT

"Franz Ludwig Catel (1778-1856): Untersuchungen zum Werk  
des Malers anhand ausgewählter Beispiele aus seiner  
italienischen Zeit"

Hausarbeit zur Erlangung des Magister Grades an der Ludwig-  
Maximilians-Universität München -

vorgelegt von Yvonne Schmidt

Hauptreferent: Professor Dr. Hermann Bauer

Datum: 12.4.1985



## Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	1
1.0. Einleitung.....	4
1.1. Catels künstlerischer Werdegang.....	4
1.2. Die Beziehung Catels zu den zeitgenössischen Malern in Italien.....	7
2.0. Interieurbilder mit Landschaftsausblick.....	12
2.1. "Kronprinz Ludwig in der spanischen Weinschenke in Rom".....	16
2.2. "Schinkel in Neapel".....	36
2.3. "Süditalienische Bauernstube".....	42
3.0. Genrebilder.....	46
3.1. "Italienisches Volksleben bei Pozzuoli".....	48
3.2. "Bauernfamilie bei Albano".....	51
4.0. Landschaft mit Staffage.....	55
4.1. "Aussicht von Ariccia gegen das Meer".....	57
4.2. "Blick auf St. Peter und die Engelsburg in Rom!".....	60
4.3. "Golf von Neapel mit dem Palazzo Donn'Anna".....	63
5.0. Bilder nach literarischen Vorlagen.....	68
6.0. Zusammenfassende Schlußbemerkungen.....	77
Literaturverzeichnis.....	85
Nachweis der Selbständigkeit.....	95
Lebenslauf.....	96



### Vorwort

Das umfangreiche Oeuvre Catels soll in der folgenden Untersuchung auf seine in Italien geschaffenen Gemälde eingegrenzt werden, zumal diese Zeit noch nicht eingehender erforscht worden ist. Seine Frühzeit in Berlin als Buchillustrator wurde in einigen kunstgeschichtlichen Arbeiten bereits gewürdigt<sup>1)</sup>.

Eine Monographie über Catel wurde bisher noch nicht publiziert. Von 1976 gibt es eine römische Dissertation, die nicht zugänglich ist<sup>2)</sup>. Es gibt jedoch eine Biographie von Hans Geller, die unvollendet blieb<sup>3)</sup>. Obwohl er sich ausführlich mit den deutschen Malern in Rom der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts befaßt hat, kommt er in diesem Manuskript über eine anekdotische Erzählweise nicht hinaus. Derzeit befaßt sich Marianne Prause mit dem gesamten Werk Catels. Sie plant zu diesem Maler eine Publikation mit Werksverzeichnis.

In der allgemeinen Literatur zur Romantik gehört Catel zu jenen Malern dieser Zeit, die nur am Rande erwähnt werden. Dies ist verwunderlich, wenn man bedenkt, daß er in einigen zum Teil bedeutenden Museen vertreten ist. Mehrere Bilder Catels befinden sich in der Neuen Pinakothek in München, im Germanischen Nationalmuseum

- 
- 1) A.Lanckorónska/M.Oehler: Die Buchillustrationen des 18. Jhs. in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Bd III. o.O.1934 und A.Lanckorónska/M.Rümann: Geschichte der deutschen Taschenbücher und Almanache aus der klassisch-romantischen Zeit. München 1954
  - 2) G.Bonifazio: F.L.Catel. Diss. Rom 1975/76; trotz eingehender Bemühungen war diese Arbeit nicht erhältlich.
  - 3) H.Geller: Franz Catel. Leben und Werk des deutsch-römischen Malers zum 100jährigen Todestag des Künstlers. Masch.Schr. 1960



in Nürnberg und in der West-Berliner Nationalgalerie<sup>1)</sup>. Der größere Teil seines Werkes ist heute in Privatbesitz und im Kunsthandel verstreut.

Catel leistete mit seinen in Italien geschaffenen Gemälden einen wichtigen Beitrag zur Malerei der Romantik. Obwohl sich sein künstlerisches Schaffen in Italien auf einen Zeitraum von über vierzig Jahren erstreckte (1811 bis zu seinem Tode 1856), ist es stilistisch gesehen doch recht einheitlich und kann deswegen im Zusammenhang erörtert werden. Auch inhaltlich verfügte er dort über ein gleichbleibendes Themenrepertoire. Er malte hauptsächlich Landschafts-, Veduten- und Genrebilder. Weniger zahlreich sind seine Porträts. Jedoch hat er mit zwei Bildern aus gerade dieser Gattung einen relativ hohen Bekanntheitsgrad erreicht.

Es handelt sich um die Bilder "Kronprinz Ludwig in der spanischen Weinschenke in Rom" und "Schinkel in Neapel". Beide waren auf zahlreichen Ausstellungen vertreten und wurden in Gesamtwerken zur Malerei der Romantik häufig abgebildet. Demzufolge wurden sie auch eingehender erörtert, jedoch erscheint mir eine weitergehende Analyse, besonders des erstgenannten Bildes, erforderlich.

Ein Aspekt der Untersuchung dient der Frage, ob Catel ein Erfolgsmaler war, der lediglich idealisierte Souvenirbilder produzierte, wie es ihm oft vorgeworfen wurde, oder ob er auch Bilder höheren Aussagegehaltes hervorgebracht hat. Nach dieser Überlegung erfolgte auch die Auswahl der Beispiele.

Bei den einzelnen Kapiteln werden Gattungsbezeichnungen als Überschriften gewählt. Gerade bei Catel ist aber eine strikte Abgrenzung nicht möglich, weil sich Elemente verschiedener Gattungen in einem Bild vereinigen. Deshalb ist die Zuordnung der gewählten Beispiele in der jeweiligen Überschrift nicht verbindlich, sondern die Gattungsbezeichnungen sind lediglich als Hilfskonstruktionen gedacht, um verschiedene Bilder unter einem gemeinsamen dominanten

---

1) Weitere Bilder Catels befinden sich in der Schackgalerie München, der Staatsgalerie Stuttgart, der Hamburger Kunsthalle, dem Niedersächsischen Landesmuseum Hannover, der Kunsthalle Bremen (Aquarelle) sowie im Ausland im Thorvaldsen Museum Kopenhagen (sieben Werke), im Schloßmuseum zu Gotha und im Museum der bildenden Künste in Leipzig.



Aspekt zu untersuchen. Überschneidungen gattungstheoretischer Art sind bei dieser gewählten Methode unumgänglich.

An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die mir freundlicherweise Abbildungsmaterial zur Verfügung gestellt haben, insbesondere Frau Dr. Marianne Prause aus Berlin sowie allen Besitzern von Gemälden Catels in Privatbesitz, Galerien und sonstigen Institutionen. Danken möchte ich auch Herrn Professor Dr. Bauer, der diese Arbeit betreut hat.

### 1.1. Catels künstlerischer Werdegang

Franz Ludwig Catel wurde 1773 in Berlin geboren. Die Familie stammte aus Italien. Der Vater Pierre François war Abbe und ein französischer Beamter in Berlin.<sup>1)</sup>

In einigen biographischen Angaben wird erwähnt, daß Catel zunächst ein Ingenieur für die Fortifikationsbauwerke war. Werke in dieser Technik sind heute nicht mehr bekannt. In seiner Jugend in Berlin war Catel als Buchillustrator tätig. Er arbeitete nach literarischen Vorlesern und für zeitvergeblische Zeitschriften, die zu dieser Jahrhundertwende veröffentlicht wurden. Unter anderem illustrierte er die Werke von Goethe, Schiller und Lessing. Er war auch als Zeichner für die Berliner Zeitschriften "Der Zuschauer" und "Der Zuschauer" tätig.<sup>2)</sup>

Catel verarbeitete die Vorleser und erarbeitete sie aus. Diese wurden dann veröffentlicht. Von Zeit und Zeitungen in Berlin gestochen. In seiner Berliner Zeit sind die Illustrationen zu Goethes "Hermann und Dorothea" herzustellen (1799) zu sehen.<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> J. M. G. Goethe in einem Brief an Wilhelm v. Humboldt vom 20. 11. 1773 in Weimar. Zitiert bei J. Catel (1773) Goethe's Briefwechsel mit dem Fürsten von Salm-Reckhow, Berlin 1909, S. 100.

<sup>2)</sup> Artikel über Catel von J. M. G. Goethe in der Berliner Zeitung "Der Zuschauer" Berlin 1799, Nr. 11, S. 100.

<sup>3)</sup> J. M. G. Goethe in einem Brief an Wilhelm v. Humboldt vom 20. 11. 1773 in Weimar. Zitiert bei J. Catel (1773) Goethe's Briefwechsel mit dem Fürsten von Salm-Reckhow, Berlin 1909, S. 100.

<sup>4)</sup> J. M. G. Goethe in einem Brief an Wilhelm v. Humboldt vom 20. 11. 1773 in Weimar. Zitiert bei J. Catel (1773) Goethe's Briefwechsel mit dem Fürsten von Salm-Reckhow, Berlin 1909, S. 100.

<sup>5)</sup> J. M. G. Goethe in einem Brief an Wilhelm v. Humboldt vom 20. 11. 1773 in Weimar. Zitiert bei J. Catel (1773) Goethe's Briefwechsel mit dem Fürsten von Salm-Reckhow, Berlin 1909, S. 100.



Er [Catel] zeigt in seinen Arbeiten ein schönes Talent, nur sieht man daran, möchte ich sagen, daß er in der Zerstreung der Welt lebt.

Goethe (1)

## 1.0. Einleitung

### 1.1. Catels künstlerischer Werdegang

Franz Ludwig Catel wurde 1778 in Berlin geboren. Die Familie stammt aus Sedan. Der Vater Pierre Frédéric war Assessor am Französischen Gericht in Berlin<sup>2)</sup>.

In einigen biographischen Angaben wird erwähnt, daß Catel zunächst eine Lehre in der Holzbildnerei absolvierte<sup>3)</sup>. Werke in dieser Technik sind heute nicht mehr bekannt. In seiner Frühzeit in Berlin war Catel als Buchillustrator tätig. Er arbeitete nach literarischen Vorlagen und für zeitgenössische Journale, die um die Jahrhundertwende verbreitet waren<sup>4)</sup>. Wer sein eigentlicher Lehrmeister war, weiß man nicht, jedoch war er stilistisch stark von dem damals in Berlin führenden Chodowiecki abhängig.

Catel zeichnete die Vorlagen und aquarellierte sie. Diese wurden dann überwiegend von Bolt und Bollinger in Kupfer gestochen. Aus seiner Berliner Zeit sind die Illustrationen zu Goethes "Hermann und Dorothea" hervorzuheben (s. Abb. 1 im Anhang)<sup>5)</sup>.

- 
- 1) Joh. W. v. Goethe in einem Brief an Wilhelm v. Humboldt vom 28.8. 1799 in Weimar. Zitiert bei L. Geiger (Hr.): Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt. Berlin 1909, S. 100
  - 2) Artikel über Catel von I. Wirth in der Neuen Deutschen Biographie, Berlin 1957, Bd III, S. 175
  - 3) so z.B. im Museumskatalog der Neuen Pinakothek 1981, S. 45
  - 4) so z.B. Viewegs Taschenbuch, Cottas Taschenbuch für Damen, Ifflands Almanach fürs Theater etc.
  - 5) Dies war die erste Taschenbuchausgabe von 1799



In einem kleinen Historienbild von 1806 mit dem Titel "Luther verbrennt die Bannbulle" (s. Abb. 2 im Anhang), verbreitet durch einen Stich von Buchhorn, prägte er zu diesem Thema einen Bildtypus, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufig bis in Details kopiert wurde und sogar noch Menzels Kupferstich in der Komposition beeinflusste (s. Abb. 3 im Anhang)<sup>1)</sup>.

1806 bewarb sich Catel mit einem Aquarell an der Berliner Akademie und wurde zum ordentlichen Mitglied ernannt. In diesem Blatt behandelte er ein mittelalterliches Thema: "Die Ermordung des Nikolaus von Bernau"<sup>2)</sup>.

1807 ging Catel nach Paris, wo er in der Wohnung des Generals Clarke Deckenmalereien anzufertigen hatte<sup>3)</sup> und dafür ein Aufenthaltsstipendium erhielt<sup>4)</sup>. Dort hat er vermutlich seine ersten Erfahrungen in der Freskomalerei erworben. Die Kartons zu diesen Fresken brachten bei Gérard, David und Lefèvre höchsten Respekt hervor<sup>5)</sup>.

Catel hatte während seines Aufenthaltes in Paris Gelegenheit, italienische und holländische Meister zu studieren, die zu dieser Zeit im Musée Napoleon ausgestellt waren. Er kopierte auch einige dieser Werke, und zwar religiöse Bilder von Raffael, Domenichino, Guido Reni, A. Caracci und A. Sacchi<sup>6)</sup>.

---

1) Die große Verbreitung des Catel'schen Einflusses wurde im Ausstellungskatalog der Veste Coburg von 1980: "Luthers Leben in Illustrationen des 18. u. 19. Jhs." eingehend und mit zahlreichem Abbildungsmaterial dokumentiert.

2) L. Grote: "Die Naumburger Stifterfiguren als Almanachschnuck", in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwiss. II, 1948, S. 65

3) ebd.

4) W. Becker: Paris und die deutsche Malerei 1750-1840. München 1971, S. 415

5) ebd., Anm. 1016; heute sind die Fresken zerstört.

6) ebd., Anm. 12



An selbständigen Werken ist aus der Pariser Zeit recht wenig übermittelt. Jedenfalls erlernte Catel dort die Technik der Ölmalerei, wo um diese Zeit Namen wie Ingres und David bestimmend waren.

Einige in Italien entstandene Porträts erinnern an französische Vorbilder: so weist Catels Porträt der Vittoria Caldoni (s.Anh. Abb. 4) große Ähnlichkeit zu dem Bild von Horace Vernet mit gleichem Thema auf<sup>1)</sup>. Ebenso erinnert das 1811 entstandene Ehepaarbildnis von Catels Bruder Ludwig mit dessen Frau (s.Anh. Abb. 5) an französische Vorbilder akademischer Richtung, besonders bei der Darstellung der Frau.

Catels Aufenthalt in Paris währte bis 1811. In diesem Jahr fuhr er nach Rom, welches das große Ziel vieler Maler jener Zeit war. Von einigen wenigen Reisen abgesehen blieb er bis zu seinem Tode in Italien.

Bereits 1812 reiste Catel mit dem französischen Archäologen Millin nach Sizilien und Pompeji, um in dessen Auftrag Landschaften zu malen.<sup>2)</sup>

1814 heiratete Catel die Italienerin Margherita Prunetti, die Tochter eines Schriftstellers. Mit ihr unternahm er zahlreiche Reisen innerhalb Italiens.

Catel malte in Italien vorwiegend Landschafts- und Genrebilder. Jedoch kommt auch das Motiv des meditierenden Mönches häufig vor (ein Beispiel s.Anh. Abb. 6). Meistens sind diese in Klöstern oder vor einer Kirche dargestellt. Er malte ebenso Pilger und betendes Landvolk.

Charakteristisch für seine Malweise sind ausgeprägte Lichteffekte, eine ausgewogene Perspektive und die Wiedergabe atmosphärischer Stimmungen. Seine Genrebilder zeugen von harmonischem Einklang zwischen Mensch und Natur. Sein Erfolg ist wohl der Heiterkeit zu

---

1) H. Vernet, Porträt der Vittoria Caldoni, Abb. Nr. 19 in: G. Poensgen: "Zu einer neu aufgetauchten Bildnisbüste der Vittoria Caldoni von Rudolph Schadow", in: Pantheon, Heft 5, 1961, S. 259

2) Clemente Busiri Vici: "Francesco Catel, pittore e benefattore", in: Atti della Accademia nazionale di San Luca, III, Rom 1959, S. 27



verdanken, mit der er sein Sujet schildert.

Er war so erfolgreich, daß er ein beträchtliches Vermögen erwarb. In Rom führte er ein gastliches Haus und er kaufte sich ein Landgut in der Macerata.

Die Ehe Catels blieb kinderlos und beide Eheleute vermachten ihr Vermögen testamentarisch einer Stiftung in Rom, welche deutschen und italienischen Künstlern in Rom finanzielle Hilfe zukommen lassen sollte. Die Stiftung trägt den Namen ihrer Begründer (Pio Istituto Catel) und besteht bis zum heutigen Tage<sup>1)</sup>.

### 1.2. Die Beziehung Catels zu den zeitgenössischen Malern in Italien

Welche künstlerischen Kreise fand Catel vor, als er 1811 nach Rom kam? Zu dieser Zeit setzte der Strom ausländische Künstler nach Italien verstärkt ein. Die deutschsprachige Malerkolonie war im wesentlichen durch zwei verschiedene Richtungen vertreten: die der Kapitoler (so benannt nach ihrem Wohnsitz) mit Reinhart und Koch als wichtigste Namen und die der Nazarener mit den Hauptvertretern Overbeck, Schnorr von Carolsfeld und Pforr. Die Kapitoler malten überwiegend Landschaften mit Staffage, Koch vertrat den ausgesprochen heroischen Stil, dagegen orientierten sich die Nazarener an Dürer und Raffael und bevorzugten religiöse Themen. Sie trafen 1810, also ein Jahr vor Catels Ankunft, in Rom ein. Man kann die Gruppe der Nazarener als die ersten Verfechter der ro-

---

1) C. Busiri Vici (Vgl. Anm. 2, S. 6) hat in einer Gedächtnisrede die einzelnen Satzungen des Testaments zusammengestellt (S. 32); auch Geller berichtet ausführlich über diese Stiftung in: Hans Geller: "Das Pio Istituto Catel in Rom und seine Stifter", in: Miscellanea Bibliotheca Hertziana. Wien 1961, S. 498-501



romantischen Richtung in Rom bezeichnen<sup>1)</sup>.

Den ersten großen Auftrag erhielten sie 1816 vom preußischen Konsul Bartholdy, um seine Villa in Rom mit Fresken biblischen Inhalts auszuschnücken<sup>2)</sup>. Beim zweiten großen Freskoauftrag durch den römischen Fürst Massimo malten sie die Wände seines Gartencasinos mit Themen aus der italienischen Dichtung aus<sup>3)</sup>.

Catel hat beim ersten Auftrag mitgearbeitet. Er malte eine ägyptische Landschaft in kleinerem Format aus<sup>4)</sup>. Bald gab er jedoch seine Mitarbeit wegen zu geringer Bezahlung auf<sup>5)</sup>.

Catel ging künstlerisch ganz andere Wege als die Nazarener. Er stand jedoch in freundschaftlichem Verhältnis zu ihnen und erteilte ihnen zeitweise Unterricht in der Perspektive<sup>6)</sup>.

Catel schätzte die Malerei der Nazarener, obwohl er sich nicht damit identifizieren konnte. Ein Brief an den Kunstkritiker Quandt von 1824 gibt uns darüber Aufschluß:

"Schnorr arbeitet ungeheuer fleißig in der Villa Massimi, und geht mit Riesenschritten voran, er hat jetzt eine erstaunliche Fertigkeit in der Frescomahlerei erhalten und seine letzteren Bilder besonders sind von einer Trefflichkeit Exekution und Faerbung, die Bewunderung erregt; dieses Massimische Gartenhaus wann es wird vollendet seyn, wird gewiß viel Epoche

---

1) Über die Kunst der Nazarener gab es gerade in den letzten Jahren einige Ausstellungen, so z.B. 1977 im Städel in Frankfurt und 1981 in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rom.

Zahlreich ist auch die Literatur zu dieser Malergruppe. Keith Andrews initiierte 1964 die Forschung zu diesem lange unbeachteten Gebiet mit seinem Buch: The Nazarenes. Das aktuellste und für eine zusammenfassende Orientierung sehr zu empfehlende Werk schrieb 1982 H. Schindler: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert.

2) H. Schindler: Nazarener. Regensburg 1981, S. 27

3) ebd., S.38

4) W.Geismeyer: "Die Nazarener-Fresken der Casa Bartholdy", in: Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte. (9), 1967, S. 48

5) L. Justi: Von Runge bis Thoma. Berlin 1932, S. 96

6) M. Howitt: F.Overbeck. Darmstadt 1971 (Nachdruck von 1886), Bd I, S. 175



machen".(1)

Umgekehrt schätzte auch Schnorr von Carolsfeld die Kunst Catels:

"Catel, der kürzlich von Neapel zurückgekehrt ist, hat mir heute das bereits sehr vorgerückte Gemälde für Sie gezeigt. Es ist ungemeines Leben und große Wahrheit in diesem Werke, und man sieht deutlich, daß es ihm recht darum zu thun ist, Ihnen eine vortreffliche Arbeit zu liefern. Überhaupt scheint es seit einiger Zeit, als ob er mit größerem Ernste der Kunst obliege als früher. Das Bestreben, mit uns anderen auch in ein gutes herzliches und echtes Künstlerverhältnis zu kommen, ist unverkennbar..." (2)

Für ein Bild Overbecks brachte Catel ebenfalls viel Bewunderung auf:

"...von neueren Kunstprodukten, die in Rom vollendet und ans Licht getreten sind, zeichnet sich Overbecks Einzug in Jerusalem, welches er nun endlich fertig gemacht hat, besonders aus, und findet vielen Beifall und wird sogar von den Franzosen sehr hoch geschätzt, beweis daß das Vortreffliche doch alle vorgefaßte Meinungen und verschiedenen Ansichten besiegt." (3)

Die nichtreligiöse Richtung der deutschen Maler in Rom befaßte sich intensiv mit der Charakteristik der italienischen Landschaft und deren Bewohner. In mehreren Quellen wird Catels Abhängigkeit von Koch betont. Koch hat jedoch eine ganz andere Auffassung von der Wiedergabe einer Landschaft. Generell ist zu sagen, daß in Catels Landschaften Ruhe und Harmonie dominieren, sie also zum idealen Stil tendieren, wohingegen diejenigen Kochs wesentlich unruhiger wirken.

Es gibt jedoch einige weniger bekannte Maler, die zeitweise in Rom lebten und deren Stil demjenigen Catels verwandter erscheinen. Dazu gehören Namen wie Fries, Nerly und Horny. Auch in manchen Bildern Reinharts finden sich gewisse Parallelen zu Catel. Über die italienischen Maler in Rom zu dieser Zeit ist bisher noch nicht viel geforscht worden.

- 
- 1) Brief Catels aus Rom vom 20. März 1824 an Gottlob von Quandt in Dresden. Archiv der Neuen Pinakothek in München.
  - 2) Brief J.S.v.Carolsfeld aus Rom vom 14.10.1822 an G.v.Quandt, abgedruckt in: Franz Schnorr von Carolsfeld: "Briefe aus Italien von Julius Schnorr von Carolsfeld, geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827". Gotha 1886, S. 422
  - 3) vgl. Anm.1, gleiche Seite



Tommaso Minardi orientierte sich an den Nazarenern und malte überwiegend religiöse Themen. Er hat ein großes zeichnerisches Werk hinterlassen<sup>1)</sup>. Achille Pinelli malte die Straßen und Plätze Roms häufig in Aquarelltechnik<sup>2)</sup>. Beide hatten keinen Einfluß auf Catel. Dagegen ist Bartolomeo Pinelli ein wichtiger Name in Zusammenhang mit Catel. Er schilderte in graphischen Zyklen typische Alltagssituationen der Landleute in ihren originalen Trachten. In erster Linie wären die "Costumi di Roma" und die "Costumi di Napoli", die sicherlich einen Einfluß auf Catel ausgeübt haben<sup>3)</sup>, zu nennen.

In der Landschaftsmalerei erhielt Catel in Neapel wichtige Impulse. In der Veduten-Tradition in Neapel sind so wichtige Namen wie Philipp Hackert (dort als Hofmaler tätig von 1786-1799), Salvatore Rosa, Gaspare Vanvitelli, Claude Joseph Vernet und Masturizio zu nennen<sup>4)</sup>.

Um 1820 bis 1850 bestand dort die "Schule von Posilippo", die von Anton Pitloo begründet wurde. 1820 eröffnete er in Neapel eine Art Privatakademie<sup>5)</sup>. Der Hauptvertreter dieser Schule war Giacinto Gigante. Er malte überwiegend in Aquarelltechnik. Seine Blätter erinnern an Turner, dem er 1828 begegnete<sup>6)</sup>. Gigantes Malweise war spontan, die einzelnen Pinselstriche sind vermutlich ohne detaillierte Vorzeichnung entstanden. Dies ist auch ein Kennzeichen für die Vertreter dieser Schule; diesbezüglich negierten sie die Tradition und setzten sich von ihren Vorbildern in mal-

---

1) siehe Ausstellungskatalog Rom 1982/83 in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna: "Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)", 2 Bde

2) Incisa della Rocchetta: "Nuove schede per il catalogo delle opere di Achille Pinelli nel Museo di Roma", in: Bollettino dei Musei comunali di Roma. (23) 1977, 1/4, S. 79-88

3) In der Graphischen Sammlung in München befinden sich 50 Kupferstiche von B. Pinelli: "Raccolta di cinquanta Costumi li più interessanti delle Città, Terre e Paesi, in Province diverse del Regno di Napoli disegnati, ed incisi all'aquaforte da Bartolomeo Pinelli Romano 1817". Zahlreiche Abbildungen finden sich bei Antonio Muñoz: Catalogo delle Mostra delle opere di Bartolomeo Pinelli. Roma MCMXXXV-XIII

4) Raffaello Causa: "La sculoa di Posilippo", in: Mensili d'Arte 4, Mailand 1967, S. 12/13

5) ebd., S. 16 u. 95

6) ebd., S. 19



technischer Hinsicht ab.

Catel hatte weniger die Malweise als vielmehr die Motivwahl mit diesen Malern gemein: Häuser, Straßen und Szenen aus dem Volksleben wurden gemalt ; dabei wurden insbesondere die Küstengegenden auch aus der Umgebung Neapels dargestellt: Pozzuoli, Baiae, Cuma, Capri, die Gegend von Sorrent, Amalfi und Paestum (s.Anh.Karte Seite I) Diese Bilder ließen sich an Reisende aus dem Norden recht gut verkaufen<sup>1)</sup>.

Es gab auch viele Maler aus dem nördlichen Europa, die sich zeitweise den Posilippomalern anschlossen. Beispielsweise war der Österreicher Joseph Rebell von 1813-1815 und 1827 in Neapel<sup>2)</sup>. Seine Küstenlandschaften ähneln denen Catels.

Der Norweger Dahl war 1820 und 1821 in Neapel und traf dort mit Catel zusammen, dem er die Behandlung des Atmosphärischen verdankt<sup>3)</sup>. Der Einfluß war aber auch wechselseitig. So schreibt Rave bei einer Neuerwerbung der Berliner Nationalgalerie, daß eine Zuschreibung sowohl an Catel als auch an Dahl zutreffen könnte<sup>4)</sup> (dies beweist die enge stilistische Verwandtschaft dieser beiden Maler).

Zu einigen italienischen Malern der Posilippo-Schule gibt es gewisse Analogien zu Catel<sup>5)</sup>.

---

1) Causà, a.a.O., S.10

2) " " " ,S.14

3) Hans-Joachim Neidhardt: Die Malerei der Romantik in Dresden. Leipzig 1976, S.163

4) P.O.Rave: "Neuerwerbungen der Nationalgalerie", in: Kunstwanderer. Juli 1925, S.388

5) Causa, op.cit., Abb. S.52,70,76 und S.89



## 2.0. Interieurbilder mit Landschaftsausblick

In den Bildern des folgenden Kapitels zeigt sich das Wesensmerkmal der Interieurbilder Catels: der Blick durch geöffnete Türen auf eine Landschaft im Hintergrund, die Teil des Raumeindrucks ist. Besonders im milden Klima Italiens, wo öfter Türen und Fenster geöffnet sind, entsteht diese Art der Interieurmalerie.

In der norddeutschen Malerei dieses Typus ist das Fenster kleiner und nicht immer erkennt man dahinter die Natur.

Unter diesem Aspekt, dem des Fensterbildmotivs, soll besonders in Zusammenhang mit Catels Malerei kurz angeführt werden, wie es zu dieser Entwicklung kam.

Ein erster Höhepunkt der Interieurmalerie als autonome Gattung wurde bei den holländischen Genremalern des 17. Jahrhunderts erreicht<sup>1)</sup>. Jedoch ist bei diesen Malern "...eine Zurückhaltung hinsichtlich der Durckblicke in die Natur festzustellen. Beliebter ist eigentlich der Blick durch offene Türen in andere Räume eines Hauses, gelegentlich auch der Blick in begrenzte Höfe, selten eine Aussicht in die offene Natur."<sup>2)</sup>

"Niederländische Bildtradition, vielleicht auch über Chodowiecki vermittelt, scheint noch hinter Johann Heinrich Tischbeins laviertes Federzeichnen zu stehen, die Goethe in der leichten Morgenkleidung als Rückenfigur am Fenster seiner Wohnung am Corso in Rom zeigt (1786) [...] Mit diesem Blatt beginnt in der deutschen Malerei das Motiv der aus dem offenen Fenster schauenden Rückenfigur".(3)

---

1) s. Lucy v. Weiher: Der Innenraum in der holländischen Malerei des 17. Jhs. (Diss. München 1936), Würzburg 1937

2) J.A.Schmoll,gen. Eisenwerth: "Der Blick durch das offene Fenster", in: Ausstellungskatalog "Der frühe Realismus in Deutschland 1800-1850". Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1967, S.132-144; hier S. 132

3) Schmoll, wie Anm.2, S. 133



Es handelt sich hierbei um Tischbeins Zeichnung "Goethe am Fenster" in Frankfurt am Main, Freies Deutsches Hochstift<sup>1)</sup>. Auf dieser Zeichnung sieht man Goethe, der zu dieser Zeit bei Tischbein wohnte, in legerer Hauskleidung und Pantoffeln, von der Rückenansicht nicht zu identifizieren. Gegenüber dem Fenster erkennt man ein Hausdach. Das Zimmer ist schlicht, die Tapeten sind schwach skizziert. Es wird nur eine Ecke des Raumes in äußerster Ausschnitthaftigkeit wiedergegeben. Die Pinselzüge der Zeichnung, die in Grautönen erscheinen, wirken sehr spontan.

Wichtige Etappen des Fensterbildmotivs in Norddeutschland sind Kerstings "Porträt Friedrichs am Atelierfenster" (Fassung der Hamburger Kunsthalle von 1811, Replik in der Nationalgalerie Westberlin von 1812) sowie sein "Paar am Fenster" von 1817<sup>2)</sup>. Caspar David Friedrich malte 1822 die "Frau am Fenster" (Nationalgalerie Westberlin). Auch Carus widmete sich diesem Motiv in einigen Bildern, so z.B. im "Atelierfenster im Mondschein" von 1820 (Karlsruhe, Kunsthalle).<sup>3)</sup>

---

1) Abb. s. Christian Lenz: Tischbein. Goethe in der Campagna di Roma. Frankfurt/M. 1979, S. 37

2) Schweinfurt, Slg. Georg Schäfer. Dazu schreibt Schmoll, 1967, op.cit., S.133: "Bleiben bei Kersting die Personen im geschlossenen Zimmer eigentlich ohne Beziehung zur Außenwelt..."

3) "Der Blick auf die Landschaft durch ein Fenster ist [...] anscheinend zuerst von Philipp Hackert in einem 1762 datierten Bilde dargestellt worden, das sich ehemals im Besitz von Ludwig Justi befand", meint Hubert Schrade, in: Deutsche Maler der Romantik. Köln 1967, S. 82.

Eitner erwähnt noch mehrere Vertreter dieser Richtung, so in Frankreich M. Drölling d.Ä. und seine Tochter Louise Adeone Drölling-Joubert, sowie G.F.Schmidt, Klengel, Kobell, J.Alt, Hummel, Begas etc. Beispiele und Abbildungen s. L.Eitner: "The open window and the storm-tossed boat: an essay in the iconography of romanticism", in: The Art Bulletin, XXXVII, 1955, S.281-290. Interessante Beispiele, in denen eine Stadtvedute am Fenster erscheint, sind Spindlers Terrassenausblick von 1835 (Abb. bei M. Praz: *Scene di Conversazione. Conversation Pieces.* Rom 1971, Nr. 142) und François-Louis Dejuignes Porträt von Madame Récamier in ihrer Wohnung in Abbaye-aux-Bois von 1826 (Paris, Privatslg. Abb. bei Mario Praz: *La filosofia dell'arredamento.* Mailand 1964, S. 206 oben)



Aus dem Kreise der Nazarener sei F.W.v.Schadows "Bildnis einer jungen Römerin" genannt (München, Neue Pinakothek)<sup>1)</sup>. Hier wird das Interieur auf einen Vorhang und den Fensterrahmen reduziert. Die römische Campagna dient als Kulisse des Geschehens<sup>2)</sup>.

Stellt man nun die norddeutschen Beispiele den italienischen gegenüber, so wird deutlich, daß in Deutschland ein gewisser verhaltener melancholischer Zug vorhanden ist (das Nachdenklich - Stille überwiegt); dagegen bieten die in Italien entstandenen Bilder naturalistischere Tendenzen. Überwiegt im Norden die Rückenfigur, so wenden sich die Figuren der in Italien entstandenen Beispiele mehr und mehr dem Betrachter zu. Am deutlichsten wird dies bei Catels "Süditalienischer Bauernstube", in der die Knaben in den Raum schreiten (s.Anh. Abb.Nr.15)

Laufer spricht bei Friedrich vom "Ausblick als Ausdruck der Spannung zwischen Nähe und Ferne"<sup>3)</sup>. Gerade bei diesem Maler wird die Distanz zur Natur deutlich, das Fenster bildet eine "unüberwindliche Schranke gegen die Unendlichkeit"<sup>4)</sup>, der direkte Bezug zur Außenwelt fehlt. Der Raum ist nur die äußere Hülle der Gedanken der Figuren. Dagegen findet bei den Personen der in diesem Kapitel zu beschreibenden Interieurs eine Beschäftigung im Raum statt und die Landschaft dient als Kulisse, als Verdeutlichung der Lichtverhältnisse, als zusätzlicher malerischer Effekt.

"Das Gegenlicht als malerisches Motiv wird im Interieur mit geöffneter Tür oder offenem Fenster immer wieder aufgegriffen. In mehreren Bildern der Sammlung Georg Schäfer findet es seine Ergänzung in den Grottenbildern Blechens, in den Gewölbe- und Tordurchblicken Catels, August von Bayers, von Hasenpflug, Gail, Kreling, Ainmiller, Quaglio und vielen anderen wie noch in Waldmüllers 'Belauschtem Liebespaar'. Auch das Bühnenbild, seine Entwürfe und Nachzeichnungen bezeugen

---

1) Katalog der Neuen Pinakothek München 1981, S. 291

2) Ein weiteres nazarenisches Beispiel bietet Pforrs Gemälde "Sulamith und Maria" aus der Slg. Schäfer, Schweinfurt, Abb. im Ausstellungskatalog "Münchner Landschaftsmalerei 1800-1850". Städtische Galerie München 1979, S.155.

3) Fritz Laufer: Das Interieur in der europäischen Malerei des 19. Jhs. (Diss.) Zürich 1960, S. 64

4) ebd.



die Vorliebe für das Motiv des Durchblicks mit den Lichtkontrasten im frühen und mittleren 19. Jahrhundert".(1)

In diesem Zusammenhang bieten auch Grottenmotive und Felsendurchbrüche Möglichkeiten zur Komposition vom Dunkeln ins Helle<sup>2)</sup>.

Diese Lichtwirkungen werden bei Catel und Rohden auch häufig mit dem Thema der Mönche und Eremiten in Verbindung gebracht<sup>3)</sup>. Hierzu kämen als Beispiele von Catel die "Felsige Karthäuserklause" (Schweinfurt, Slg. Schäfer) sowie die "Grotte von Amalfi" in Frage (s. Anh. Abb.6-8). Gerade bei der Darstellung der Mönche Catels und seiner Zeitgenossen wird das meditative Element der Frühromantik übernommen. Hier gilt es also zu unterscheiden zwischen sakraler und profaner Thematik.

In diesem kurzen Abriß wurde lediglich versucht, die Eigenarten der norddeutschen Maler von denen ihrer Kollegen in Italien abzugrenzen; auf Beispiele italienischer Zeitgenossen wurde hier verzichtet, weil man sagen kann, daß die ausländischen Maler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Rom so dominant waren, daß sich die italienischen Kollegen zu keinem Ruhm entfalten konnten, vielleicht auch unter der Last ihrer Vergangenheit. Sie malten zu dieser Zeit hauptsächlich Historien, Landschaften und Veduten, aber es finden sich wenige Interieurs. Bekannt ist jedoch Tommaso Minardis Selbstporträt in seinem Zimmer<sup>4)</sup>, welches auch eines der wenigen Ölgemälde des Künstlers ist (sein Werk besteht überwiegend aus Zeichnungen).

---

1) Schmoll 1967, a.a.O., S. 141

2) Wilhelm Waetzold: Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht. Leipzig 1927, S.244f.

3) siehe hierzu Hans Ost: "Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts", in: Beiträge zur Motivkunde des 19. Jhs. München 1970, S.199-211

4) Abb. im Ausstellungskatalog Rom 1982/83, op.cit., Kat.Nr.46 a



2.1. "Kronprinz Ludwig in der spanischen  
Weinschenke in Rom"

1824 malte Catel das Bild "Kronprinz Ludwig in der spanischen Weinschenke in Rom" (s. Anh. Abb. 9). Es befindet sich heute in der Neuen Pinakothek in München.

Dieses Bild war auf zahlreichen Ausstellungen vertreten<sup>1)</sup>.

Der Titel des Bildes änderte sich im Laufe der Zeit. Catel selbst bezeichnete sein Bild auf der Rückseite mit "Spanisch-Portugiesische Wein-Niederlage des Don Raffaele Anglade alla Ripa Grande in Rom"<sup>2)</sup>. Dem Maler selbst kam es also zunächst in erster Linie auf die genaue Ortsangabe an. In alten Inventaren der Neuen Pinakothek wurde das Bild 1829-39 und 1888 "Die spanische Weinschenke auf Ripa grande in Rom, mit Bildnißen"<sup>3)</sup> benannt. 1890/91 hieß es "Kronprinz Ludwig von Bayern in der Ripa grande in Rom in Gesellschaft von Künstlern"<sup>4)</sup>.

Die Titel sagen aus, daß zunächst ein geselliges Beisammensein in einer Weinschenke zum Ausdruck gebracht werden sollte und erst später die Person des späteren Königs Ludwig (Thronbesteigung 1825) hervorgehoben wurde, sowie es im heutigen Titel geblieben ist. In einem Brief an Gottlob von Quandt schrieb Catel nähere Angaben zu den Personen:

- 
- 1) 1967 im Münchner Kunstverein "Bayern in Griechenland", 1979 im Lenbachhaus "Münchner Landschaftsmalerei 1800-1850", 1980 in der Glyptothek zur 150-Jahr-Feier "Glyptothek München 1830-1980" und 1981 in der Galleria Nazionale di Arte Moderna: "I Nazareni a Roma".
  - 2) Ausstellungskatalog "Glyptothek München 1830-1980", München 1980. Auf Seite 409 ist die Rückseite des Bildes abgebildet, wo auch eine Umrißzeichnung mit den dargestellten Personen vorhanden ist.
  - 3) Duplicat K.L.I.P.I "Verzeichnis der Privat=Gemaelde=Sammlung Seiner Majestaet der Königs Ludwig von Bayern. Hg Band I:1829-39". Inv. Mü A 9/1/1, sowie "Inventar der kgl. neuen Pinakothek" Inv. Mü A 888/1/1; Archiv der Neuen Pinakothek
  - 4) "I.N.M. Neuere Meister. Inventar der Kgl. Neuen Pinakothek. Gemälde A. Königl. Familiengut. I. Duplikat." Inv. Mü A 890/1/1, ebd.



"...Kürzlich habe ich ein kleines bambochaden Bild beendigt für den Kronprinzen von Bayern. S. Königl. Hoheit hatten gnädigst zum Abschied für Herrn v. Klenze ein kleines Dejeuner auf ripa grande, beim Don Raffaele veranstaltet und trug mir auf, diese Scene durch meinen Pinsel zu verewigen. Die im Bilde porträtierten Personen sind der Kronprinz, sein Kammerherr Graf Seinsheim, und sein Adjutant H.v.Gumpenberg, v. Klenze, Wagner, Thorwalzen, Schorr, Veit, Doktor Ringseis und meine Wenigkeit und der Weinwirt Don Rafaele Anglada. Durch die ofene Thür sieht man den Aventin jenseits den Tiber."(1)

Hieraus geht hervor, daß das Treffen aus Anlaß des Abschiedes von Klenze stattgefunden hat. Adrian von Buttlar hat in einem Aufsatz<sup>2)</sup> die genaue Datierung des Bildes auf der Rückseite (29.2.1824) mit dem vierzigsten Geburtstag Klenzes in Verbindung gebracht. Drei Aspekte sprechen für die Zustimmung zu dieser These: die Erwähnung Klenzes im vorhin zitierten Brief, die genaue Datierung mit Angabe des Tages und Monates auf der Rückseite des Bildes sowie die Platzierung Klenzes am Kopfende der Tafel, die ihn etwas hervorhebt. Wie ebenfalls aus dem Brief Catels hervorgeht, befinden sich die Personen in einer Weinschenke, die dem spanischen Wirt Anglada gehörte und am Tiberufer "Ripa grande" gelegen war. Im Hintergrund erscheint das Kloster Sant'Angelo auf dem Hügel Aventin in Rom. Der Zeitpunkt war vermutlich ein Spätvormittag. Wie aus den Erinnerungen des Dr. Ringseis hervorgeht, hatte Ludwig öfters die Idee, einige Künstler zu einem zweiten Frühstück mit Muscheln und einem Glas Wein in diese Schenke einzuladen<sup>3)</sup>.

Dank der Umrißzeichnung mit Angabe der Personennamen auf der Rückseite des Bildes, wie es der Kronprinz Catel aufgetragen hatte, kann man jede Figur dieses Bildes genau identifizieren.

- 
- 1) F.Catel an Gotlob von Quand in Dresden. Brief vom 20.März 1824, Rom. Archiv der Neuen Pinakothek, München
  - 2) A.v.Buttlar:"Der Grieche in Bayerns Diensten.Zum 200. Geburtstag Leo von Klenzes", in: Süddeutsche Zeitung, Nr.47,25./26.2.1984, S.135
  - 3) "Heut ist ein wahrhaft himmlischer Tag. Darum gehen wir sogleich - es ist 11 Uhr - zur spanischen Galerie auf Ripa grande zu Meister Raffaele Anglada...Schon hör ich den Kronprinzen rufen: 'Graf Karlmannchen,..auf,auf, andiamo alla ripa grande!'Si,si, al ripone grandioso, grandiosissimo!" - in: Emilie Ringseis: Erinnerungen des Dr.Joh.Nep.Ringseis. Regensburg 1886-91, hier Bd II, S.88. Aus diesem Zitat läßt sich die Stimmung nachvollziehen, die auch in Catels Bild wiedergegeben ist.



Links eilt der Wirt mit einigen Weinflaschen zu der Tischgesellschaft herbei. Der Kronprinz wendet sich ihm zu und gibt durch Gesten bekannt, daß er Nachschub wünscht.

Ludwig, fuhr häufig nach Italien und pflegte dort auch Kontakte zu den Künstlern. Neben ihm sitzt auf der linken Bank der Bildhauer Thorvaldsen, den Ludwig sehr schätzte. Ludwig wollte ihn sogar nach München berufen, aber Thorvaldsen blieb in Rom.

Neben Thorvaldsen sitzt der Graf Karl Seinsheim, der Reisebegleiter des Kronprinzen: ... "Karl war ein Freund Ludwigs I. Sie lernten sich bereits auf den Universitäten zu Landshut und Göttingen kennen. Als dann Ludwig seine Länderbereisungen antrat, war Graf Carl von Seinsheim sein Intimus und Begleiter in Italien"<sup>1)</sup>.

Das Geburtagskind, der Architekt Leo von Klenze, sitzt am Kopfen-  
de der Tafel, das Gesicht von der Sonne beschienen. 1814 lernte Klenze den Kronprinzen kennen<sup>2)</sup>. Seit 1816 stand er in Ludwigs Diensten. Er teilte mit ihm sowohl die Griechenlandbegeisterung (Bau der Glyptothek in München) als auch die Begeisterung für Italien: 24 mal reiste er dorthin<sup>3)</sup>.

Der stehende Herr mit Zylinderhut ist der Bildhauer Johann Martin von Wagner. Er war in Rom "als Vermittler von Ankäufen antiker und neuerer Kunstwerke, als Kontaktmann zu den in Rom lebenden Künstlern, als Organisator umfangreicher Kunsttransporte nach München, als Quartiermeister der Villa Malta"<sup>4)</sup> für den Kronprinzen tätig. Etwas geduckt sitzt daneben der Maler Philipp Veit, der seit 1815 in Rom war, wo er sich den Nazarenern anschloß und an den großen Freskoaufträgen teilnahm (s.S.8). Er blieb bis 1830 in Rom und nahm dann eine Berufung zum Direktor der Städel-Galerie in Frankfurt

- 
- 1) G. Lohmeier: "Sünching und das Geschlecht der Grafen von Seinsheim", in: Schindler, M.: Bayern. Goldenes Zeitalter. München 1968, S.168-184, hier S.181
  - 2) M. Dirrigl: Ludwig I, König von Bayern 1825-1848. München 1980, S. 134
  - 3) ebd., S. 137
  - 4) "Deutsche Künstler um Ludwig I in Rom". Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München 1981, S.95



an<sup>1)</sup>.

Daneben steht Ringseis, Ludwigs Leibarzt. Er hat in seinen Erinnerungen die Atmosphäre des Beisammenseins folgendermaßen geschildert:

"...Eine dieser fröhlichen Zusammenkünfte bei Don Raffaele hat der Kronprinz durch den Pinsel des Malers Catel verewigen lassen. Meine Wenigkeit hält auf diesem Bild in einer Hand das Glas, in der anderen als Musikdirigent das Liederbuch. König Ludwig hat das Gemälde der neuen Pinakothek vermacht, allwo es noch zu sehen. Für mich aber und die Meinen knüpft sich an seinen jetzigen Ausstellungsort und den fürstlichen Besteller eine komische und doch rührende Erinnerung, die, will's Gott, noch seinerzeit zum Vorschein kommt".(2)

Neben Dr. Ringseis sieht man Schnorr von Carolsfeld, einen der Hauptvertreter der nazarenischen Malerei. Bereits ein Jahr später wurde er durch König Ludwig I nach München berufen, wo er bis 1867 an den Nibelungensagen für die Fresken in der Residenz arbeitete<sup>3)</sup>. 1818 war das Jahr, in denen die ersten Kontakte zwischen dem Kronprinzen und den Nazarenern bei dem Fest auf der Villa Schultheiß entstanden<sup>4)</sup>. Bereits damals setzten die Künstler größte Hoffnungen in den Kronprinzen als Auftraggeber, wie ein Brief Schnorrs an seine Schwester bezeugt:

"Seitdem ich hier bin, haben wir das Glück, den Kronprinzen von Bayern in unseren Mauern zu haben, er ist ein großer Freund und Beförderer der Kunst und der Künstler. Er hat sich alle deutschen Künstler vorstellen lassen, die meisten besucht und ihre Werke mit Aufmerksamkeit gesehen. Wir haben die allergrößte Hoffnung, daß er einst eine rechte Stütze der Kunst werde und wackere Künstler auf eine ehrenvolle Weise beschäftigen werde. An der neueren Richtung der Kunst nimmt er den lebendigsten Anteil. Es beschäftigt ihn ungemein, wie er der Kunst recht aufhelfen könne, so daß es zum festen Vorsatz bei ihm geworden zu sein schein, bedeutende Werke, Werke für die sogenannte Ewigkeit, ausführen zu lassen".(5)

---

1) "Deutsche Künstler um Ludwig I in Rom", a.a.O., S.92

2) E. Ringseis, a.a.O., Bd II, S.88

3) M. Bernhard: Deutsche Romantik. Handzeichnungen. München o.J., Bd II, S.1682

4) "Deutsche Künstler um Ludwig I in Rom", a.a.O., S.82

5) zitiert bei Dirrigl, a.a.O., S. 142



Neben Schnorr erkennt man Anton Frhr. v. Gumppenberg mit dem Zylinderhut. Er wurde später zum Kriegsminister ernannt<sup>1)</sup>.

Am Ende der Tafel sitzt schließlich der Maler des Bildes, Catel selbst, mit einem Zeichenblock auf dem Tisch. Es gibt ein Profilbildnis Catels, gezeichnet von J.A. Klein von 1820, welches dem hier gebotenen Selbstbildnis recht nahe kommt<sup>2)</sup>.

Warum suchte Ludwig wohl gerade Catel für diesen Auftrag aus? Er hatte eine "weltmännische Offenheit", die dieser Aufgabe gerecht werden konnte. Die Motive der Nazarener beschränkten sich auf Historien und Andachtsbilder. Catel hatte dagegen bereits Erfahrung in der Vedutenmalerei und in der Bewältigung der Schwierigkeit, Lichtverhältnisse anschaulich wiederzugeben. Bereits Maximilian I, Ludwigs Vater, hatte einige Landschaften Catels erworben. Durch seine Schulung unterschied sich sein Malstil wesentlich von dem der Nazarener. Während die Nazarener großen Wert auf detaillierte Vorzeichnungen legten und Meister des spitzen Bleistifts waren, so orientierte sich Catel eher am französischen Porträtstil und der Technik der David- und Ingresschule.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage der Porträtstreue der auf dem Bild dargestellten Personen. Als Vergleich bieten sich zahlreiche Porträts an, die hauptsächlich von Nazarenern gezeichnet wurden<sup>3)</sup>. Weil es sich aber überwiegend um Bleistiftstudien in Büstenform handelt, ist eine direkte Gegenüberstellung mit Catels ganzfigurigen Bildnissen nicht korrekt auszuwerten. Soweit man jedoch auf einzelne Gesichtszüge achtet, hat sie Catel physiognomisch recht gut getroffen. Was aber sowohl für den Maler als auch für den Auftraggeber im Vordergrund stand, war wohl eine Schilderung der Stimmung und Atmosphäre in der Gesellschaft befreundeter Männer.

---

1) W.Schärl: "Die Zusammensetzung der bayerischen Beamenschaft von 1806-1918", in: M.Spindler(Hr.): Münchener Historische Studien. Abt. Bayerische Geschichte, Bd I, Kallmütz 1955, S.235

2) M. Bernhard, a.a.O., Bd I, S.88

3) " " " " " , " " , S. 309, S.576, S.726; Bd II S.1206, S. 1853, S.1881; Selbstporträt Philipp Veit bei N. Suhr: Philipp Veit. Porträts. Mainz 1977/79, S.31; Porträt Seinsheims von Horny bei Hans Geller: Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom. Berlin 1952, Abb.Nr.185; Porträt Schnorrs von Olivier bei Hans Geller: "Künstler und Werk im Spiegel ihrer Zeit. Dresden 1956, S.62 und Porträt Thorvaldsens von H.M.Hess in der Neuen Pinakothek in München.



Der Gesamteindruck der Lebendigkeit kommt weniger durch die Mimik als vielmehr durch die Gestik zustande. Der Ausdruck in den Gesichtern ist überwiegend fröhlich, jedoch auch besinnlich-verhalten, so z.B. bei Catel, Gumpenberg und vor allem bei Veit. Der Wirt impliziert Bewegung. Mit den beiden Weinflaschen könnte er auch als "Stimmungsträger" gedeutet werden. Er geht direkt auf Ludwig zu. Auf dieser Bank herrscht durch die Drehung der Körper zueinander und die Wendung der Köpfe einige Bewegung.

Auf der gegenüberliegenden Bank setzen zweifellos Ringseis und Wagner größte Impulse. Sie lockern die Runde durch ihre stehende Haltung und relativ raumgreifende Armbewegungen auf.

Fast alle dargestellten Personen halten ein Glas in der Hand. Die Teller mit den Muscheln stehen hingegen eher dekorativ auf der Mitte der Tafel. Ringseis wirkt als der größte Verbreiter von Fröhlichkeit, weil er singt und das Glas hebt; er rezitiert aus einem Liederbuch.

In diesem Zusammenhang sind auch die zwei Männer, die draußen am Tiberufer sitzen und sich unterhalten, nicht außer acht zu lassen. Denn diese zwei Einheimischen fügen sich mit dem Müßiggang der Freizeit gut in die Stimmung des Tavernengeschehens ein.

An den Wänden sind in großen Buchstaben braune Inschriften auf hellem Grund angebracht. Die Rechte "SPAGNA=VINI=DIVERSI=STRAVECH" entstammt der italienischen Sprache und bedeutet soviel wie: Spanien, verschiedene uralte Weine. Die linke Inschrift "CHERCER VASER" gibt jedoch Rätsel auf. Wahrscheinlich sind Catel hier wie auch bei der rechten Inschrift orthographische und grammatikalische Fehler unterlaufen, oder es fehlen die Endungen<sup>1)</sup>.

---

1) Rechts müßte es sinngemäß heißen: "vini diversi stravecchi spagnuole". Links könnte der Sinn der Inschrift, wenn sie der italienischen Sprache entstammt, in etwa "Weinprobierstube" ergeben aus: "cercare"=probieren,versuchen und "il vaso"= das Gefäß, hier die Flasche. Vom Spanischen ausgehend käme die Bedeutung "Weinkeller" in Frage, zusammengesetzt aus dem Adjektiv "vasero", "vasera" = Gläser, Flaschen betreffend und "cercera"= das Kellerloch.



Dem Bild liegt eine übersichtliche, einfache Gliederung zugrunde. Sie läßt sich auf wenige horizontale und diagonale Linien reduzieren.

Die horizontalen Linien verlaufen in etwa parallel zu den waagrechteten Bildrändern. Diese sind von unten nach oben: die Abgrenzung zur Straße, die Mauer am Tiberufer, das Castel Sant'Angelo sowie die Gitter des Tores, der Torbogen, die Vorhangstange und die Wandregale links. Diagonale Linien verlaufen auf einen Fluchtpunkt zu und bestimmen somit die korrekte Größenordnung von räumlichen Verhältnissen. Die Personengruppe ist in einige Distanz gerückt, d.h. Catel sitzt nicht gleich am unteren Bildrand. Auffallend ist die Dominanz des Wirtes, die nicht nur mit seiner körperlichen Statur zusammenhängen kann. Gewiß ist er dem Betrachter nähergerückt, aber nicht so nahe wie es auf den ersten Blick erscheint.

Wichtiger als die Personen, die sowieso nicht in Reih und Glied, sondern durch Körper- und Kopfhaltung recht aufgelockert sind, ist die Anordnung vom Tisch und den Bänken. Sie bestimmen im wesentlichen die Perspektive und somit auch die Blickrichtung des Betrachters.

Auf der rechten Seite verlaufen die Regale, auf denen die Weinflaschen stehen, ungefähr analog der Tisch- und Bankdiagonalen. Auffallend ist der Gegensatz von Ordnung und Unordnung. In der oberen Bildhälfte ist außer dem Vorhang alles in Reih und Glied. Die Flaschen sind mit geometrischer Akkuratess aneinandergereiht, als ob sie schon lange so zur Dekoration dort stünden. Das Kloster vermittelt eine klare Silhouette in der Mitte des Torbogenschnittes. In der unteren Bildhälfte sieht es dagegen weniger ordentlich aus. An Catels Rückenlehne ist sein Mantel achtlos übergehängt, auf der linken Bank berührt ein dunkler Mantel den Boden. Der Zylinder liegt seitlich auf der Bank, ein anderer ist verkehrt herum auf dem Boden abgestellt. Auf dem großen Weinfuß steht eine vielleicht leere Weinflasche schief, sie droht umzukippen. Auf dem Boden liegt ein Weinfuß, als würde es gleich zu rollen beginnen. Links davon befindet sich eine umgefallene Flasche und davor zwei Korken.



Zu bemerken ist ferner, daß die Horizontlinie mit der Trennung der Wand von dunkler und heller Zone fast zusammenfällt. Die Zweiteilung Menschen / Landschaft und Himmelszone / Decke, Wand wird durch die Zylinderhüte und die Silhouette des Gebäudes im Hintergrund miteinander verbunden. Soweit der horizontal-parallele Bildaufbau. Mittels der Komposition ist das Bild aber auch in eine rechte und eine linke Bildhälfte geteilt. Einerseits durch die Anordnung von Tisch und Bänken und andererseits durch die geschlossene Personengruppe rechts und den isoliert stehenden Wirt links bleibt die Mitte völlig frei. Es wurde auch kritisiert, daß die Komposition dadurch "auseinanderfalle":

"Obwohl der Maler sich bemüht, die Gestalt des Kronprinzen (dessen linker Körperkontur die Mittelachse bildet) zum Zentralpunkt zu machen, gelingt ihm die doch wohl beabsichtigte Symmetrie nur unvollkommen. Der Tisch mit den Gästen ist ganz auf die rechte Bildhälfte geschoben, auf der dadurch das kompositionelle Schwergewicht ruht. Als Äquivalent bleibt nur der Wirt übrig[.] Seine bildtechnische Aufgabe, allein die Masse der Zehnergruppe auszugleichen, wird einmal durch den vergrößerten, ausladenden Umriß und durch die ihm beigegebene Folie von Fässern und Zapfbank erleichtert, andererseits machen ihn die Blickwendungen der Mehrzahl der Künstler und der ausgestreckte Arm Ludwigs auch inhaltlich zur Hauptfigur des Geschehens. Diese kompositionelle und inhaltliche Hervorhebung geschieht zwangsläufig auf Kosten der Bedeutung des geselligen Kreises. Trotz der ereignishaften Verbindung beider Hälften fällt die Darstellung auseinander und muß daher durch den Torbogen wenigstens äußerlich verklammert werden".(1)

Hier wird deutlich, daß die Komposition ungleichgewichtig ist. Dennoch bildet die Personengruppe in formaler Hinsicht eine Einheit. Inhaltlich gesehen wird jedoch der Wirt zur Hauptfigur des Geschehens, ja, dadurch, daß alle mit Ausnahme des Grafen Seinsheim in seine Richtung blicken, entsteht der momentane Handlungscharakter.

---

1) Klaus Lankheit: Das Freundschaftsbild der Romantik. Heidelberg 1952, S.115



Catel wollte auf diesem Gemälde die Stimmung vermitteln, die zum Zeitpunkt eines solchen Frühstückstreffens herrschte.

Dies erzielte er, indem er den Wirt mit den zwei Weinflaschen zum Symbol der Ausgelassenheit stilisierte.

Lankheit kritisierte auch den "Ereignischarakter" des Bildes:

"Die Genrehaftigkeit wird durch den Detailrealismus der Ausstattung noch verstärkt. Die Randüberschneidung der Zecher am weitesten rechts (die kompositionell wie ein Abrutschen der Hauptgruppe wirkt) betont schließlich ebenfalls das Momentane."<sup>(1)</sup>

In formaler Hinsicht hatte Catel guten Grund, die Mitte freizulassen. Diese Anordnung eröffnete ihm die Möglichkeit, die Lichtverhältnisse darzustellen und der Landschaft ungehindert breiten Raum zu geben. Denn der freie Blick auf die Altstadt Roms und die Wirkung der südlichen Sonne trugen auch zur Stimmung der Gesellschaft bei. So kann das Auge des Betrachters die Schönheit der Vedute ausreichend genießen.

Die Lichtverhältnisse werden durch den Kontrast des Innen- und Außenraumes bestimmt. Die Taverne erhält ihre Beleuchtung ausschließlich durch das hereinflutende Sonnenlicht, das auch die Richtung der Schatten bestimmt. Die Schatten der Bänke, des Wirtes und des am Boden liegenden Korbes und Zylinderhutes verlaufen alle in Richtung Innenraum.

Ein klarer Frühlingshimmel unterstreicht die Heiterkeit des Geschehens im Innenraum. Das Sonnenlicht erhellt die Pflastersteine der angrenzenden Straße. Der Fußboden des Innenraumes ist um eine Nuance dunkler dargestellt, wodurch der Eindruck der kühlen, schattigen Schenke erweckt wird. Zwar ist die Trennung Innenraum-Außenraum durch das geöffnete Tor und die aufgeschlagenen Vorhänge nahezu aufgehoben; jedoch erfolgt die Abgrenzung der geschlossenen Gesellschaft

---

1) K.Lankheit, a.a.O., S.115



der Taverne von der öffentlichen Straße draußen gerade durch die differenzierten Lichtverhältnisse, die mittels der Farbe erzielt werden.

Diese optische Aufteilung in eine private und eine öffentliche Sphäre wird auch mit ganz bestimmten Farben erreicht. Denn draußen ist alles licht und hell: dort überwiegen hellblau, grün und Ockertöne. Der Innenraum weist eine horizontale Zweiteilung auf. Die Trennungslinie ist rot und verläuft an beiden Wandseiten. Oben wird der ockergelbe Farbton der Straße wiederholt, darunter jedoch herrscht ein Grauton. Alle Personen sind überwiegend dunkel gekleidet. Zwar trägt Gumpfenberg eine rote Weste und alle einen weißen Kragen, die Jacken wirken jedoch trotz der blau-grün-grauen Töne einheitlich dunkel.

Die Farben sind alle matt oder so gemischt und abgewandelt, daß sie recht blaß wirken. Leuchtende Akzente durch ein kräftiges Gelb, Blau oder Rot wurden vermieden, obwohl Catel in anderen Bildern durchaus häufig davon Gebrauch machte. Aber die farbige Zurückhaltung soll wohl auch den hohen Rang der Gesellschaft veranschaulichen. Denn schließlich sind es keine Personen aus dem einfachen Volke, sondern aus gehobenen Kreisen. Mit der gedämpften Farbigkeit erzielte Catel eine recht einheitliche Wirkung, die jedoch beinahe zur Eintönigkeit neigt.

Es sollte wohl kein Einzelner besonders hervorgehoben werden. Durch die optische Gleichstellung der teilnehmenden Männer wirken sie auch gleichberechtigt nebeneinander; keinem kann ein höherer Rang zugewiesen werden; insofern ist die Integration des Kronprinzen für die damalige Zeit auch in sozialer Hinsicht besonders beachtlich.

Obwohl es sich bei Catels Gemälde zweifellos um ein Gruppenbildnis handelt, wie die Identifizierung aller Personen ja belegt, hat der Schöpfer dieses Bildes jedoch eine Momentaufnahme wiedergegeben. So ist die Nähe zum Genre unverkennbar.



Catel selbst bezeichnet sein Bild in einem Brief an Quand als "bambocciade" (vgl. Zitat S.17 oben). Die Bamboccianti (Begründer Pieter van Laer im 17. Jahrhundert<sup>1)</sup>, Nachfolger Paolo Monaldi und Andrea Locatelli im 18. Jahrhundert<sup>2)</sup>) malten alltägliche Volksszenen, meistens im Freien. Auf Catel bezogen kämen die Bilder in Frage, in denen eine fröhliche, ausgelassene Stimmung herrscht. Eine Wirtshausszene sucht man vergeblich, und wenn einmal eine gemalt wurde, wie z.B. von P.v.Laer<sup>3)</sup>, dann ist sie nicht repräsentativ. Die ausgesprochenen Wirtshausszenen finden sich eher bei den holländischen Zeitgenossen, deren Bilder sich von demjenigen Catels selbstverständlich darin unterscheiden, daß sie das Volk darstellen und keine identifizierbaren Personen höheren Standes. Gegen die Einordnung in die Gattung der "Wirtshausszene" spricht das Faktum, daß weder die "Trunksucht noch sonstige schädliche Laster"<sup>4)</sup> mit moralisierendem Gedanken geschildert werden. Bei Catels Bild ist zwar eine gewisse Ausgelassenheit dargestellt, diese hat jedoch keine negativen Seiten.

Was ist nun genrehaft bei Catels Weinschenkenbild?

Zunächst einmal ist eine Momentsituation eingefangen, d.h. die Posen und Gesten der dargestellten Personen könnten sich jeden Augenblick verändern. Somit ist der statische Charakter, der strengen Porträtbildern eigen ist, nicht vorhanden.

- 
- 1) Literatur: A. Janeck: Untersuchungen über den holländischen Maler P.v.Laer, gen il Bamboccio. (Diss.) Würzburg 1968; A. Caraceni bezieht die Zeitgenossen mit ein, in: Appunti su P.v.Laer. Rom 1966; einen Eindruck von der Malweise und den Themen der Bamboccianti des 17. Jhs. erhält man bei den Aufsätzen von G. Briganti, der Wesentliches zu ihrer Malerei erläutert hat: "Bamboccianti", in: Encyclopedica Universale dell'Arte. Venezia-Roma 1958, Bd II, Sp.297f., Tafel 152-58, sowie (ders.): P.v.Laer, in: Proporzioni III, Florenz 1950, S.185 ff., Abb.1-32.
  - 2) Einige Bilder dieser Maler treffen recht gut die Atmosphäre und Stimmung einer Tischgesellschaft im Freien: Abbildungen bei A. Busiri-Vici: Andrea Locatelli e il paesaggio romano del settecento. Rom 1976, Nr.222 (o.S.) sowie (ders.): Trittico paesistico romano del'700. Paolo Anesi - Paolo Monaldi - Alessio de Marchis. Rom 1976, Abb.84, S.81; Abb.83, S.90; Abb.74, S.91
  - 3) Abb. bei Walther Bernt: Die Niederländischen Maler und Zeichner des 17.Jhs. 4.Aufl. München 1980, Bd II, Nr.696, Bd V, Nr.348
  - 4) K.Renger: Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei. Berlin 1970, S.143



Wie durch mehrere Quellen belegt ist (Ringseis u.a.), war der Kronprinz öfter mit den Künstlern in Tavernen. Trotzdem kann man nicht sagen, daß dies alltäglich war. In Catels Bild war ja ein besonderer Anlaß vorhanden, nämlich der Abschied Klenzes bzw. sein 40. Geburtstag, und allein der Auftrag, eben diesen Tag zu malen, deutet auf ein besonderes Ereignis hin.

Catel sah sich wohl lediglich bezüglich der Darstellungsweise (das Ungezwungene und Zufällige sollte betont werden) in der Tradition der Bamboccianti. Damit wollte er sich wohl zum strengen Gruppenporträt im Stil von Frans Hals abgrenzen, die einen feierlichen, gestellten Charakter haben.

Eine bestimmte Art des Gruppenbildnisses ist das Konversationsstück<sup>1)</sup>. Nach den Kriterien von Mario Praz würden folgende Bedingungen eine Einordnung in diesen Bildtypus zulassen: es sind identifizierbare Personen dargestellt, das Faktum der Geselligkeit bzw. Unterhaltung ist gegeben, das Bildformat ist klein ("di non grandi proporzioni"). Lediglich der private Charakter ist anzuzweifeln, weil eine Weinschenke stets Öffentlichkeitscharakter hat.

Eine weitere Untergattung des Gruppenbildnisses ist das Freundschaftsbildnis, welches in der Romantik seine Blütezeit hatte<sup>2)</sup>. Mit dem Konversationsstück hat es das Merkmal der Kommunikation gemein, hier wird jedoch der "Gefühlsgehalt" betont, die Zuneigung der Personen ist das eigentliche Thema. Dabei sind Zweckgemeinschaften wie Vereine, Korporationen, politische Zusammenkünfte u.ä. auszuschließen.

Als zentrale Kriterien führt Lankheit die "inhaltliche Gleichwertigkeit" und "formale Gleichgewichtigkeit" der Dargestellten an<sup>3)</sup>,

---

1) Literatur: Mario Praz: Scene di Conversazione. Conversation Pieces. Rom 1971, besonders S.33/34 sowie E.Kluckert: Rezension zu Mario Praz: Conversation Pieces - A Survey of the Informal Group Portrait in Europe in America. Rome 1971, in: Kunstchronik 27, 1974 (4), S.122-136, hier S.131; Eine weitere Abhandlung zu diesem Thema schrieb S.Sitwell: Conversation pieces. London 1969

2) Typische Beispiele wäre von Runge "Wir Drei" (1805; Abb. bei J. Traeger: P.O.Runge. München 1977, S.96) sowie die "Bildnisgruppe junger Künstler" von Hampe (1828; s.G.Gerkens: "Das Bildnis - seine Entwicklung und Gestalt", in: Ausst. Kunsthalle Bremen 1977, Abb.S.60)

3) Lankheit, Das Freundschaftsbildnis, a.a.O., S.9



d.h. es darf keinesfalls eine Standes-oder Werthierarchie dargestellt sein. Dies bedeutet, auf Catels Bild übertragen, daß die Weinschenke kein Freundschaftsbild ist, weil ja der Kronprinz gesellschaftlich höher steht als beispielsweise der Wirt. Formal gesehen erscheinen die Repräsentanten der Tischgesellschaft alle gleich (Kleidung, Größe). Dennoch bezieht Lankheit dieses Bild in seine Ausführungen mit ein<sup>1)</sup>.

Als weitere Bedingung gibt er das "Fehlen von Hintergrund, Raum und Attributen" an<sup>2)</sup>, was wiederum für Catels Bild nicht zutrifft. Als reines Freundschaftsbildnis ist die Osteria sicher nicht anzusehen, obwohl einige Elemente darin enthalten sind. Denn auch wenn die Personen um einen Tisch versammelt sind und sich kannten, kann man doch kaum sagen, daß sie alle untereinander eng befreundet waren. Und es war auch nicht die oberste Absicht, das Bild als Beweis gegenseitiger Zuneigung darzustellen, dazu wurden formale Mittel nicht ausgeschöpft (Blick-und Körperkontakt), sondern es sollte eben der freundschaftliche Umgang Ludwigs mit den Künstlern zum Ausdruck gebracht werden.

In Bezug auf die Komposition kann man Catels Weinschenkenbild anhand theoretischer Kriterien, die ein Gruppenbildnis als Norm erfordern, erörtern.

Als Alois Riegls zentrale Kategorien für das holländische Gruppenporträt werden die "äußere und die innere Einheit" angegeben<sup>3)</sup>. Diese Einheiten werden durch Blickrichtung und Gesten der Figuren hergestellt. Auf Catel bezogen treffen diese Kategorien beim Weinschenkenbild nicht zu. Denn die "äußere Einheit", die eine "Einheit mit dem Beschauer außerhalb des Bildes"<sup>4)</sup> bzw. eine "Verbindung des

---

1) Lankheit, a.a.O., S.115

2) " " " " , S.128

3) Alois Riegl: Das holländische Gruppenporträt. (1. Ausg. 1902), Wien 1931

4) A. Riegl, a.a.O., S.153, Bd I



Dargestellten mit dem Beschauer<sup>1)</sup> herstellen soll, ist bei Catel nicht gegeben, weil keiner der Dargestellten aus dem Bild heraus den Betrachter ansieht. Der Betrachter könnte sich höchstens mit der distanzierten und leicht abgewandten Figur des Malers Catel mit seiner Zuschauer-oder Betrachterrolle identifizieren.

Die "innere Einheit", die den "Wechselverkehr von Figuren innerhalb des Bildes"<sup>2)</sup> meint, ist auch nur bedingt vorhanden, weil sich die Teilnehmer der Tischgesellschaft nicht untereinander ansehen, sondern zum Wirt oder in eine unbestimmte Richtung (Graf Seinsheim) blicken. Die weitere Forderung der "Subordination innerhalb der im Bilde Dargestellten"<sup>3)</sup> ist hier auf keinen Fall gegeben, weil die Figuren formal und inhaltlich gleichwertig erscheinen.

Wilhelm Waetzold fordert für das Gruppenporträt eine "Gleichwertigkeit aller Porträts"<sup>4)</sup>, die Catel durch Mittel wie gleiche Größe, Kleidung etc. erreicht hat (bei der abstrahierenden Analyse zur Komposition ist in erster Linie auf die Tischgemeinschaft zu achten und der Wirt als nicht direkt zugehörig ist dabei auszuklammern). Waetzold spricht auch von verschiedenen "Einheiten". Die "Einheit der Handlung und des Interesses"<sup>5)</sup> hat Catel durch das Weintrinken und die fröhliche Gesellschaft bzw. Geburtstagsfeier hergestellt. Bei der "Einheit der Zeit"<sup>6)</sup> überwiegen bei Catel die "flüchtigen" vor den "verweilenden" Elementen; die "Einheit des Raumes"<sup>7)</sup> wird durch die Lichtverhältnisse hergestellt (es ist nur eine Lichtquelle vorhanden), und schließlich erfordert die "Einheit der Farbe"<sup>8)</sup> eine "koloristische Einheit", die bei

---

1) Riegl, a. a. O., S. 180, Bd I

2) " " " " , S. 153 "

3) " " " " , S. 180 "

4) W. Waetzold: Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908, darin: "Die Probleme der Gruppe", S. 255-309, hier S. 267

5) ebd., S. 294

6) " , S. 297

7) " , S. 299

8) " , S. 300



Catel auch gegeben ist.

Der psychologische Aspekt erfordert ein "Gleichgewicht zwischen Individualität und gemeinsamem Zweck des Zusammenseins"<sup>1)</sup>. Catel entspricht dieser Forderung, weil er einerseits jedem seine Individualität läßt (Haltung, Gestik, Mimik, Physiognomien) und andererseits der Zweck der Zusammenkunft deutlich macht.

Somit entspricht Catels Bild nach Waetzolds Kriterien den Anforderungen, die ein Gruppenbildnis stellt: Wahrung der Individuen und eine gemeinsame Handlung und Interesse.

Auch Deckert befaßte sich mit einigen Aspekten des Gruppenporträts<sup>2)</sup>. Hierbei unterscheidet er zwei Darstellungsarten:

"...entweder man stellt sie [die Menschen] nebeneinander dar unverknüpft durch Handlung, Stimmung oder irgendeine thematische Beziehung, nur vereint durch die formale Komposition, d.h. die ästhetische Einheit des Kunstwerks, - oder man verbindet sie durch irgendein porträtfremdes Element zur menschlichen Gruppe".(3)

Bei Catels Bild ist das "porträtfremde Element" der Wein, das Feiern.

Bei Deckerts weiteren Klassifizierungen wäre das Bild in die Rubrik "Handlungsporträt" und hierin wiederum als reines "Stimmungsporträt" einzuordnen: "Ein von innerer Handlung erfülltes Porträt wird man am besten als Stimmungsporträt bezeichnen"<sup>4)</sup>.

Somit trifft Deckerts Bezeichnung des Stimmungsporträts den Charakter des Catel'schen Gruppenporträts am genauesten. Dies bedeutet, daß die Porträtierten nicht um ihrer selbst willen gemalt wurden, sondern um die Stimmung und Atmosphäre dieser Stunde einzufangen.

---

1) Waetzold, a.a.O., S.264

2) Hermann Deckert: "Zum Begriff des Porträts", in: Marburger Jb. für Kunstgeschichte 5, 1929, S. 261-282 (Anm.: Innerhalb des Aufsatzes wird die Seitennumerierung rechts unten zitiert)

3) Deckert, a.a.O., S.280

4) " " " " ,S.282



Catel malte das Bild im Jahre 1824. Daß es Anfang des 19. Jahrhunderts entstand, ist aus verschiedenen Gegebenheiten ersichtlich: der Integration Ludwigs in die Künstlerrunde, seiner Kleidung, dem Ort des Geschehens und der Anordnung der Figuren.

Ein solches Bild wäre im 18. oder in früheren Jahrhunderten undenkbar gewesen, weil damals eine politische Persönlichkeit stets besonders hervorgehoben wurde:

"...Wie wäre ein solches Thema vormals, also im Barock und vor der französischen Revolution behandelt worden? Nun, die Anwesenden hätten sich in gebotener Distanz gehalten, die Blicke auf den Überragenden gerichtet oder in devoten Gebärden auf ihren Prinzen hingewiesen, den der Maler möglichst mit pompösen Überwurf durch einige Stufen über die Sterblichen erhöht hätte".(1)

Ein solches Beispiel bietet ein Bild Dorners:

"Vergleicht man dieses Gemälde Catels Weinschenke mit dem nur etwas früher entstandenen Bild 'Bayern und die schönen Künste huldigen Karl Theodor' von Johann Jacob Dorner d.Ä., so wird der tiefgreifende Wandel des Stellenwerts der Künstler im Staat evident. Ludwig, der romantischen vaterländischen Bewegung lebhaft verbunden, gehörte zu den Fürsten Deutschlands, die Napoleon am offensten bekämpften..."(2)

In beiden Zitaten wird auch der politische Hintergrund betont. Catels Bild entstand zwischen zwei großen Revolutionen, der Französischen von 1789 und der von 1848. Aus zahlreichen Biographien geht nun hervor, daß Ludwig in politischer, wirtschaftlicher und sozialer Hinsicht sehr liberale Ideen vertrat. Auch nach seiner Thronbesteigung im Jahre 1825 hielt er bei seinen zahlreichen Italienreisen den Kontakt zu den in Rom lebenden Künstlern aufrecht und förderte sie weiterhin. Er sagte einmal: "In der lebendigen Gegenwart haben nur unsere deutschen Künstler Wert, und mit ihnen, soweit die Sphäre reicht, versetzt man sich wohl auf Stun-

---

1) Franz Roh: "Kronprinz Ludwig von Bayern in der spanischen Weinschenke zu Rom", in: R.Nezter (Hr.): Kunstwerke der Welt. Sonderband Neue Pinakothek und Neue Staatsgalerie München. München 1967, S. 102

2) H.C.Ebertshäuser: Malerei im 19. Jahrhundert. Münchner Schule. München 1979, S.52, Abb.2



den in ein besseres Volk"<sup>1)</sup>.

Es war jedoch für einen Kronprinzen auch in der damaligen Zeit recht ungewöhnlich, sich mit den Künstlern in einer Osteria zu treffen. Catel hat die Szene sicher so original wiedergegeben, wie sie tatsächlich stattgefunden hatte: der Kronprinz wie unter seinesgleichen, weder zu Repräsentations- noch zu Propagandazwecken vertreten: diese sind nach Meinung Schochs Voraussetzungen zur Funktion des Herrscherbildes<sup>2)</sup>. Zu einer solchen Darstellung gehören gewisse Insignien (Abzeichen, Waffen), Habitus (Kleidung, Haartracht) und Gestus (Grußform, Gebärde)<sup>3)</sup>.

Davon ist auf Catels Bild nichts festzustellen. Jedoch war Ludwig wiederum nicht so liberal, daß er sich ausschließlich als gewöhnlichen Bürger porträtieren ließ. Es gibt zahlreiche Beispiele weniger aus seiner Kronprinzen- als vielmehr aus seiner Regierungszeit, wo er sich ganz traditionell als Herrscher darstellen ließ<sup>4)</sup>. Die meisten Einzelporträts schuf Ludwigs Hofmaler Stieler<sup>5)</sup>. Einige Beispiele Wilhelm von Kaulbachs verherrlichen Ludwig als Kunstmäzen<sup>6)</sup>. Hier manifestiert sich die Hervorhebung der Person Ludwigs als Gönner und Förderer der Künste<sup>7)</sup>. Umso mehr fällt Catels lebensnahe Schilderung des Kronprinzen in seiner Freizeit, bar jeglicher amtlicher Verpflichtungen, auf.

---

1) F. Gregorovius: "Die Villa Malta in Rom und ihre Erinnerungen", in: Wanderjahre in Italien (1888), München 1967, S.249-72, hier S.265

2) Rainer Schoch: Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts. München 1975, S.11-15

3) ebd., S.15

4) Als Vergleichsbeispiele seien hier erwähnt: das Porträt von Angelica Kauffmann "Kronprinz Ludwig im Hubertus-Ritter-Ordenskleid", 1805-1807, BStGS, Abb. im Ausstellungskatalog München 1980: "Krone und Verfassung", III, 2, Kat.Nr.1182 sowie ein Porträt von Kobell, welches ganz in der Landschaft gehalten ist und an Beispiele der englischen Porträtmalerei des 18. Jhs. erinnert: W.v. Kobell, "Kronprinz Ludwig von Bayern", um 1808, Neue Pinakothek.

5) U.v.Hase: Joseph Stieler 1781-1858. Sein Leben und sein Werk. München 1971; Abb. S.124, Nr.58, S.125, Nr.64, S.131, Nr.123

6) Katalog Neue Pinakothek München 1981, S.149-159

7) Auch in Porzellanbeispielen (Bayerischen Nationalmuseum München) und Skulpturen (Staatsbibliothek München) zeigt sich das Bild Ludwigs als ein Herrscher in seiner unantastbaren Würde.



Eine analoge Darstellung der "neuen, populären Auffassung" wäre Lorenzo II. Quaglios Bild "Max I Joseph König von Bayern und seine Gemahlin werden von einer Bauernfamilie am Tegernsee bewirtet"<sup>1)</sup>, ebenfalls 1824. Jedoch erscheinen bei diesem Bild die Standesunterschiede zu groß und somit ist eine soziale Trennung unüberwindlich, wohingegen sich Ludwig auf Catels Bild als der Künstlerschar durchaus integrationsfähig erweist und erscheint: sie haben gleiche Interessen und deshalb eine gemeinsame Basis.

Catel hat auch einen Bruch mit der Tradition der Herrscherdarstellung vorgenommen, weil früher Personen solchen Ranges zumeist als Einzelporträts dargestellt wurden (wie die angeführten Beispiele) oder aber mit ihren Familien als Gruppenbildnis (besonders häufig im Rokoko).

Abgesehen von der Besonderheit der Monarchendarstellung ist auch die Präsentation von Bürgern bzw. Adligen des gebildeten Standes (Politiker und Künstler) in Weinschenken durchaus ungewöhnlich. Erst im Verlaufe des zweiten Jahrhundertviertels und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erscheinen solche Präsentationstypen, wie z.B. die Kaffeehausbilder. (s. Anh. Abb. 10)<sup>2)</sup>

Das Ungewöhnliche ist der Ort des Geschehens: die öffentliche Schenke. Denn Gruppenbilder bürgerlicher Gesellschaften des 17. und 18. Jahrhunderts wurden entweder im Freien oder in einem Interieur dargestellt, das ihrem Stande entsprach, gerade als Abgrenzung zum Volk.

In der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gibt es zahlreiche Beispiele dieser Art: Hauptvertreter dieser Gattung waren Dirck Hals, W.P. Buytewech, G. Terborch, Essaias van de Velde und David Vinckboons. Diese Bilder sind jedoch nicht als Gruppenporträts zu definieren, weil die dargestellten Personen nicht identifizierbar sind; daher gehören sie der Genremalerei an, man nennt sie auch "Gesellschaftsstücke"<sup>3)</sup>.

---

1) U.v.Hase-Schmundt: "Das bürgerliche und höfische Porträt in Bayern im 1. Viertel des 19. Jhs.", in: Ausstellungskatalog "Krone und Verfassung. König Max I Joseph und der neue Staat. Wittelsbach und Bayern". III/1, München 1980, S.419

2) Auf diesem Aquarell hat Passini auch Catel dargestellt (ganz vorne rechts)

3) Meyers Enzyklopädisches Lexikon, Mannheim 1975, Bd 10, S.238



Hierbei sind die Personen meistens bei Musik, Kartenspiel, Essen und Trinken beisammen<sup>1)</sup>.

Im 18. Jahrhundert entwickelte sich das Gruppenbild bei Watteau zu den "Fêtes Galantes", in Deutschland vertrat Chodowiecki die bürgerliche Richtung und in England Hogarth die ironisch-moralisierende Tendenz<sup>2)</sup>.

Bei all diesen Beispielen wird der Kontrast zu Catels freier Darstellungsweise deutlich (ungezwungene Haltung und Gestik; naturalistische Tendenz).

Wie steht Catel jedoch zu "Künstlergruppenbildern" seiner Zeitgenossen, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts verstärkt auftraten? Im folgenden seien einige Beispiele dieser Art aufgezeigt.

Sicherlich ist Catels Weinschenken-Bild kein reines Künstlergruppenbild; da es aber keine Beispiele dieser Art mit Monarchen als gleichwertig dargestellte Figur in der Malerei gibt und die Künstler überwiegend vertreten sind, ist ein Einblick in diesen Typus interessant, um Catel im Kontext seiner Zeitgenossen zu sehen.

Ein Bild ähnlicher Thematik bietet Bluncks Gemälde "Dänische Künstler mit Thorvaldsen in der Osteria Gensola in Rom" (s.Anh.Abb.11). Das Bild entstand 1837 und ein Einfluß Catels ist nicht auszuschließen. Rubov weist auf das direkte Vorbild Catels hin<sup>3)</sup>.

---

1) Beispiele zu solchen bürgerlichen Gesellschaften im Innenraum sind abgebildet bei W.Bernt (a.a.O.), Bd 1, Nrn.187,226,258,364; Bd 2 die Nrn.701/702,903,961,997; Bd 3 Nrn.1101,1259,1420 sowie im Ausstellungskatalog Berlin:"Von Frans Hals bis Vermeer.Meisterwerke holländischer Genremalerei, SMPK 1984, die Katalognrn.: 28,29,37,45,72,84,95.

Beispiele für Versammlungen im Freien finden sich bei Bernt (op.cit.) Bd 1 Nrn. 304,440,504, Bd 3 Nr.1319 sowie im Ausstellungskatalog Berlin 1984 (op.cit.) die Katalognummern 25,113,121;des weiteren bei E. Plietzsch: Holländische und flämische Maler des 17. Jhs. Leipzig 1960, Nr.2

2) Beispiele zu Chodowiecki siehe E. Berckenhagen: Die Malerei in Berlin vom 13. bis zum ausgehenden 18. Jh. Berlin 1964, Nr.424/425; zu Januarius Zick bei Praz (1971), Nr.65; in England Beispiele von Gaven Hamilton bei Sitwell (op.cit.) Nr.75 sowie bei Praz (1971) Nr.263; - von Reynolds bei Horst Keller: Die Kunst des 18. Jhs., Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1971, Nr.426; von Hogarth bei Praz (1971) die Nummern 29 und 57.

3) J.Rubov im Ausstellungskatalog Rom 1977, Palazzo Braschi:"Pittori danesi a Roma nell'ottocento", S.29



Hier versuchte der Maler, die Künstlerrunde in den Alltagsbetrieb einer Osteria einzugliedern, wodurch sie aber an Klarheit und Überschaubarkeit verliert. Zwar lockern die Kindergruppe vorn und die Gruppe der Einheimischen links die Gesellschaft auf, Thorvaldsen (ganz vorne rechts) wirkt jedoch sehr statisch.<sup>1)</sup>

Ebenfalls 1837 malte der dänische Künstler C.Hansen das Gruppenbildnis "Ein Kreis dänischer Künstler in Rom"(s.Anh.Abb.12). Es zeigt ein Künstleratelier mit Ausblick auf die Dächer Roms. Die Herren wirken hier gestellt und jeder scheint für sich isoliert zu sein, der Eindruck einer Unterhaltung wird nicht erweckt. Interessant im Zusammenhang mit Catel ist der Ausblick auf Rom. Vergleichbar ist die weit geöffnete Terrassentür mit dem Vorhang. Wenn bei der Weinschenke die Vedute ungehindert dargestellt wird, so verstellen hier drei Männer am Geländer den Ausblick auf Rom, so daß vom Himmel mehr zu sehen ist als von der Stadt. Auch bei diesem Bild ist es möglich, daß Hansen einige Interieurbilder von Catel gesehen hat, wo der Ausblick in der Bildmitte erscheint<sup>2)</sup>.

Ein anderer dänischer Maler, Wilhelm Bendz, malte 1828 eine "Abendgesellschaft", die nicht in Italien entstanden ist (s.Anh.Abb.13). Hier werden die Unterschiede deutlich: das Bild entstand bei künstlichem Licht und der Maler wollte in erster Linie die Licht- und Schattenverhältnisse darstellen. Die Schatten der Figuren wirken fast gespenstisch und lenken von einem Bildinhalt (z.B.dem Musizieren) ab. Die Fenster sind geschlossen und verhangen, welches auch ein typisches Merkmal der Interieurbilder des Nordens ist<sup>3)</sup>.

---

1) Literatur zu diesem Bild und Farbabbildung bei L.B.Jørgensen: "Thorvaldsen and the Nazarenes", in: Apollo, September 1972, S.220-228, hier S.223

2) Literatur bei Praz (1964), S.290 und im Ausstellungskatalog London 1984, National Gallery: Danish Painting. The Golden Age, Kat.Nr.29, S.140, Farbabbildung S.54

3) Ähnlich verhält es sich mit der Beleuchtungswiedergabe bei Hummels "Schachpartie im Palais Voss" von 1845, wo zusätzlich Spiegelungseffekte hervortreten. Lit. u.Abb. hierzu siehe Museumskatalog Hannover: Die Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, München 1973, Kat.Nr.427



## 2.2. "Schinkel in Neapel"

Im gleichen Jahr wie das Weinschenkenbild malte Catel im Herbst 1824 das Porträt "Schinkel in Neapel" (s.Anh.Abb.14) während eines gemeinsamen Aufenthaltes in Süditalien. Keller meint dazu im Vergleich, daß es "um eine Nuance im sicheren und vornehmen Arrangement gesteigert"<sup>1)</sup> sei.

Schinkel selbst äußert sich zu seinem Porträt in einem Brief an seine Frau Susanne:

"...Auch Catel malt für mich ein kleines Bildchen mit meiner Gestalt; es ist mein Fenster in Neapel mit der Aussicht aufs Meer und Capri. Dies soll Dein Weihnachtsgeschenk werden, leider wird [es] nur nicht zur rechten Zeit mehr ankommen können."<sup>2)</sup>

Eine Woche später notiert Schinkel in sein Reisetagebuch:

"Ganz früh, vor 7 Uhr, ging ich zu Catel, der mich in ein Bildchen hineinmalen wollte, welches ein Zimmer in Neapel vorstellt, aus dessen offenem Fenster man das Meer mit der Insel Capri und die Bäume unter dem Fenster aus Villa Reale sieht, gerade so, wie ich dort gewohnt habe. Um 9 Uhr ging ich nach Hause."<sup>3)</sup>

Daraus geht nun hervor, daß Catel zunächst das Zimmer mit dem Landschaftsausblick auf die Insel Capri konzipierte und erst später die Figur Schinkels hinzufügte. Ob Schinkel ihm dafür lediglich zwei Stunden Modell gesessen ist, bleibt ungewiß. Da sich die beiden Künstler jedoch schon lange kannten<sup>4)</sup>, ist es nicht auszuschließen, daß Catel die zur Verfügung stehende Zeit ausreichte, um Schinkels Porträt treffend wiederzugeben.

- 
- 1) Horst Keller: Deutsche Malerei des 19. Jhs. München 1979, S.43
  - 2) Brief vom 18. Oktober 1824 aus Florenz, zitiert bei G. Riemann (Hr.): Karl Friedrich Schinkel. Reisen nach Italien. Berlin 1979, S.268; Schinkel hatte sich schon früher mit Catels Malerei befaßt, s. dazu S. 150, S.192 u. S.200 bei Riemann
  - 3) zitiert bei Riemann, a.a.O., S.227, Notiz vom 23.Oktober 1824
  - 4) Bereits 1805-1806 zeichneten sie gemeinsam zu Bußlers "Verzierungen aus dem Altertum", s. Artikel von F.Noack zu Catel, in Thieme/Becker, S.180



Von dem Raum ist nur ein kleiner Teil zu sehen. Die geöffnete Terrassentür und der zurückgeschlagene Vorhang geben den Blick auf die neapolitanische Landschaft frei. Schinkel sitzt rechts an einem Tisch und blickt gerade von einer Brieflektüre auf. Ihm gegenüber befinden sich einige antike Gegenstände. Es handelt sich dabei um ein augustäisches Piedestal mit Bronzelampe sowie Griffphiale und einer panathenäischen Preisamphora<sup>1)</sup>. Mit diesen Gegenständen wollte Catel sicher den geistigen Rahmen zur Person Schinkels herstellen, denn Schinkel begeisterte sich für die griechische Kunst; die von ihm errichteten Bauwerke sind klassizistisch geprägt. Die Objekte stehen somit stellvertretend für seinen Beruf und seine Interessen. Schinkel befand sich auf seiner zweiten Italienreise und war zu diesem Zeitpunkt bereits Professor der Baukunst in Berlin.

Der Traubenkorb rechts hat aber auch seine Funktion; Catel malte oft Früchte, und bei diesem Interieur sollen sie den Bezug zur Natur im Hintergrund herstellen; gleichzeitig beleben sie den Raum und stehen in Kontrast zu den Gegenständen links, die ja Zeugen vergangener Zeiten sind; die Trauben weisen auch auf die Jahreszeit des Herbstes hin, in der das Bild gemalt wurde.

Bei diesem Interieur ist Catel sehr sparsam mit dekorativen Elementen umgegangen. Die Wände des Raumes sind kahl und seine farbliche Ausgestaltung zurückhaltend. Schinkels Pose, seine Mimik und Gestik wirken ausgesprochen statisch.

Der Landschaftsausblick ist bei diesem Bild wesentlicher Bestandteil der Komposition. Die Horizontalen und Vertikalen der Terrassenöffnung verlaufen fast parallel zum Bildrahmen, sie sind leicht nach rechts verschoben. Lediglich der Vorhang, der Schatten und die Gestalt Schinkels bilden diagonale Elemente. Der Vorhang und die Figur verlaufen parallel zueinander. Catel hat die Gegenüberstellung von Vorhang und Figur geschickt gewählt. Hätte er die Figur unmittelbar unter den Vorhang plaziert, so wäre auf der anderen Seite eine Leere entstanden. So wirkt die Komposition for-

---

1) siehe Sabine Lietz: "Schinkel im Bildnis", in: Ausstellungskatalog Berlin 1981, Karl Friedrich Schinkel, Orangerie des Schlosses Charlottenburg, S.106-118, hier S.112



mal sehr ausgewogen; das Leichte, Schwebende des Vorhangs bildet dabei einen starken Kontrast zum Dunklen, Statischen der Figur. Dabei stellt das Grau der unteren Wandzone den Übergang zu den hellen Tönen her und mildert den Kontrast ab.

Die Farbpalette ist ähnlich wie bei dem Weinschenkenbild: Verwendung von Schwarz und Weiß (bei Schinkel Hervorhebung der weißen Weste und des Briefes), Töne in Grau und Ocker sowie ein helles Grün für die Landschaft und ein helles Blau für den Himmel bzw. das Meer.

Die Art der Porträtdarstellung Schinkels ist für so eine bedeutende Persönlichkeit recht ungewöhnlich. Das Besondere seiner Wiedergabe sind die zurückhaltenden Größenverhältnisse in Relation zur Bildgröße. Die Haltung, Pose und Kleidung ist traditionellen Bildmustern von Einzelporträts durchaus komform. Die Art der Darstellung, daß Schinkel wie eine Nebensächlichkei in eine Ecke des Raumes gedrängt wird, wirft jedoch Fragen auf. Helmut R. Leppien weist auf die Möglichkeit hin, daß das Bild bereits in groben Zügen geplant war und die Figur Schinkels nachträglich eingefügt wurde<sup>1)</sup>. Aus Schinkels Brief geht der genaue Sachverhalt jedenfalls nicht hervor: "...Catel, der mich in ein Bildchen hineinmalen wollte, welches ein Zimmer in Neapel vorstellt..."<sup>2)</sup>

Entsprechend den künstlerischen Ambitionen Catels ist es jedoch wahrscheinlicher, daß er der Landschaft breiten Raum schenken wollte und ihm dabei eine größere Wiedergabe Schinkels hinderlich gewesen wäre.

Interessant ist das Verhältnis des Catel'schen Porträttypus im Vergleich zu Künstlerbildnissen des 18. Jahrhunderts. Die in dieser Zeit bevorzugte Form der Darstellung war das Brustbildnis. Es gibt zahlreiche solche Beispiele, in denen den Künstlern Attribute beigefügt sind, aus denen sich ihr Beruf erschließen läßt.

---

1) in Ausstellungskatalog Paris, Orangerie 1976/77: "La peinture allemande à l'époque du Romantisme", S.24

2) vgl. S.36, Anmerkung 3



Wenn ein solches Attribut fehlt, wurde dem Bild auch eine Inschrift beigelegt, die den Namen und Beruf des Künstlers anzeigte<sup>1)</sup>.

Catel ersetzt die direkten Attribute durch die antiken Objekte.

Schmoll integriert Catels Bildnis von Schinkel mit Vorbehalt in das Schema des Atelierbildnisses<sup>2)</sup>.

Am nächsten kommt die Darstellung Schinkels jedoch dem Typus des gebildeten Reisenden<sup>3)</sup>. Obwohl sich Catel von traditionellen Porträtmustern löst, gibt es gerade im Typus des Italienreisenden Reminiszenzen aus dem 18. Jahrhundert. Zu dieser Tradition schreibt Lenz:

"Es war seit jeher üblich, den Dargestellten durch seine Umgebung und Attribute näher zu charakterisieren. So gibt es etliche Bildnisse von Batoni, Tischbeins älterem Zeitgenossen, auf denen Säulen, Kapitelle, Vasen etc. den Bildungsreisenden beigegeben sind und auf denen die Landschaft den Blick auf Rom freigibt".(4)

Der Typus des Reisenden vor antiken Monumenten, besonders in Rom, wurde von Batoni initiiert und war in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts besonders beliebt<sup>5)</sup>. Ein Beispiel eines

- 
- 1) Beispiele für Künstlerporträts mit Attributen wären das Bildnis des Architekten Rossini von einem deutschen Maler, um 1730, siehe Ausstellungskatalog Braunschweig 1980, Herzog-Anton-Ulrich-Museum: "Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis A.R.Mengs", S.106, Abb.S.107, sowie das Bildnis des Architekten Brenna von Antonio Vighi(1765-1844), in: Ausstellungskatalog Rom 1970, Palazzo Carpegna: "Mostra di ritratti di Accademici del settecento e dell'ottocento", Kat.Nr. 51, Tafel XIV; der Künstler zeigt hier dem Betrachter einen Grundrißplan. Noch 1823 malt H.M.Hess ein Brustbildnis Thorvaldsens mit den Attributen des Bildhauers und einem Blick auf Rom (Neue Pinakothek). Beispiele für Porträts mit großen Lettern am unteren Bildrand s. Ausstellungskatalog Rom 1970, a.a.O., Kat.Nrn.25,33,35,45, Tafeln VII,IX,VIII,XII
  - 2) Schmoll,gen.Eisenwerth: "Fensterbilder - Motivketten in der europäischen Malerei", in: Beiträge zur Motivatunde des 19. Jhs. München 1970, Kapitel "Künstlerbildnisse am Atelierfenster", S.90-95
  - 3) Lietz, a.a.O., S.112
  - 4) C. Lenz: Tischbein. Goethe in der Campagna di Roma. Frankfurt/M. 1979, S.36
  - 5) Brinsley Ford: "A Portrait Group by Gavin Hamilton: with some Notes on Portraits of Englishmen in Rome", in: Burlington Magazine, vol.97, Dezember 1955, S.372-378, hier S.375



solchen Italienreisenden mit Blick auf Rom ist das 1767/77 entstandene Bild von Gavin Hamilton mit einem Porträt des John Moore<sup>1)</sup> sowie Tischbeins "Goethe in der Campagna" von 1786.

Diese Tradition hat Catel mit seinem Schinkelbildnis auf die Gegend von Neapel übertragen. Mit dieser Art der Darstellung hat er erreicht, daß nicht die Person Schinkels im Zentrum steht, sondern sein Aufenthalt in Neapel, sein Bezug zur Landschaft wird hier zum Thema gemacht; das Bild stellt sozusagen ein Dokument seiner Italienreise dar, zumal es für seine Frau bestimmt war. Auch Börsch-Supan reiht das Schinkelbildnis in den überlieferten Typus des Italienreisenden "in einem Interieur mit Hinweisen auf die Kunstschätze und die Natur des Landes"<sup>2)</sup> ein. Mit der Bezeichnung "Interieur" sind jedoch Vorbehalte angebracht, weil solche Bildnisse meistens in der freien Natur gemalt wurden und in direktem Bezug zur Landschaft standen. Er betont weiterhin die freie Darstellungsweise Catels: "Catel meidet jedoch jede repräsentative Pose, die den früheren Beispielen dieses Typus eigen ist, und verbindet schlichte Größe mit Intimität."<sup>3)</sup>

Es wird auch auf eine Ähnlichkeit mit Innenräumen Kerstings hingewiesen<sup>4)</sup>. Vergleicht man Catels Interieurs jedoch mit denen Kerstings<sup>5)</sup>, so wird deutlich, daß die Landschaft bei Kersting gar keine Rolle spielt, weil sie im Bilde nicht deutlich erscheint. Die Fenster sind bei ihm ohne Ausblick, man sieht keine Landschaft, ein Draußen wird nur angedeutet, es fehlt die Beziehung zur Natur. Kerstings Figuren stehen in Bezug zu den Räumen, in denen sie sich befinden, Eberlein spricht von "Zimmerporträts"<sup>6)</sup>. Die Figuren

---

1) "Dr. John Moore, Douglas, 8<sup>th</sup> Duke of Hamilton and Ensign John Moore in Rome", s. Brinsley Ford, a.a.O., Abb. S.374

2) Helmut Börsch-Supan: Deutsche Romantiker. München 1972, S.36

3) ebd.

4) so bei Horst Keller: Deutsche Malerei des 19. Jhs. München 1979, S.43 und bei Eberhard Ruhmer im Ausstellungskatalog "Münchener Landschaftsmalerei 1800-1850", Städtische Galerie im Lenbach-Haus, S.153

5) s. Gustav Vriesen: Die Innenraumbilder Georg Friedrich Kerstings. Berlin 1935

6) in Thieme/Becker, Bd XX, S.195



wirken auch eher biedermeierlich in ihrem Ambiente. Analogien zu Catel gibt es dagegen in der Behandlung des Vorhangmotivs<sup>1)</sup>.

Das Besondere der Darstellung Schinkels wird auch im Vergleich zu den übrigen zeitgenössischen Schinkelporträts deutlich. Es sind überwiegend Brustbildnisse mit neutralem Raumhintergrund<sup>2)</sup>. Somit stellt Catel ein originelles Beispiel einer Darstellung dieser so interessanten Persönlichkeit vor, in dem nicht die physiognomischen Studien in den Vordergrund treten, sondern es wird der Bezug zu seinen Interessen (Italien und die Antike) dargestellt. Als Dokument einer bedeutenden Persönlichkeit des 19. Jahrhunderts ist das Bild auch dementsprechend populär und war auf zahlreichen Ausstellungen vertreten<sup>3)</sup>.

Ruhmer weist dem Bildnis Schinkels in der Gattung der "Interieur-Landschaft" der Romantik einen hohen Rang zu:

"Catels 'Schinkel in seiner Neapler Wohnung' von 1824 in Berlin kann als eines der hervorragendsten und bezeichnendsten Beispiele der Gattung überhaupt angesehen werden. [...] Der zusammenklingende Kontrast von einem angeheim kühlen und dunklen Innen und einem gleißenden und heißen Draußen ist male- risch so formuliert, daß die wichtigste Person im Spannungsfeld der Stimmungen aufhört, Porträt zu sein und nur noch Teil eines Ganzen ist, das in der Landschaft gipfelt."(4)

Die Landschaft mit der Insel Capri, den Segelbooten und dem Ruderer auf der Bucht wirkt wie ein "Bild im Bild".

In Bezug auf den "engen Interieurausschnitt" vergleicht Schmöll Catels Bild mit einem figurenlosen Neapler Balkonbild von Carus<sup>5)</sup>.

---

1) Horst Keller 1979, op.cit., S.37

2) s. Lietz, a.a.O.; demnach sind ungefähr 20 zu seinen Lebzeiten entstandene Bildnisse bekannt.

3) in chronologischer Reihenfolge: "Deutsche Romantiker", Schloß Celle 1949; "Deutsche Malerei des 19. Jhs.", Schloß Charlottenburg, Berlin 1951; "The Age of Neo-Classicism", Royal Academy, London 1972; "La peinture allemande à l'époque du Romantisme", Orangerie Paris 1976/77; "Karl Friedrich Schinkel", Orangerie Berlin 1981. - Das Bild wird auch in zahlreichen Gesamtdarstellungen zur Malerei der Romantik häufig abgebildet. Auf Geismeyers kürzlich erschienenem Buch zielt es großformatig das Umschlagbild: W. Geismeyer: Die Malerei der deutschen Romantik. Stuttgart 1984

4) Ruhmer: "Innenraum und Landschaftsraum", S.149-160, a.a.O.,

5) Schmöll 1970, a.a.O., S.122



### 2.3. "Südtalienenische Bauernstube"

Auch die Südtalienenische Bauernstube (s. Anh. Abb. 15) bietet einen Landschaftsausblick, wie er für Catel charakteristisch ist. Waren bei den zwei bisherigen Bildern Personen aus der höheren Gesellschaftsschicht dargestellt, so erscheinen hier einheimische Bauern. Vom Inhalt her ist eine Genreszene dargestellt: der Augenblick eines Tagesablaufs, wie er sich stetig wiederholt. Die Figuren sind in ihren Tätigkeiten so natürlich wiedergegeben, daß dem Betrachter ein solcher Alltag gegenwärtig wird: die Einheimischen, wie sie in ihrem Haus beschäftigt sind. Vergleicht man dieses Bild mit anderen Genrebildern Catels, so deutet hier die Verdichtung und Vereinfachung des Geschehens auf ein Spätwerk hin. Der Raum nimmt den Großteil der Bildfläche ein; daraus resultiert eine größere Raumflucht. Die Landschaft verstärkt noch die Tiefenwirkung.

Denkt man sich den Landschaftsausschnitt weg, so erinnert der Raum in seiner farbigen Wiedergabe auffallend an holländische Interieurs des 17. Jahrhunderts, wie z.B. von Gerard Dou und Rembrandt. Trotz der einheitlichen Farbgestaltung kommt im Raum keine Eintönigkeit auf, denn er ist reich ausgestattet. In den Nischen der linken Mauer sind verschiedene Geräte aufbewahrt, im Vordergrund links wird der Raum mit einem Besen, einem Korb und einem Faß eingeführt, in der rechten Bildecke vorn ist ein Fruchtestilleben wiedergegeben. An den Balken der Decke hängen Zwiebeln.

Die Figuren sind in drei Ebenen gestaffelt: den Vordergrund bildet die Frau mit den zwei schlafenden Kindern. Auf dem Arm hält sie ein Kleinkind, mit der freien Hand zieht sie Flachs.

Den Mittelgrund bildet der Mann am Herdfeuer in Rückenansicht. Die Herdstelle wird von zwei antiken Sarkophagfragmenten eingefasst, auf denen in Reliefs Frauengestalten erkennbar sind.

Den Übergang zum Hintergrund schaffen nun die zwei hereintretenden Knaben, einer von ihnen trägt Orangen auf dem Kopf.



Entsprechend dem sozialen Status der Bewohner entfällt der Vorhang, so daß der Übergang zur Landschaft des Hintergrundes unmittelbarer erscheint.

Das Auge des Betrachters wird in verschiedene Richtungen gelenkt; nicht nur, weil die Figurengruppen räumlich verteilt sind, sondern auch weil die Personen in unterschiedlichen Ansichten wiedergegeben sind: die Frau erscheint im Profil, der Mann rechts in  $3/4$  Ansicht und die zwei hereinkommenden Knaben sind in Vorderansicht wiedergegeben.

Die vordere Figurengruppe wird mit Blau-, Rot- und Grüntönen farblich hervorgehoben. Die Landschaft im Hintergrund wirkt durch das Sonnenlicht sehr hell. Deswegen erscheint auch der Kontrast zwischen der Helligkeit der Außenwelt und der Dunkelheit des Raumes besonders ausgeprägt.

Die Szene spielt sich in einer privaten Sphäre ab. Der erste Eindruck ist der der Ruhe, besonders bei der Frau und den schlafenden Kindern. Die häuslich-familiäre Harmonie ist hier so vollständig wiedergegeben, daß man ohne weiteres von einer "Idylle" sprechen kann. Hier werden keinerlei Konflikte ausgetragen, jede Auseinandersetzung wird vermieden.

Die Idylle tritt in der Malerei des 19. Jahrhunderts im Biedermeier am häufigsten auf, was zu der Bezeichnung der "Biedermeieridylle"<sup>1)</sup> geführt hat. Da die Südtalienenische Bauernstube zeitlich in diese Epoche einzuordnen ist, sei dazu eine Definition Gustav Schneiders zitiert. Er sagt, daß die Idylle ihre Thematik aus den "kleinen Verhältnissen und der ruhigen Alltäglichkeit des Privatlebens"<sup>2)</sup> nehme, was ja für dieses Bild auch zutrifft.

Sicher ist die Abgrenzung von Genre und Idylle nicht eindeutig. Jede Idylle erfüllt die Bedingungen eines Genrebildes, jedoch kann nicht jedes Genrebild eine Idylle sein. "Wenn also das Genre Idylle sein soll, so hat es das Naive, Natürliche, Ungekünstelte [...] zu zeigen".<sup>3)</sup>

---

1) Klaus Bernhard: Idylle. Theorie, Geschichte und Darstellung in der Malerei 1750-1850. (Diss.) Wien 1977, S.280

2) zitiert bei Klaus Bernhard, a.a.O., S.281

3) Klaus Bernhard, a.a.O., S.281



In einer Idylle muß eine ruhige und heitere Stimmung herrschen.

"In der bildenden Kunst wird mit Idylle ebenfalls die Darstellung 'idealer' menschlicher Verhältnisse, eines glücklichen und behaglichen Daseins in Abgeschiedenheit frei von Widersprüchen, sozialen Gegensätzen und dramatischen Konflikten bezeichnet".(1)

Diese Bedingungen sind bei dem Bild Catels erfüllt.

Ähnlich verhält es sich in einem anderen Bild aus den zwanziger Jahren: der "Loggia mit neapolitanischen Landleuten" (s.Anh.Abb. 16) von Catel. Das Interieur ist hierbei durchlässiger, die Torbogenöffnungen sind größer. Dabei geht der Effekt einer "Bild-im-Bild-Wirkung" verloren.

Vergeicht man dieses Bild mit der Bauernstube, so fallen einige Analogien auf: die Frau im Profil, die auch einen Spinnrocken in der Hand hält und mit einem Fuß die Wiege des Kindes in Bewegung hält, ist beinahe eine seitenverkehrte Wiedergabe derjenigen aus der Bauernstube. Die Frau, die einen Früchtekorb trägt, hat die gleiche Funktion wie der Knabe der Bauernstube. Auch die Anordnung der Gegenstände und der Früchte sind ähnlich. Damit ist festzustellen, daß Catel auf einmal geschaffene Typen und Motive oft zurückgegriffen hat und sie leicht variierte.

Das in der Bildmitte angelegte Ausblicksmotiv ist charakteristisch für Catel und es findet sich in dieser Art kaum bei seinen Zeitgenossen.

Erst später taucht ein ähnliches Motiv bei G.F.Waldmüller auf, der ab 1825 mehrmals in Italien war<sup>2)</sup> und dort dieses Motiv von Catel übernommen haben könnte. Für diesen möglichen Einfluß spricht auch seine Lichtwirkung. Diese Erfahrungen hat Waldmüller dann auf heimatische Sujets übertragen.

---

1) Lexikon der Kunst, hr. v. L.Alscher, Leipzig 1971, Bd II, S.365

2) s.Thieme/Becker, Bd 35, S.74: "1825 erste Reise nach Italien, wiederholte Reisen durch 19 Sommer bis nach Sizilien".



Vergleicht man die drei in diesem Kapitel besprochenen Interieurbilder Catels miteinander, so fallen einige Unterschiede auf: bei der Weinschenke und dem Schinkelbildnis gleicht sich der Landschaftsausschnitt dem Bildformat an; bei der Süditalienischen Bauernstube ist der Ausschnitt nahezu quadratisch gemessen an dem Rechteckformat des ganzen Bildes. Bei der Bauernstube ist die Wand farblich einheitlich; bei den zwei anderen Bildern wird die Wand in zwei verschiedene Farbenen aufgeteilt.

Die Genrehaftigkeit bei der Weinschenke trägt zur Verlebendigung der Gruppe bei, wohingegen Schinkel fast wie in Meditation verharret.

Schinkels Gestalt bleibt gänzlich mit dem Raum verbunden. Dies hat zur Folge, daß die Landschaft wie abgemessen in den Fensterrahmen eingefügt ist; lediglich der Vorhang verbindet den Raum mit der Landschaft. Dieser Eindruck entsteht bei der Weinschenke nicht, weil der Vorhang beidseitig fällt und links tiefer hängt und weil sowohl die Bänke als auch die Personen und Gegenstände in den Bereich des "Draußen" gesetzt werden. Ja, die Gruppe Ludwig, Thorvaldsen, Klenze scheint schon fast im Freien zu sitzen.

Anhand dieser drei ausgewählten Beispiele sollte bewiesen werden, daß Catel verschiedene Möglichkeiten der Figurenanordnung in einem Interieur entsprechend den Ansprüchen des Auftraggebers beherrschte. In jedem einzelnen Bild gelang ihm der Zusammenklang von Figuren und Raum sowie deren Bezug zur italienischen Landschaft, die er bei wolkenlosem Himmel, ruhigem Meer und üppiger Vegetation auch idealisiert hat.



### 3.0. Genrebilder

Ein Schwerpunkt im italienischen Werk Catels war das Genre. Er malte überwiegend das Volksleben in der Gegend von Neapel. Solche Genreszenen stellte er nicht nur im Interieur dar, wie dies bei der Bauernstube der Fall war, sondern überwiegend im Freien mit oder ohne Landschaftshintergrund.

Catel war lange und oft in Neapel, er betrieb dort ethnographische Studien und war ein großer Kenner der Mentalität der Einwohner dieser Gegend; deswegen konnte er das Gesehene und Beobachtete gut in das malerische Medium umsetzen.

Die Gattung des Genre hatte in dieser Zeit in Italien einen hohen Stellenwert. Sie war ein Schwerpunkt der romantischen Maler und damit lag Catel im Trend seiner Zeit.

Die Themenbereiche des Genres in Süditalien umfaßten vor allem die Darstellung des Alltags und Festtages der Landleute bei Musik, Tanz und Ernte, aber es gab auch Einzelstudien, besonders in Bezug auf die regionale Tracht.

Damit entsprachen die Künstler dem Wunsch ihrer Käufer. Es lag auch am romantischen Gedankengut, daß die Bildinhalte idealisiert wurden; sozialkritische Aspekte wurden erst später, im Realismus, auf die Leinwand gebracht. Dabei entsprach die glorifizierende Darstellung der Romantiker gar nicht den Realitäten. Denn sowohl in den Städten als auch auf dem Lande herrschten zu Beginn des 19. Jahrhunderts teilweise finanzielle Not, politische Unruhen und Krankheiten. Aber auch in den Tagebüchern und Briefen der Künstler aus jener Zeit, die in Rom lebten, überwog der positive Aspekt; die Begeisterung für den Süden war für Viele stärker als ihre finanzielle Not.

Obwohl die Tradition der niederländischen Genremalerei während des ganzen 19. Jahrhunderts erhalten blieb, ging in dieser Epoche



der allegorische Nebensinn verloren<sup>1)</sup>. Die Bilder sollten gefallen und nicht belehren oder warnen.

"Das Genre gibt kein Abbild der Wirklichkeit, sondern einen Detail-naturalismus...", meint Ute Immel<sup>2)</sup>. Dies trifft besonders auf Catels Genregemälde zu, in denen jeder Gegenstand mit ausgewogener Sorgfalt behandelt wird.

Wichtig in Bezug auf das im folgenden zu besprechende Bild Catels (Pozzuoli) ist die Abgrenzung zu anderen Gattungen, z.B. zur Landschaftsdarstellung: "Beim Genre aber hat der landschaftliche Raum nur eine umrahmende Funktion und ist nicht Selbstzweck".<sup>3)</sup>

Beim zweiten Bild Catels (Albano) wäre eine Abgrenzung zum Porträt relevant: "Es [das Porträt] wird im 19. Jahrhundert häufig genrehaft gestaltet. Jedoch ist gerade die namenlose Allgemeingültigkeit ein entscheidendes Merkmal des Genrebildes. Das Porträt befaßt sich mit dem Individuum, das Genre mit dem Typus".<sup>4)</sup>

"Erst das 19. Jahrhundert wird sich der Besonderheit regionaler, charakteristischer und nicht beliebig austauschbarer Volkskulturen langsam bewußt".<sup>5)</sup> Die Einheimischen boten in ihrer Erscheinung, Tracht und Tätigkeit reizvolle Motive für die Maler. So schreibt J. Schnorr von Carolsfeld in einem Brief:

"Und was nun den Künstler insbesondere anbelangt, so ist das Treiben und Leben des Italieners, seine Erscheinung fürs Auge im ganzen weit mehr geeignet, ihn aufzuregen, als das Treiben deutscher Bauersleute; wenigstens sehe ich eine schöne Albaneserin auf ihrem Maultier weit lieber als die Frau Höhn aus Schönfeld mit ihrem Tragkorb auf dem Rücken, gleichsam selbst ein Lasttier".<sup>6)</sup>

---

1) Ute Immel: Die deutsche Genremalerei im 19. Jh. (Diss.) Heidelberg 1967, S.63

2) Immel, a.a.O., S.53

3) " " , S.54

4) " " , S.55

5) Sigrid Metken: "Der unfreiwillige ethnographische Blick. Italienische Volkskunst in Bildern der Nazarener", in: Ausstellungskatalog Rom 1981, op.cit., S.52-57, hier S.52

6) zitiert bei Metken, a.a.O.



Bartolomeo Pinelli (1781-1835)<sup>1)</sup> war ein Meister regionaler Trachtenmalerei. Einige seiner Werke sind in der spontanen Wiedergabe des Volkes mit Musik und Tanz denen Catels an die Seite zu stellen.<sup>2)</sup> Ein anderer wichtiger Genremaler war Léopold Robert (1794-1835). Er kam 1818 nach Rom und hielt sich zwischen 1821 und 1825 in Neapel auf. Er spezialisierte sich mit großem Erfolg auf Brigantenbilder, Bauern- und Fischeridyllen.<sup>3)</sup>

"Catel wurde neben seinem [...] Kollegen Léopold Robert der Begründer des italienischen Sittenbildes im 19. Jahrhundert".<sup>4)</sup>

### 3.1. "Italienisches Volksleben bei Pozzuoli"

Das "Italienische Volksleben bei Pozzuoli" (s. Anh. Abb. 17) wurde 1823 von König Maximilian I angekauft<sup>5)</sup>. Dieses Bild darf als ein für Catel typisches Genrebild angesehen werden: es gibt eine heitere Stimmung, eine sonnige Landschaft, im Vordergrund stillebenartige Requisiten und das Volk bei Geselligkeit und Weinernte wieder. Bei dieser Szene bilden die Figuren den Bildinhalt, sie bestimmen die Handlung. Deswegen sei es in diesem Kapitel unter der Gattung des Genre eingeordnet. Gewiß nimmt die Landschaft auch breiten Raum ein, jedoch tritt sie hinter das Geschehen zurück. Der Tanz findet auf einem öffentlichen Platz im Freien statt. Dominierend ist das im Vordergrund einander zugewandte, tanzende

---

1) vgl. S.10

2) Abbildungen s. M. Monteverdi (Bearb.): Storia della pittura italiana dell'ottocento. Busto Arzizio 1975, Bd 1, Nrn 92-97 sowie R.u.C. Brettell: Les peintres et le paysan au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris/Genf 1983, S.62 ff.

3) Literatur: J.B. Ségal: Der Maler Louis Léopold Robert 1794-1835. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Malerei in der Schweiz. (Diss.) Basel 1973. - Dorette Berthoulet: Léopold Robert. Ein Künstlerleben der Romantik. Zürich 1944

4) Hans Geller: "Das Pio Istituto Catel...", op.cit., S.499. Geller ist dabei ein Fehler unterlaufen, denn Robert war nicht Franzose, sondern gebürtiger Schweizer; er lernte bei David in Paris von 1811-1816

5) Katalog der Neuen Pinakothek 1981, S.45



Paar, dem dahinter ein Mann mit einer Mandoline und ein Knabe mit einem Tambourin die musikalische Untermalung bieten. Auch die weiter im Hintergrund angeordneten Figuren beziehen sich noch auf die Hauptgruppe. Dagegen sondert sich das Paar in der Säulenloggia rechts von dem Geschehen ab. Die beiden sind mit der Traubenernte beschäftigt.<sup>1)</sup>

Von dieser Ernte stammen sicher auch die Trauben, die vorne rechts zum Stilleben gehören und deren Schalen fast transparent in der Sonne glitzern. Auch die übrigen Früchte sind mit großem Detailnaturalismus wiedergegeben und verweisen auf den Reichtum und die Fruchtbarkeit des Landes. Als Pendant dazu sind in der gegenüberliegenden Ecke ein Weinfäß und ein Henkelborb vorhanden, um den Vordergrund des Bildes auszufüllen.

Auch die Landschaft wurde, obwohl sie nur eine sekundäre Bedeutung innehat, mit großer Sorgfalt ausgeführt. Die Blätter erscheinen detailliert und die Berge werden erst am Horizont im Dunst unscharf. Das Meer ist ruhig, die Atmosphäre ist intensiv und klar. Man erkennt die Bucht von Bajae, die Landzunge des Kap Misen und den Monte Procida<sup>2)</sup>.

Catel wollte optisch das tanzende Paar und die Früchte hervorheben; diese Wirkung erzielte er, indem er dafür kräftige Farben verwendete. Die übrigen Personen sind farblich zurückhaltend wiedergegeben, so daß sie im Zusammenspiel der Farben mit der Landschaft nicht stören.

Die Landschaft ist charakteristisch mediterran. Die Kombination von Bäumen und Bergen mit dem Meer wiederholt sich oft bei Catel. Diese Landschaft scheint die Ausführung der Landschaftsausschnitte des Schinkelbildes und der Bauernstube zu sein. So könnte man sich die Fortsetzung der genannten Interieurbilder vorstellen.

---

1) Franz Horny hat 1822 eine Weinlese gemalt, worin ein Detail mit Catels Säulenhalle übereinstimmt: ein Knabe steigt von einer Leiter hinab, eine Frau reicht ihm einen Korb, darüber ist ein Gerüst mit einer Rebenlaube angebracht; Detailabb. s. Ausstellungskatalog Rom 1981, op.cit., S.55

2) Katalog der Neuen Pinakothek 1981, S.45



Es gibt in diesem Bild einige Details, die Catel auf anderen Bildern nahezu identisch wiederholte. Dies bedeutet, daß er auf einmal erworbene Motive öfter zurückgegriffen hat. Es finden sich zu den im ersten Kapitel behandelten Bildern folgende Parallelen:

- Das Weinflaß links ist ähnlich wie jenes bei der Weinschenke, nur kleiner; der liegende Henkelkorb findet sich in der Bauernstube wieder. Auch die Früchte des Stillebens rechts: sieht man auf zahlreichen Bildern Catels wieder: Kürbis und Orangen in der Bauernstube, Trauben beim Schinkelbildnis etc. Schließlich ist auch die Korbwiege auf dem Boden die gleiche wie die der Bauernstube: farblich gesehen verwendete Catel bei beiden ein weißes Kissen und eine blaue Decke.

Noack schreibt, Catel habe "...mit seinen farbenreichen Landschaften, die meist geschickt mit Gestalten aus dem Volksleben staffiert sind, eine Kunstgattung eröffnet, [...] die Jahrzehnte hindurch ein Modeliebling der deutschen Sammler gewesen ist".<sup>1)</sup> Daraus geht bereits hervor, daß Catel gerade für diese Bilder stets einen guten Absatz fand. Der Grund dafür liegt wohl darin, daß ihm die Darstellung einer Harmonie zwischen Menschen und Natur gelungen ist; die tanzenden, arbeitenden oder ruhenden Einheimischen fügen sich wie selbstverständlich in das südliche Landschaftsbild ein. Catel war ein Künstler, der "in seinen italienischen Volksszenen viele Nachahmer gehabt hat".<sup>2)</sup>

Einer der Nachahmer Catels war der österreichische Maler Nepomuk Schödlberger (1779-1853), er war 1817-1818 in Rom. Anhand eines Beispiels, dem "Golf von Neapel" (s. Anh. Abb. 18), wird der Einfluß Catels deutlich.

Schödlberger malte in seiner Frühzeit Landschaften klassizistischer Prägung im Stil Claude Lorrains. Um 1830 änderte sich jedoch sein

---

1) F.Noack: Das Deutschtum in Rom. Stuttgart 1927, Bd I, S.362

2) Hermann Becker: Deutsche Maler. Von A.J.Carstens an bis auf die neuere Zeit. Leipzig 1888, S.246



Stil und die Themen: "Nach 1830 malte er im Gefolge seines Zeitgenossen L. Catel bunte, romantisch inspirierte Bilder, die Landschaft und Volksleben Neapels schildern, was einen erneuten Aufenthalt in Italien vermuten läßt".<sup>1)</sup> Vergleicht man seine klassischen Landschaften<sup>2)</sup> und die darin gemalte Staffage mit dem "Golf von Neapel", so wird der beschriebene Wandel deutlich. Demnach käme für das Bild ein Entstehungsdatum nach 1830 in Frage. Bei einer Gegenüberstellung dieses Bildes mit Catels Ansicht von Pozzuoli fallen folgende Parallelen auf:

- Die Säulenreihe mit der Rebenlaube, die sich bei Schödlberger als Einrahmung bis zur anderen Bildecke erstreckt;
  - Der Knabe mit den Körben voller Trauben;
  - Die Körbe, Krüge und Weinflasche, die mit sorgfältigem Detailnaturalismus wiedergegeben sind;
  - Der Tänzer mit den Kastagnetten, die Frauen und das kleine Kind;
  - Das sich in der Tiefe erstreckende Meer mit dem Golf Neapels.
- Insgesamt wirken die Figuren etwas plumper und ungeschickter, Catel hat die Physiognomien individueller gemalt.

### 3.2. "Bauernfamilie bei Albano"

Während das Pozzuolibild einen Festtag darstellt, ist bei der "Bauernfamilie bei Albano" (s. Anh. Abb. 19) von Catel der Alltag wiedergegeben. Markiert das Pozzuolibild Lebensfreude, Bewegung, Ausgelassenheit, einen weiten Landschaftsausblick mit blühender Vegetation, so wirkt hier das Innehalten, das Introvertierte, die Reduktion auf eine Familie, somit der private Bereich und die Kargheit der Landschaft, die der Stimmung entspricht.

Die albanesische Bauernfamilie nimmt in Catels Oeuvre eine Sonder-

---

1) Ausstellungskatalog München 1983: Im Licht von Claude Lorrain. Haus der Kunst, S.259

2) ebd., Abbildungen S.259-261



stellung ein. Die Mehrzahl seiner Genrebilder sind heiter und zeigen in jeder Beziehung die Sonnenseite Italiens, die die Käufer ja auch lieber als Erinnerung mit in ihre Heimat nehmen wollten als eine Studie unwegsamer Bergregionen.

Bei diesem Bild ist das Porträt einer Familie dargestellt, die auf einem Weg in der Umgebung von Albano unterwegs ist.

Die Physiognomien sind in ihrer Individualität so aussagekräftig wiedergegeben, daß sie porträtartige Züge annehmen.

Der Weg steigt zur Bildtiefe hin nach rechts an. Links von diesem Weg breitet sich eine Ebene aus, im Hintergrund erkennt man eine Bergkette. Catel hat das Weggefälle benutzt, um die Figurengruppe gestaffelt aufstellen zu können. So sieht man, daß der alte Mann und der Knabe auf gleicher Höhe am weitesten vorn sind. Die Frau und das Mädchen sind um eine Schrittlänge zurückversetzt, und der Mann, der den Abschluß bildet, steht soweit zurück, daß seine Gestalt noch zu  $\frac{3}{4}$  sichtbar bleibt. Er überragt die Frau um eine Kopflänge, und die zusätzliche Erhöhung durch das Kind im Korb bewirkt, daß er gleichgewichtig zu den übrigen Figuren steht. Das Kleinkind markiert den Höhepunkt der Komposition. So erreichte Catel eine gleichmäßige Verteilung der Figuren über das Bild, Überschneidungen wurden vermieden<sup>1)</sup>.

Auf die Ausarbeitung der Trachten hat Catel großen Wert gelegt. Es erscheint widersprüchlich, daß der alte Mann, vielleicht ein Hirte, sehr warm gekleidet ist, wohingegen das Kleinkind mit nacktem Oberkörper im Korb sitzt.

Die Kargheit der Landschaft könnte auf die kühlere Jahreszeit hindeuten. Es erscheint keine Vegetation, der Himmel ist bewölkt. Die Vernachlässigung der Landschaft läßt darauf schließen, daß es Catel hier in erster Linie auf die Charakteristik der Bauern ankam. Eine detaillierte und aufwendig gestaltete Landschaft hätte dabei von der Konzentration auf die Personengruppe abgelenkt.

---

1) Das Bild ist der Verfasserin im Original nicht bekannt; deswegen muß hier auf eine Farbbeschreibung verzichtet werden. Dieses Bild ist nicht datiert. Weil diese Art der Darstellung in Catels Oeuvre selten vorkommt, ist eine zeitliche Einordnung schwierig.



Es erscheinen einige Motive, die auch bei anderen Malern dieser Zeit oft vorkommen, so z.B. das Mädchen mit dem Spinnrocken links und die Frau mit dem Wickelkind<sup>1)</sup>. Auch die Kleinkinder wurden überallhin mitgenommen, und die Frauen hatten stets einen Spinnrocken dabei.

Zu einem anderen Bild Catels aus den zwanziger Jahren gibt es Parallelen: es sind die "Italienischen Hirten"(s.Anh.Abb.20). Auch hier wird die Landschaft zur Nebensache. Der Schwerpunkt liegt auf dem Schalmei spielenden Hirten und der ihm zuhörenden jungen Frau. Die nachlässige, z.T. geflickte und einfache Kleidung des Hirten steht in großem Gegensatz zur farbenfreudigen, akkuraten Tracht der Frau. Catel ist es in realistischer Darstellungsweise gelungen, jeden Faltenwurf und die Ornamentik der Bordüren exakt wiederzugeben. Gerade in solchen Details erweist sich das Können und die Schulung dieses Malers.

Die Italienischen Hirten sind in der Art der Ausführung den Figuren von Léopold Robert ähnlich<sup>2)</sup>: die Figuren werden in den Vordergrund gerückt und füllen fast die ganze Bildfläche aus, wohingegen die Landschaft wenig ausgearbeitet ist und lediglich eine Hintergrundkulisse abgeben soll.

Wenn man die angeführten Beispiele im Zusammenhang betrachtet, so ist festzustellen, daß Catel die Darstellung des Genrehaften sowohl bei einer größeren Personengruppe als auch bei der Konzentration auf einige wenige Figuren überzeugend gelungen ist.

Ob nun der Ernst oder die Sonnenseite des Lebens dargestellt wurden, Catel hat es verstanden, das Typische ansprechend einzufangen. Er konnte sowohl das Besinnlich-Statische als auch Bewegungsabläufe bildlich klar darstellen.

Die Komposition erscheint ausgewogen (die Säulen rechts beim Pozzuolibild stören keineswegs das Gesamtgefüge), die Anordnung der

---

1) vgl. Metken, a.a.O., S.54

2) Abb. bei Brettell, op.cit.,S.12 ("Jeune fille de Procida") und die "Procidanerin mit ihrem Kind",Neue Pinakothek; beide Bilder stammen aus den zwanziger Jahren.



Figuren ist in sich schlüssig. Auch die Farben sind aufeinander abgestimmt.

All diese Fakten trugen dazu bei, daß Catel als Genremaler besonders erfolgreich war.



#### 4.0. Landschaft mit Staffage

Die Landschaftsbilder nehmen in Catels Oeuvre eine wichtige Stellung ein. Dabei überwiegen die Bilder mit Staffage; soweit bekannt, sind die Gemälde ohne Staffage unbedeutender.

Anders als bei den Genrebildern tritt die Funktion der Figuren bei den Landschaftsbildern zurück und die Staffage dient lediglich der Belebung und Verdeutlichung der Größenverhältnisse.

Catel war, wie sehr viele Maler in Italien, von Claude Lorrains Ideallandschaften geprägt. Catel hat zwar die überwiegend mythologischen und biblischen Staffagefiguren Claudes nicht übernommen, jedoch stimmt er mit der Kleinteiligkeit seiner Figuren überein. Auch die atmosphärische Behandlung des Lichtes und die sich weit erstreckende Landschaft weisen auf das Vorbild Claudes hin. Gaus schreibt zum Kompositionsprinzip des Claude'schen Landschaftstypus, der auch auf Catel zutrifft:

"Von einer Vordergrundbühne ausgehend, die meist das szenische Geschehen aufnimmt, werden seitliche Baum-oder Architekturmotive, seltener Felshänge eingeführt, die dem Bild einen festgefügtten Rahmen verleihen. Zum Horizont hin staffeln sich, farblich aufs feinste abgestuft, weitere Zonen, ebene Landschaft, die oft mit Bergformationen in weiter Ferne abschließen."(1)

Ein weiterer Einfluß ging von Hackert, dem wichtigsten deutschen Landschaftsmaler in Italien im ausgehenden 18. Jahrhundert, aus. Ähnlich wie bei Hackert haben Catels Landschaften Vedutencharakter. Bis zum Klassizismus wurden noch ideale Themen bevorzugt, wohingegen bei den Romantikern die Darstellung des zeitgenössischen Lebens und realer Personen in den Vordergrund traten.

Vertrat Catel bei seinen Landschaften noch die ideale, idyllische Richtung, so erneuerten seine Zeitgenossen Koch und Reinhart die

---

1) Joachim Gaus: "Typologie und Genese der Landschaftsmalerei - Vorbilder und Strömungen im 17. und 18. Jahrhundert", in: Ausstellungskatalog Köln 1984, Wallraf-Richartz-Museum: Heroismus und Idylle. Landschaft um 1800, S.31-41, hier S.38



heroische Richtung, die sich durch Dramatik und Bewegung (Gewitter und Stürme) äußert.

Weniger bekannte Zeitgenossen kommen hingegen Catels Art recht nahe, so z.B. der Österreicher Joseph Rebell (1810-1824 in Rom und Neapel) mit seinen Darstellungen aus dem Volksleben<sup>1)</sup>, J.M.v. Rohden (1795-1868 in Rom) sowie Ernst Fries<sup>2)</sup> (1823-1827 in Italien).

Catel war sowohl bei den Bildern mit Tageslicht als auch bei den Nachtstücken ein Meister der Lichtdarstellung. Schon im 19. Jahrhundert wurden in der Literatur seine Qualitäten auf diesem Gebiet hervorgehoben: zu einem Nachtstück konstatiert ihm Nagler "überraschende Lichteffekte, worin überhaupt dieser Künstler grosse Stärke besitzt."<sup>3)</sup> Förster schreibt 1860: "Die Wirkung des Sonnenlichtes auf der Meeresfläche, die Atmosphäre bei Sonnen-Auf- und Untergang, Contraste beleuchteter und überschatteter Gebirgsmassen und dergleichen gelangen ihm vorzüglich..."<sup>4)</sup> Reber bescheinigt seinen Bildern "kräftige Beleuchtungs- und Farbeneffekte"<sup>5)</sup> und Lichtenberg sieht seine Lichtführung als Mittel, die Natur "zu charakterisieren und zu beleben"<sup>6)</sup>. Er erwähnt auch Einflüsse aus dem 17. Jahrhundert: "Schon an seiner Behandlung des Lichtes sieht man, daß er bei den Holländern in die Schule gegangen ist"<sup>7)</sup>.

- 
- 1) Ein Beispiel bietet die "Neapolitanische Küstenlandschaft im Abendlicht" von 1819, s. Ausstellungskatalog München 1983, Haus der Kunst: Im Licht von Claude Lorrain, Kat.Nr.182
  - 2) Seine "Ansicht von Amalfi", München, Neue Pinakothek, erinnert beispielsweise im Aufbau an einige Bilder Catels.
  - 3) G.K.Nagler: Neues allgemeines Künstlerlexicon. München 1835, Bd II, S.436
  - 4) E. Förster: Geschichte der deutschen Kunst. Leipzig 1860, Teil 4, S.240
  - 5) F.v.Reber: Geschichte der neueren deutschen Kunst. Leipzig 1884, Bd I, S.332
  - 6) R.Frhr.v.Lichtenberg/E.Jaffé: 100 Jahre deutsch-römischer Landschaftsmalerei. Berlin 1906, S.70
  - 7) ebd.



Die Tradition der Barockmaler (Elsheimer, Aert van der Neer) tritt vor allem bei seinen Nachtstücken zutage. Unter dem Eindruck des südlichen Himmels malte Catel viele Bilder mit Mondlicht, wie die meisten Romantiker: "In der Romantik ist es fast selbstverständlich, daß nahezu jeder Maler einen Mondaufgang dargestellt hat".<sup>1)</sup> Besonders die deutschen Künstler in Rom fühlten sich durch die Erscheinung des südlichen Himmels dazu angeregt, Nachtbilder zu malen, wohingegen italienische Maler diesem Phänomen weniger Beachtung schenkten<sup>2)</sup>.

#### 4.1. "Aussicht von Ariccia gegen das Meer"

Das Landschaftsbild "Aussicht von Ariccia gegen das Meer"(s.Anh. Abb.21) aus der Neuen Pinakothek, um 1830, bietet ein Beispiel bei Tageslicht. Das Vorbild Claude Lorrains wird an der Lichtführung und der Komposition (überschaubare Landschaft) ersichtlich. Unterschiede gibt es bezüglich der Staffage (Catel stellt Einheimische im Alltag dar) und vedutenhafter Details (Kirche von Ariccia).

Die Landschaft ist in diagonalen Zügen aufgebaut. Sowohl der Felsen links als auch das Bergmassiv, das den Mittel-vom Hintergrund trennt, steigen von rechts nach links an. Die Personengruppe auf dem Weg ist geschlossen in die Bildmitte gerückt. Sie bewegen sich auf den Betrachter zu, wohingegen dessen Blick genau entgegengesetzt in die Tiefe gelenkt wird.

Bei den Landleuten, die auf einer alten Pflasterstraße heranschreiten, erkennt man einige Details, die Ähnlichkeiten zu der "Bauernfamilie bei Albano" aufweisen. Der alte Mann, der sich an vorders-

---

1) A.G.Roth: Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes. Ein Beitrag zum Problem der Natur in der Kunst. Bern 1945, S. 120

2) Roth, a.a.O., S.206, Anm.26



ter Stelle befindet, ist in Kleidung und Haltung zu demjenigen auf dem Albanobild vollkommen identisch. Es sieht so aus, als wäre der eine vom anderen kopiert worden. Weiter hinten trägt ein Mann ein Kleinkind in einem Korb auf dem Kopf; auch dies erscheint beim Albanobild motivgleich.

Der Brunnen links im Felsen läuft über und bildet eine Wasserlache, worin sich die Wäscherin und die Mutter mit ihrem Kind spiegeln.

Große Sorgfalt hat Catel auf die Ausarbeitung der Baumgruppen links gelegt. Sie ziehen sich mächtig bis zum oberen Bildrand hin. Die Struktur der Bäume und einzelner Zweige ist trotz des dichten Blattwerks noch erkennbar. Besonders reizvoll ist der Kontrast der Zusammenballung der Baumgruppen im Vordergrund zu den drei einzelnen Bäumen im Mittelgrund, die isoliert stehen.

Ohne die Bäume wäre die Himmelsfläche zu groß ausgefallen und eine Leere unvermeidlich gewesen. Am Grat des felsigen Hügels scheint noch ein wenig Gestrüpp und Gebüsch gegen die Sonne. Nach dem Abfallen der Landschaft ist die Vegetation dann so kleinteilig gemalt, daß die Distanz verdeutlicht werden soll; in der Ebene rechts sind schließlich nur noch schwach Felder zu erkennen und in der Ferne Architektur.

Ariccia liegt südlich von Rom (s.Anh. Karte S. I). Bei der Tiefebene erkennt man den Palazzo Chigi und die Rundkirche Santa Maria dell'Assunta von Bernini; sie wurden beide in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts errichtet<sup>1)</sup>.

Die Farben sind in diesem Bild zurückhaltend. Nur in der mittleren Personengruppe erscheint Rot in der Kleidung. Diese befindet sich, wie die gesamte vordere Bildfläche, im Schatten. Dem Hintergrund zu wird die Vegetation immer heller. Der Horizont wird von

---

1) Franco Borsi: Gian Lorenzo Bernini, Architekt. Das Gesamtwerk. Stuttgart 1982/83, S.126; Abbildungen zur Kirche Nr.171/172, Erläuterungen dazu auf S.346, ebd.  
Siehe auch Katalog der Neuen Pinakothek 1981, S.47



einem blauen Streifen markiert, in dessen Dunst man noch Bergmassive erkennt. Die Kirche und der Palast heben sich weiß von der Landschaft ab. Das Licht kommt von links, dort herrscht auch die größte Helligkeit: beim Himmel gehen gelbliche Töne stufenlos in hellblaue über.

Die Landschaft ist hier als Hauptsache gemeint; dies unterscheidet das Bild vom Genrebild bei Pozzuoli, in dem die Figuren größer und bunter erscheinen. Sie sind nahsichtiger angelegt, dagegen bietet das Aricciabild mehr Fernsicht und Tiefe.

Um zu verdeutlichen, daß Catel nicht nur an bestimmten Figurentypen festhielt, sondern auch an Kompositionsschemata, sei in diesem Zusammenhang die Landschaft "Pilger vor Rom" (s. Anh. Abb. 22) herangezogen.

Zwar vermittelt hier die Staffage einen religiösen Bildinhalt und im Hintergrund erscheint die Vedute Roms, jedoch ist das Bild analog aufgebaut: links dichte hohe Bäume, der Mittelgrund hügelig, die kleinteilige Staffagegruppe und die sich weit erstreckende Landschaft. Die Pilger, die von einer Anhöhe aus erstmals den Petersdom erblicken, knien in Ergriffenheit nieder. Dabei folgt der Betrachter ihrer Blickrichtung in die Ebene, also umgekehrt wie beim vorherigen Bild.

Es ist festzustellen, daß ein gewisses Schema der Aufteilung und Räumlichkeit beibehalten wurde, obwohl sich eine andere Landschaft präsentiert.

Wieder erweist sich Catels Meisterschaft in der Lichtführung: rechts brechen die Sonnenstrahlen durch eine Wolke hindurch und links in der Baumallee sind die Schatten deutlich erkennbar.<sup>1)</sup>

---

1) Noch intensiver als beim Aricciabild ist hier die Farbskala des Himmels von gelb zu hellblau; (Farbdia Galerie Arnoldi-Livie) Himmel dieser Art tauchen auch bei einigen Landschaftsbildern Schinkels auf.



4.2. "Blick auf St. Peter und die Engelsburg  
in Rom"

Dieses Gemälde Catels (s.Anh.Abb.23) ist ein Nachtstück. Es entstand 1834 und befindet sich in Privatbesitz. Es bietet eine klassische Romansicht und Catel hat sie in verschiedenen Fassungen gemalt. Das gleiche Motiv erscheint beispielsweise auf einem Aquarell der Kunsthalle in Bremen<sup>1)</sup> bei Tageslicht, ebenfalls mit einer Staffagegruppe.

Der Standpunkt vom Monte Pincio aus mit Blick auf die Engelsburg, den Vatikan und St. Peter war auch für viele andere Maler ein beliebtes und häufiges Motiv. Goethe skizzierte diese Ansicht mit der Feder<sup>2)</sup>, Corot malte das gleiche Motiv 1828<sup>3)</sup> und wesentlich später Oswald Achenbach<sup>4)</sup>.

Catel wählte den Standpunkt auf dem Monte Pincio von der Villa Medici so, daß der Brunnen<sup>5)</sup> in der Mitte erscheint. Zwei große Steineichen bilden seitlich und oben den Rahmen für die Vedute im Hintergrund. Es sind zwei Lichtquellen vorhanden: der Mond, der die Stadt erhellt und die Fackel, die die Staffagegruppe erleuchtet. Ein Knabe am Brunnen hält die Fackel, die jedoch von der Gestalt eines Mädchens verdeckt wird. Sie wenden sich dem Mandolinenspieler und den drei Frauen in Tracht zu. Abseits von dieser Gruppe hat sich ein Mann rechts an den Baum gelehnt und blickt nachdenklich zum Brunnen. Hinter der Mauer führt ein Weg hinunter zur Spanischen Treppe und der Piazza Navona.

---

1) Farbabb. bei H. Robels: Sehnsucht nach Italien. Bilder deutscher Romatiker. München 1974, sowohl Tafel 19 als auch Umschlagblatt

2) "Brunnen vor dem Palazzo Medici, Rom". Abb. bei A. Federmann: Goethe als bildender Künstler. Stuttgart/Berlin 1932, Nr.34

3) "Roma, la fontana del piazzale dell' accademia di Francia", Kat. Nr.13 mit Abb., in: Ausstellungskatalog Rom 1975/76, Villa Medici: "Corot 1796-1875. Dipinti e disegni di collezioni francesi"

4) "Blick auf Rom vom Monte Pincio". Abb. s. J.H.Schmidt: Oswald Achenbach. Düsseldorf 1946, S.141, Bild 153

5) Er wurde 1578 von Michelangelo entworfen: vgl. Robels, a.a.O., S.72



Der Mondschein verbreitet ein gelblich weißes Licht, am Horizont erscheint ein roter Lichtstreifen. Die Vedute variiert von bräunlichen und dunkelgrauen bis hin zu bläulichen Tönen. Für die Bekleidung der Staffage verwendete Catel seine beliebte Kombination von Rot, Blau und Weiß. Auch die Fontäne ist weiß und bläulich wiedergegeben<sup>1)</sup>.

Boetticher verzeichnet die Ansicht der Peterskirche bei Mondbeleuchtung mehrmals<sup>2)</sup>. Was veranlaßte Catel, gerade dieses Motiv so häufig als Nachtstück darzustellen?

Sicherlich waren es in erster Linie die besonderen Lichtverhältnisse, die ihn dazu anregten. Denn gerade diese klassische Ansicht Roms ließ sich als Nachtstück effektiv darstellen: ein Mondlicht, welches hell genug ist, die Stadt zu erleuchten, eine ruhige Staffagegruppe, die im Gegenlicht Schatten wirft, die weißlichen durchsichtigen Fontänen des Wassers, das Plätschern des Brunnens, welches eine friedliche Stimmung verbreitet, und die italienischen Damen und Herren, die, wie im Dresdner Beispiel, mit dem Mandolinspieler abermals akustische Eindrücke erzeugen.

All diese Elemente ergeben natürlich ein Paradebeispiel eines romantischen Bildes mit südlicher Atmosphäre. Doch worin unterscheidet es sich von einem norddeutschen Pendant, beispielsweise von Caspar David Friedrich?

Hierzu bietet sich ein Vergleich mit Friedrichs "Gartenterasse" von 1811 an (Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, s.Anh.Abb.24)

Auch dieses Bild wird von zwei großen Bäumen umfaßt. Ferner hat es mit Catels Bild den erhöhten Standpunkt gemeinsam; bei Friedrich erscheint ein Ausblick auf das Riesengebirge.

Die Frau, die rechts am Baum sitzt und liest, wäre mit Catels Figur des Mannes vergleichbar, der am Baum lehnt. Beide Figuren sind in sich versunken und nachdenklich.

---

1) Alle Farbbezeichnungen wurden von den Notizen Gellers übernommen (unpubl.), da das Original der Verfasserin nicht bekannt ist

2) Friedrich v. Boetticher: Malerwerke des 19. Jahrhunderts. Dresden 1895, 4 Bde. Reprint Leipzig 1941, 2 Bde. Bd I, S.163-165



Als Element der Kunst ist bei Catel der Brunnen wichtig, er steht in Bezug zur Architektur und bildet ein Zentrum, einen Versammlungsort. Bei Friedrichs Bild steht vor der Terrassenmauer eine Statue, die jedoch genauso isoliert wirkt wie die Frau. Bildet also bei Friedrich die Terrassenmauer eine durchgehende Abtrennung von der sich dahinter erstreckenden Natur, so zeigt die Mauer bei Catels Bild rechts eine Öffnung, wo ein Weg hinunterführt. Daran scheinen sich in geringer Entfernung die Häuser anzuschließen. Bei Friedrich wird die Landschaft in größerer Distanz wiedergegeben, was zur Folge hat, daß sie weiter entrückt und von der Terrasse getrennt wird.

Das Licht ist bei Catel klar, durchsichtig, hell; die Schatten sind deutlich markiert und die Umrisse scharf. Bei Friedrich herrschen diffuse Lichtverhältnisse: es ist dunstig-neblig, der Vordergrund wird von einer schwachen Lichtquelle erhellt, lediglich die Bäume sind detailliert strukturiert. Obwohl es sich um Tageslicht handelt, erscheint Catels Mondbeleuchtung heller.

Die Funktion der Staffage ist evident: die Figuren Catels agieren vordergründig, sie beleben das Bild, sie sind integriert und bieten eine alltägliche Szene. Die Frau bei Friedrich spielt eine andere Rolle. Sie ist in Rückenansicht wiedergegeben, blickt jedoch nicht in die Ferne. Sie korrespondiert ausschließlich mit ihrer Lektüre, man könnte sie sich auch in einem Zimmer vorstellen. Ihre Position und Tätigkeit lassen sie im Vordergrund verwurzeln; der Bezug zum Hintergrund fehlt. Hingegen könnten Catels Figuren gerade von der Stadt den Berg heraufgekommen sein.

Auch die Wirkung auf den Betrachter ist eine andere: bei Catel spielen akustische Momente mit: der Brunnen plätschert, der Mann spielt Laute, Stimmengewirr ist besonders bei der Frauengruppe anzunehmen.

Bei Friedrich herrscht völlige Stille und Abgeschlossenheit. Kein Geräusch scheint die Lektüre der Frau zu stören, nicht einmal ein Windhauch weht. Börsch-Supan interpretiert das lesende Mädchen als "eine die Natur nicht wahrnehmende Städterin"<sup>1)</sup>, was durchaus

---

1) H. Börsch-Supan und K.W.Jähmig; Caspar David Friedrich. Gemälde. Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München 1973, S. 321



zutreffen kann. Jensen spricht von einem "inneren Bild im Bild"<sup>1)</sup>, womit die Abgeschlossenheit der Zone des Vordergrundes gemeint ist, und er charakterisiert sie als "Zone der Kontemplation"<sup>2)</sup>.

Diese Aspekte ergeben bei dem Catel'schen Bild einen momentanen, extrovertierten Charakter und beim Friedrich'schen Beispiel einen dauerhaften und introvertierten Charakter.

Gemeinsam ist den Bildern in formaler Hinsicht der symmetrische Aufbau (bei Catel ist der Brunnen, bei Friedrich die Statue leicht nach rechts verschoben).

Im Vergleich des norddeutschen mit dem italienischen Beispiel läßt sich also feststellen, daß andere Schwerpunkte gesetzt werden, womit auch andere Aussagen erzielt werden.

#### 4.3. "Golf von Neapel mit dem Palazzo Donn'Anna"

Auch diese neapolitanische Küstenlandschaft (s.Anh.Abb.25) wird von Mondlicht beleuchtet. Das Bild ist links unten signiert und datiert: "F.Catel.Rom 1827"

Drei Lichtquellen erhellen diese nächtliche Szene: einmal der Mond, dessen Glanz sich auf dem Meer widerspiegelt, dann ein Feuer in der vorderen Ecke rechts und eine Fackel vor der Ruine.

Vom Strand ist nur ein schmaler Streifen sichtbar, der den Vordergrund bestimmt. Die Bucht schwingt sich konkav nach rechts, dahinter ist es gebirgig. Direkt am Meer erscheint deutlich eine Palastruine, es ist der Palazzo Donn'Anna<sup>3)</sup>.

Eine Gruppe von Fischern hat sich an Land um ein Lagerfeuer versammelt, von links ziehen zwei Fischer ein Boot an Land, andere gehen vor ihnen auf die Küste zu. Weit im Hintergrund erscheinen weitere

---

1) Jens Christian Jensen: Caspar David Friedrich. Leben und Werk. Köln 1974, S. 143

2) Jensen, a.a.O., S.144

3) Zur Baugeschichte des Palastes s. E. Kluckert: Neapel. Kunst- und Reiseführer (Artemis-Cicerone) Zürich/München 1980, S.55; dort auch ein Lageplan des Palastes



Boote und am Horizont eine Bergkulisse. Der Himmel ist bewölkt. Der Vordergrund ist mit verschiedenen Arbeitsgeräten des Fischers ausgestattet: man erkennt einen Anker, Fässer und Netze.

Die Farben des Gemäldes sind zurückhaltend. Die vorherrschenden Töne sind blau, violett und braun. Die Bucht ist blau, unterbrochen vom weißlichen Schimmer des Mondes und einem bräunlichen Schatten der Ruine. Der Himmel ist violett, wobei die Wolken dunkelrosa und grau sind. Alles Übrige (die Boote, Felsen, Ruine und Staffage) ist braun.

Der Schwerpunkt der Darstellung liegt nicht in der Ausarbeitung von Details, sondern in der Wiedergabe der nächtlichen Stimmung. Einen solchen Eindruck vom nächtlichen Golf Neapels beschreibt Goethe (2. Juni 1787):

"...übrigens Meer und Erde, Fels und Wachstum deutlich in der Abenddämmerung, klar, friedlich, in einer zauberhaften Ruhe. Dies alles mit einem Blick zu übersetzen und den hinter dem Bergrücken hervortretenden Vollmond als die Erfüllung des wunderbarsten Bildes zu schauen, mußte wohl Erstaunen erregen." (1)

Catel hatte das gleiche Motiv mit einer anderen Staffage bereits früher gemalt, wie uns eine Notiz August Kestners 1817/18 übermittelt: "das Schloß der Königin Anna mit Meer im Mondschein"<sup>2)</sup>. Zu diesem Gemälde bemerkt er, es sei "im Niederländischen Stil"<sup>3)</sup>. Das Motiv des Gegenlichts ist in der Kunst vorgeprägt. Selbständige Mondscheinlandschaften finden sich bei Elsheimer, Lorrain und Aert van der Neer. Es ist gut möglich, daß Catel diese Maler in Paris im Musée Napoleon beachtet hat. Aber auch aus dem 18. Jahrhundert sind Einflüsse festzustellen. Sicherlich waren Catel die Veduten und Marinen Claude Joseph Vernets bekannt. Dieser bedeutende französische Landschaftsmaler malte häufig nächtliche Hafenan-sichten. Dem Bild Catels kommt dabei ein Gemälde Vernets von 1773 recht nahe: "Ein Meereshafen; die Nacht bei Mondschein" (Paris, Louvre, s. Anh. Abb. 26)

---

1) J.W.v.Goethe: Italienische Reise. Herausgegeben und kommentiert von H.v.Einem. München (Beck) 1978, S.346

2) M. Jorns: August Kestner und seine Zeit 1777-1853. Hannover 1964, S.120

3) ebd.



Vergleichbar ist die Stellung des Mondes, wie er durch den Wolkenhimmel hindurchscheint und das Meer erhellt, die Staffagegruppe rechts beim Feuer, die ansteigenden Felsen und die Burgruine, das Schiff links und die kleineren Boote.

Von Details und Farbdivergenzen einmal abgesehen, ist die Ähnlichkeit in der Darstellung der Lichteffekte evident: der Mond hat eine starke Leuchtkraft, obwohl er etwas verdeckt ist, er überstrahlt den schwächeren Schein des Feuers. Das Feuer ist malerisch auch dazu eingesetzt, die Figuren zur Geltung zu bringen. Sowohl von der Verteilung der Lichtquellen als auch von der Anordnung der Staffage her könnte Vernet Catel Impulse vermittelt haben. Auch die Umrisse erscheinen klar und deutlich.

Zeitgenossen haben diese neapolitanische Küstenlandschaft ebenfalls gemalt. Blechen mag der gleiche Palast als Motiv für sein Bild "Mönch in einer Felsgrotte am Meer" <sup>1)</sup> gedient haben. Bei ihm dominiert das meditative Element des sinnenden Mönches vor der Vedutentreue.

Nach 1850 malte Oswald Achenbach das Bild "Ruine des Palastes der Donna Giovanna bei Neapel" <sup>2)</sup> mit der gleichen Perspektive wie Catel.

Auch Joseph Rebell, Götzloff <sup>3)</sup> und Dahl wählten viele ihrer Motive aus den Küstengegenden um Neapel. Carus' "Italienische Fischer im Hafen von Neapel. Mondschein" <sup>4)</sup> weist einige Parallelen zu Catels Bild auf. Die Lichtverhältnisse und das Melodische der Staffagegruppe vermitteln eine ähnliche Stimmung.

---

1) Kriegsverlust, undatiert, vielleicht um 1828. Abb. s. G.Heider: Carl Blechen. Leipzig 1970, S.84, Nr.48

2) Abb.s. J.H.Schmidt, op.cit., S.112, Nr.122

3) Vergleichbar zu Catel wäre z.B. seine "Ansicht von Neapel" vgl. dazu : Katalog der Meister des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1969, Nr.3156, S.98 (mit Abb.)

4) Dieses Bild entstand während seiner zweiten Italienreise, s. Marianne Prause: Carl Gustav Carus. Leben und Werk. Berlin 1968, Kat.Nr.164 (mit Abb.)



Catels Bild wäre nach den Definitionen Hansens auch im Bereich der Marinemalerei einzuordnen:

"Man zählt zur Marinemalerei nicht nur die Werke der Flottenmalerei, d.h. die Historienbilder von Seeschlachten und Schilderungen von Flottenparaden, sondern auch die als maritime Veduten zu bezeichnenden, topographisch getreuen Ansichten von Häfen, Küsten und Flußmündungen, [...] dann die maritimen Genrebilder: Szenen vom Schiffs- und Hafenbetrieb, vom Strandleben, vom Alltag der Seeleute, Lotsen und Fischer an Bord und an Land ... "(1)

Die getreue Wiedergabe des Palazzo Donn'Anna und der Küstenregion wäre demnach als "maritime Vedute" einzustufen und die Staffage der Fischer, die sich alltäglich so zusammenfinden, als "maritimes Genrebild". Nach Hansen treffen also beide Bedingungen auf dieses Gemälde Catels zu.

Catel hat jedoch nicht nur friedliche, beschauliche Marinen gemalt. Das Motiv des Schiffbruchs, welches in der Romantik oft dargestellt wurde, taucht bei dem "Seesturm am Ätna" (s.Anh.Abb.27) auf. Catel hat dabei in dramatischer Weise charakterisiert, wie eine Frau mit ihren Kindern am Strand ihren heimkehrenden Mann erwartet.

Besonders bei den Nachtbildern Catels erweist es sich, daß es ihm gelungen ist, romantische Stimmungslandschaften zu schaffen. Es herrscht eine klare Atmosphäre und wieder einmal beweist er seine meisterhafte Lichtführung.

Die Figuren sind kompositorisch und farblich so eingesetzt, daß sie im Stellenwert hinter der Landschaft stehen und sich harmonisch in die Natur einfügen.

Catel hat sich an einigen Vorbildern orientiert, seine Kompositionsweise ist traditionell. Er malte im Bereich der Landschaftsmalerei ähnlich wie viele seiner Zeitgenossen und war in diesem Fach kein Erneuerer. Jedoch hat er gerade in dieser Gattung eine gute Technik bewiesen und ihm sind ausgewogene Perspektiven gelungen. Wie beim Genre erweist sich auch hier sein Einfühlungsvermögen in das südliche Element; er hat es verstanden, das Charakteristische

---

1) Hans Jürgen Hansen: Deutsche Marinemalerei. (Schiffsdarstellungen, maritime Genrebilder, Meeres- und Küstenlandschaften) Hamburg 1977, S.7 (Hervorhebungen der Verfasserin)



einzufragen. Seine Landschaften sind im Gegensatz zu denjenigen norddeutscher Romantiker ohne symbolische Bedeutung. Die Staffagefiguren fungieren nur als belebendes Element, sie sollen keine ereignishafte Handlung darstellen.

Das Bild ist nicht nur als Bild gemeint, es dient der Landschaft für sich selbst als Aussage darstellt, es ist ein Kunstwerk, in dem die Elemente der Natur in der Natur dargestellt sind. Bei dieser Art von Kunstwerk ist die literarische Interpretation und die Landschaft dem Bild selbst überlassen.

Die Abgrenzung des Bildes zur literarischen Dichtung ist nicht unproblematisch, denn es ist bereits in seiner Entstehung als Dichtung viele Werke großer Dichter für Bücher illustriert. Es stand mit vielen gebildeten Männern seiner Zeit in Kontakt, er konnte sich die Kunststoffe und die Schokolade aus dem großen Welt seiner Auftraggeber leisten. Die Kunststoffe der Dichtung sind jedoch im Gegensatz zu den Kunststoffen der Dichtung nicht als Kunstwerke gemeint, sondern als Kunstwerke, die die Kunststoffe der Dichtung darstellen. Die Kunststoffe der Dichtung sind jedoch im Gegensatz zu den Kunststoffen der Dichtung nicht als Kunstwerke gemeint, sondern als Kunstwerke, die die Kunststoffe der Dichtung darstellen.

1) Savigny, Die Kunst der Dichtung, S. 100.  
2) Vgl. die Kunst der Dichtung, S. 100. Die Kunststoffe der Dichtung sind jedoch im Gegensatz zu den Kunststoffen der Dichtung nicht als Kunstwerke gemeint, sondern als Kunstwerke, die die Kunststoffe der Dichtung darstellen.



### 5.0. Bilder nach literarischen Vorlagen

Catel hat nicht nur Bilder gemalt, in denen die Landschaft für sich die Bildaussage darstellt, sondern auch Gemälde, in denen die Figuren eine literarische Vorlage illustrieren. Bei diesen Bildern dominiert die dichterische Interpretation, und die Landschaft dient nur als Kulisse des Geschehens.

Die Beschäftigung Catels mit literarischen Werken in seiner italienischen Zeit ist nicht verwunderlich, zumal er ja bereits in seiner Frühzeit in Berlin viele Werke großer Dichter für Bücher illustriert hatte. Er stand mit vielen gebildeten Männern seiner Zeit in Kontakt: er kannte z.B. die Humboldts und die Schlegels<sup>1)</sup>; auch ein großer Teil seiner Auftraggeber waren gebildete Adelige. Nachdem sich Catel in Italien der Ölmalerei zugewendet hatte, schuf er nun in diesem Medium selbständige Bildinterpretationen ohne den direkten Bezug zum Text, den die Kupferstiche für die schriftlichen Vorlagen verlangt hatten. Die Umsetzung einer Textstelle in ein Gemälde ließ ihm dabei mehr Freiheit in der Ausführung von Details. Das dichterische Wort diente ihm dabei als Inspiration, und er war nicht mehr gezwungen, jeden einzelnen Bewegungsablauf auf die Vorlage abzustimmen. Als Folge davon war es möglich, in einem Bild, welches dem Maler allein durch die Maße mehr Raum gab, mehrere Handlungsabläufe gleichzeitig darzustellen. Dies ist der Fall bei einem Gemälde von 1831: "Der Golf von Pozzuoli" (s.Anh.Abb.28). Nach einer Interpretation von Schuster<sup>2)</sup> handelt es sich bei diesem Bild um eine Illustration zu Goethes Hymne "Der Wanderer" von 1772.

---

1) Katalog der Neuen Pinakothek 1981, S.45

2) Peter-Klaus Schuster: "Catel und Goethe. Zur Entstehung der realistischen Bildungslandschaft", in: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für R. Brinkmann. Tübingen 1981, S.164-200



Der Herr mit dem Hut, Stock und Mantel, der sich als Reisender ausweist, soll nach Meinung Schusters den Wanderer darstellen<sup>1)</sup>. Er betrachtet einen offenen Sarkophag und erinnert somit an das "Et in arcadia ego" Motiv<sup>2)</sup>. Die Darstellung der Landschaft mutet in der Tat arkadisch an. Selbst wenn die Figuren keine literarische Bedeutung hätten, so bleibt doch noch sowohl die Lichtdarstellung dieser Landschaft als auch die Konfrontation von Ruinen, antiken Säulenfragmenten und üppig blühender Vegetation bemerkenswert. Vieles spricht jedoch dafür, daß Catel zu diesem Bild ein dichteres Vorbild gehabt hat. Die Frau, die durch ihre Kleidung als Einheimische gekennzeichnet ist, soll nun dem Fremden den Weg zeigen:

Frau: "Hier den Felsenpfad hinauf.  
Geh voran! Durch's Gebüsch  
Geht der Pfad nach der Hütte,  
Drin ich wohne  
Zu dem Brunnen,  
Den ich trinke."(3)

Dieser Auszug bezieht sich auf ein Detail, und Schuster findet noch mehrere Textstellen, die diesem Bilde entsprechen. So soll beispielsweise der Hirt mit der Ziegenherde im Hintergrund die letzten Verse des Gedichtes illustrieren<sup>4)</sup>. Damit wäre der Sachverhalt gegeben, daß verschiedene Handlungsabläufe in einem Bild vereint worden wären.

Bietet der "Golf von Pozzuoli" einen topographisch genau bestimmbaren Ort (Cumae), so bildet die Küstenlandschaft des folgenden Bildes eine fiktive Kulisse zum dargestellten Geschehen. Es han-

---

1) Schuster, a.a.O., S.168

2) Dieses Motiv wurde ca. 1630 von Poussin dargestellt: s. E. Panofsky: "Et in arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen", in: Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst. Köln 1978, S.351-69, hier S.362; Dieses Thema kommt auch bei einer Zeichnung Catels in der Graphischen Sammlung in München vor: 1957:28

3) J.W.v.Goethe, Zitat aus dem "Wanderer", abgedruckt bei Schuster, a.a.O., S.170

4) Schuster, a.a.O., S.177



delt sich dabei um eine Illustration zu der Novelle "René" von Chateaubriand (s.Anh.Abb.30). Das Bild ist um 1820 datiert und es befindet sich im Thorvaldsen Museum in Kopenhagen.

Chateaubriand, der führende Dichter der französischen Frühromantik, publizierte die Erzählung René's 1802 innerhalb des Zyklus "Le génie du christianisme". Er erreichte damit eine große Resonanz und Catel hat die Novelle sicherlich bereits in seiner Pariser Zeit gekannt.

In der Erzählung liebt der Protagonist René seine leibliche Schwester Amélie, die ins Kloster geht, nachdem sie der inzestuösen Liebesneigungen ihres Bruders gewahr wird. Aus Verzweiflung über die Trennung von seiner Schwester trägt sich René zunächst mit Suizidgedanken, beschließt jedoch, in Amerika ein neues Leben zu beginnen. René erzählt seine Geschichte im Rückblick einem Priester in Amerika<sup>1)</sup>.

Als Vorbild für die Novelle gab Chateaubriand in seinem Vorwort von 1805 Goethes "Werther" an<sup>2)</sup>. Ähnliche Motive beider Stücke sind die Allmacht der Melancholie, der intensive Bezug zur Natur und der Todesgedanke. Werther löst seinen Konflikt der unerreichbaren Liebe im Selbstmord, wohingegen bei Chateaubriand René's Schwester stirbt und René selbst einen Ausweg in seiner Abreise aus Frankreich sucht.

Das Gefühl des "mal du siècle", des sinnentleerten Daseins, durchzieht die ganze Erzählung. Die Novelle enthält zahlreiche Beschreibungen aus der Natur und Chateaubriand vermittelt darin eine sehr bildhafte Sprache. Dieser Erzählstil hat Catels Phantasie wohl angeregt, um eine Szene am Ende der Novelle malerisch wiederzugeben. Er wählte dazu eine Stelle aus, in der sich die Ereignisse zuspitzen und wo der innerlich zerrissene René bereits die Entscheidung getroffen hat, nach Amerika abzureisen. Der kulminante Moment

---

1) Damit ist die Einbindung der Erzählung in einen religiösen Titel ("Le génie du christianisme") gerechtfertigt.

2) "Die Leiden des jungen Werther", Briefroman von 1774; vgl. François-René de Chateaubriand: "La Défense du "Génie du christianisme"", S.22, in (ders.): "René", Ausgabe "Nouveaux Classiques Larousse", Paris 1974



seiner Aufbruchstimmung ist in Catels Gemälde dargestellt:

- 1 "Je vole sur le rivage où tout était désert, et où l'on n'entendait que le rugissement des flots. Je m'assieds sur un rocher. D'un côté s'étendent les vagues étincelantes, de l'autre les murs sombres du monastère se perdent confusément dans
- 5 les cieux. Une petite lumière paraissait à la fenêtre grillée. Était-ce toi, ô mon Amélie, qui prosternée au pied du crucifix, priais le Dieu des orages d'épargner ton malheureux frère? La tempête sur les flots, la calme dans ta retraite; des hommes brisés sur des écueils, au pied de l'asile que rien ne peut
- 10 troubler; l'infini de l'autre cotê du mur d'une cellule; les fanaux agités des vaisseaux, le phare immobile du couvent; [...] d'une part, une âme telle que la tienne, ô Amélie, orageuse comme l'océan; [...] tout ce tableau est encore profondément gravé dans ma mémoire."(1)

Catel illustrierte diesen Auszug, bei dem dingliche Zustandsbeschreibungen in Bezug zu Renés Gedanken gesetzt werden, fast wortgetreu. Man erkennt René, der auf einem Felsen sitzt (Zeile 2/3). Auf der einen Seite tosen die Wellen, die im Mondlicht glitzern (Zeile 3), auf der anderen Seite, links im Bild, ragt das Kloster hoch hinaus (Zeile 4/5). René befindet sich allein am Ufer ("désert": verlassen, Zeile 1) und imaginiert in seiner Abschiedsstimmung seine Schwester Amélie und ihre Tätigkeit im Kloster (Zeile 6/7; er erwartet sogar, daß sie für ihn betet). Dann setzt er die ruhige Abgeschlossenheit des Klosters (Zeilen 8-10) den Gefahren der Seeleute im stürmischen Meer (Zeilen 8/9 und 11) entgegen. Schließlich wird Amélies Seele den Stürmen des Ozeans gleichgestellt (Zeile 12/13). Der letzte Satz fordert geradezu die Phantasie des bildhaften Geschehens heraus.<sup>2)</sup>

Catel ist es hier gelungen, sowohl die dingliche Welt des stürmischen Meeres, der Felsenklippen, des Klosters mit dem Leuchtturm und den vom Wind getriebenen Wolkenmassen als auch die gedankliche Welt des Protagonisten in seiner Nachdenklichkeit und Schwer-

---

1) vgl. Chateaubriand, "René", a.a.O., S.75; zwei Sätze, die zum Verständnis des Bildes unwesentlich sind, wurden von der Verfasserin in diesem Auszug ausgelassen.

2) Das Bild ist der Verfasserin im Original nicht bekannt; deswegen wird an dieser Stelle eine Farbbeschreibung aus Gellers Manuskript herangezogen: "Himmel bräunlich bis schwärzlich und schwach rosa, lichte Stellen gelblich. Das Meer grün-grau, Schaum weißlich. Die Burg bräunlich, ebenso die Figur Renés, das Halstuch rot. Leuchtturmlicht und das Licht am fernen Schiff rötlich."



mut darzustellen. Das Statische des Klosters mit dem Glockenturm, das so abweisend wie eine Festung erscheint, steht dem Bewegten der tosenden Wellen, den verdichteten Wolken und dem im Winde flatternden Mantel gegenüber.

Das stürmische Meer wirkt wie eine Kulisse zu Renés Stimmung. Äußerlich erscheint er zwar ruhig, innerlich entspricht sein Zustand jedoch dem tosenden Meere (romantische Korrespondenzlandschaft: Gleichsetzung der Stimmung zur Natur).

Die Schilderung der Gefühle Renés werden während der ganzen Erzählung mit Vokabeln aus der Natur umschrieben, wie einige Textstellen belegen, die dieser Szene vorausgehen. So werden z.B. Geräusche mit Leidenschaften in Beziehung gebracht: "Les sons que rendent les passions dans le vide d'un coeur solitaire, ressemblent au murmure que les vents et les eaux font entendre dans le silence d'un désert.." <sup>1)</sup>

Die Jahreszeit, in der die Erzählung spielt, ist der Herbst, der nicht mehr, wie in der Dichtung der Klassik, die Zeit der Reife und der Ernte symbolisiert, sondern die Zeit der Stürme: "L'automne me surprit au milieu de ces incertitudes; j'entrai avec ravissement dans les mois des tempêtes" <sup>2)</sup>. Das Absterben der Natur in dieser Jahreszeit wird mit der Todesnähe und der Vergänglichkeit des Menschen auch in einem vorangehenden Textzitat bereits deutlich: "Levez-vous vite, orages désirés, qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie" <sup>3)</sup>.

Es läßt sich also feststellen, daß sich Chateaubriands metaphernreiche Sprache besonders gut für eine Umsetzung ins bildnerische Medium eignet, ja, der letzte Satz des Zitates: "tout ce tableau" ... (S.71, Zeile 13) bietet sich geradezu an, das Bild, wie René, von den Herbststürmen des Meeres einerseits und den Klostermauern

---

1) Chateaubriand, a.a.O., S.53

2) ebd.

3) Chateaubriand, op.cit., S.54; Die angeführten Zitate stehen im Kontext zum Bild, weil sie der Abfahrtsszene vorausgehen und sie inhaltlich vorbereiten.



andererseits, welche ambivalent seine Seelenstimmung widerspiegeln, bedrängt wird. Die stürmischen Wellen sind dabei der Welt des verzweifelten Helden zuzuordnen und im Gegensatz dazu steht Amélie, die er im sicheren Zufluchtsort des Klosters erahnt, zwar auch von Leidenschaften geplagt, jedoch hat sie in einem Ort der Gemeinschaft Zuflucht gefunden, wohingegen René seiner Einsamkeit wie die Wellen dem Wind ausgesetzt ist.

Dieses Bild unterscheidet sich von den bisher vorgestellten Gemälden Catels durch ein dramatisches Thema (vgl. Abb.27).und es soll zeigen, daß Catel auch in der Lage war, Bildinhalte wiederzugeben, die vom Genrehaften und Idyllischen beträchtlich abweichen. Weil diese Thematik in Catels Oeuvre eine Sonderstellung einnimmt, ist die Datierung des Bildes nicht zweifelsfrei. Für eine Entstehung des Bildes vor 1821<sup>1)</sup> spricht die Tatsache, daß es explizit romantische Tendenzen aufweist. Es gibt auch ein Aquarell aus Catels italienischer Zeit, welches er um 1820 malte (vgl. Abb.6).Bei dem "Mönch vor Ruinen in der Campagna" sind die Haltung und das nachdenkliche "In die Ferne schauen" analog dargestellt. Den Mönchsdarstellungen Catels spricht Schuster auch einen literarischen Charakter zu: "Durchaus literarisch muten auch die zahlreichen Einsiedlerdarstellungen an, die Catel seit Beginn seines römischen Aufenthaltes in der Nachfolge von Friedrich und Blechen malte".<sup>2)</sup> Bei den Mönchsdarstellungen dominiert jedoch das meditative vor dem dichterischen Element.

Der literarische Aspekt des Bildes tritt klar zum Vorschein. Wo könnten jedoch die künstlerischen Vorbilder zu suchen sein?

Wie bereits beim vorhergehenden Landschaftsbild käme auch hier als Vorbild C.J.Vernet in Frage. Eine Marine von 1760: "Stürmische See bei Nacht" (s.Anh.Abb.30) weist hinsichtlich der Komposition und

---

1) Erika Bierhaus-Rödiger, in: Ausstellungskatalog München 1979, op.cit., S.307

2) Schuster, a.a.O., S.183



Motivwahl Analogien auf. Es sind folgende Gemeinsamkeiten festzustellen: der Leuchtturm und ein Gebäude links, die Staffagefigur(en) rechts auf Felsblöcken und die bewegte See. Zu unterscheiden ist bei Vernet der Mond als (sichtbare) Lichtquelle, dennoch wirkt das Bild dunkler; die Wolken erscheinen wie nach einem Gewitter; das Bild Vernets wird seitlich von aufsteigendem Fels eingerahmt, Catel läßt den Blick auf das offene Meer frei; bei Vernet zeigt das große Segelschiff die Windrichtung an, bei Catel die Wolken und René's Mantel; entscheidend ist, daß bei Vernet die Staffagefiguren wie im Wettlauf mit der Zeit gegen die Naturgewalten ankämpfen, wohingegen René in Meditation verharret.

Somit ist festzustellen, daß Vernet mehr Effekte benötigte, um dem Bild einen dramatischen Inhalt zu geben; Catel hält sich an die literarische Vorlage und schließt alle zusätzlichen Effekte aus. Auch die verhältnismäßig groß angelegte Figur René's und dessen Isolierung tragen dazu bei, daß er zur Hauptfigur wird.

Illustrationen zu Werken von Chateaubriand waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gemäß der Popularität des Autors sehr beliebt. In diesem Zeitraum waren 51 Bilder nach seinen literarischen Vorlagen in Pariser Salons ausgestellt<sup>1)</sup>.

In Italien finden sich wenige literarische Illustrationen als selbständige Gemälde<sup>2)</sup>.

Koch hat jedoch in den zwanziger und dreißiger Jahren einige Illustrationen zu Shakespeares "Macbeth" ausgearbeitet.<sup>3)</sup> Anhand des Bildes aus der Szene "Macbeth und die Hexen" kann man eine stilistische Gegenüberstellung der beiden Zeitgenossen Koch und Catel

---

1) David Wakefield: "Chateaubriand's Atala as a Source of Inspiration in 19<sup>th</sup>-century Art", in: Burlington Magazine 120. 1978, S.13-22, hier S.18

2) Das Medium des Freskos war dazu beliebter (vgl. Nazarener, S.8)

3) O.R.v.Lunarotti: Joseph Anton Koch. Heroische und romantische Landschaft. Innsbruck 1944, Farbabb. Nr.118 (Tiroler Landesmuseum Innsbruck, Fassung von 1835); s. auch Ausstellungskatalog Berlin 1939: Joseph Anton Koch 1768-1839. Gemälde und Zeichnungen. Nationalgalerie Berlin, Kat.Nrn.61-63 sowie H.v.Einem: Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760-1840. München 1978, Abb. Nr.62. Hier wird vorwiegend auf Lunarottis Abbildung eingegangen.



vornehmen. In Kochs Szene ist der Moment dargestellt, in der die drei Hexen Macbeth und Banquo erscheinen und ihnen die Zukunft prophezeien.

Im Vergleich zu Catels "René" ist festzustellen, daß bei Kochs Landschaft das Meer auch eine große Rolle spielt. Die Wellen peitschen gegen die Küste, Blitze erscheinen, der Wind jagt die Wolken, biegt die Äste der Bäume und läßt die Gewänder flattern. Hier ist ein direkter Dialog vorhanden, die Hexen und die Reiter sind einander zugewandt, die Fingerzeige und das Zuschreiten der Hexen auf Macbeth und Banquo haben einen bedrohlichen Charakter und lassen die Pferde unwillkürlich zurücktreten.

René dagegen verharret in einem fiktiven Dialog zu seiner Schwester Amélie, und die Distanz der Klostermauern und die Barriere des Meeres verstärken seine Isolation.

Bei einer Gegenüberstellung der zwei Bilder wird Kochs heroische Auffassung offenbar, die Spannung wird auf das Äußerste getrieben. Dagegen wirkt Catels Bild trotz der stürmischen Natur gemäßigt und ruhig.

Man kann also sagen, daß Koch alle Mittel zur Erzielung dramatischer Stimmungen ausschöpfte und daß Catel den bildnerischen Ausdruck trotz der Dramatik der Situation in gemäßigterer Form wiedergab. Hier könnte eine Kritik an Catels René-Darstellung angesetzt werden. Hätte die Figur René's pathetischer erscheinen sollen? Ist Catel der Dramatik des Geschehens gerecht geworden?

Der literarischen Vorlage entsprechend gäbe es zwei Möglichkeiten der Darstellung: die Schilderung der Abschiedsstimmung oder die leidenschaftliche Liebessehnsucht zu seiner Schwester. Catel wählte die erste Möglichkeit, und unter diesem Aspekt ist er dem Inhalt der Vorlage, die beim Werk dominiert, durchaus gerecht geworden. Die zweite Möglichkeit hätte eine pathetischere Darstellung mittels verstärkter Bewegungsabläufe und Gesten verlangt, wie sie z.B. Koch wiedergegeben hat. Das hätte Catel aber auch gekonnt, wie er es beim "Seesturm am Ätna" (vgl. Abb.27) bewiesen hat.



Schuster schreibt in seinem Aufsatz über Catel: "Der Betrachter blickt also bei dem vielseitig gebildeten Catel über die Meditationsfigur häufig in ein literarisch vorgeprägtes, vorbelastetes Landschaftsbild"<sup>1)</sup>.

Wenn bei dem René-Bild die literarische Vorlage im Titel dokumentiert ist<sup>2)</sup> und vom Künstler beabsichtigt war, so ist bei dem Pozzuoli-Bild eine Zuordnung zu Goethes Gedicht weder gesichert noch durch Quellen Catels belegt gewesen. Bei diesem Beispiel hat es sich erwiesen, daß es möglich ist, daß auch noch in einigen anderen Bildern eine dichterische Aussage verborgen ist. Untermauert mit der These des Pozzuoli-Bildes wäre es eine Aufgabe der künftigen Forschung, solche höheren Aussagen an anderen Gemälden Catels, gerade aus seiner italienischen Zeit, noch zu entdecken.

Als Beispiel dazu sei das Bild Catels "Begräbnis eines Kreuzfahrers" (s. Anh. Abb. 31) angeführt. Die historischen Kostüme und der Titel verweisen auf ein frühmittelalterliches Geschehen hin. Auch bei diesem Bild ist zu vermuten, daß Catel vielleicht eine Szene aus einem Drama eines Dichters zum Anlaß für die Darstellung dieses historischen Ereignisses nahm<sup>3)</sup>.

---

1) Schuster, a.a.O., S.183

2) "Nächtliche Szene. Nach der Schlußszene in René's Erzählung von Chateaubriand", vgl. Katalog "Thorvaldsens Museum", Kopenhagen 1953, Nr.111

3) Ein weiteres literarisches Bild nach Goethes "Erlkönig" verzeichnete Boetticher (op.cit.), S.163, Nr.3, datiert 1814, jedoch verschollen.



## 6.0. Zusammenfassende Schlußbemerkungen

In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, charakteristische Merkmale des Malers Catel anhand ausgewählter Beispiele aus seiner italienischen Zeit vorzustellen.

Obwohl sein "italienisches Werk" einen Zeitraum von über vierzig Jahren umfaßt, wirkt es doch stilistisch, formal und inhaltlich sehr geschlossen. Deswegen ist es schwer, die Bilder zu datieren. Anfangs malte er Veduten aus der römischen Campagna, die sich von späteren Werken zwar unterscheiden<sup>1)</sup>, aber ein Bild, welches in den zwanziger Jahren entstand, könnte er ebensogut in den dreißiger Jahren gemalt haben, weil er auch zahlreiche Motive wiederholte. Hier liegt ein Ansatzpunkt künftiger Forschung.

Die Untersuchungen zu Catels Oeuvre hätten auf verschiedenste Weise vorgenommen werden können. Nach reiflicher Auseinandersetzung mit dem Künstler und seinem Werk hat sich die in dieser Arbeit durchgeführte Methode als die geeigneteste erwiesen. Sicherlich ist die Überschneidung der einzelnen Bildgattungen ein Nachteil dieser gewählten Methode, sie hat aber keinen negativen Einfluß auf eine schlüssige Beurteilung des italienischen Werkes des Künstlers.

Die Auswahl der Beispiele erfolgte dabei nach subjektiven Kriterien, wobei jedoch die Richtlinie galt, sowohl die für den Maler typischen Beispiele vorzustellen als auch solche, die eine Sonderstellung in seinem Gesamtwerk einnehmen. Ein Anhaltspunkt dabei war es, zu zeigen, daß ein gewisser Teil des Oeuvres auf jeden Fall mehr darstellt als eine Souvenirmalerei im negativen Sinne

---

1) Hentzen bringt das Beispiel der "Via Appia" von 1833, in: A. Hentzen: "Neu erworbene Bilder deutscher Maler um 1800 in der Nationalgalerie". Sonderdruck aus: Zeitschrift für bildende Kunst 1929/30, Jg. 63, Heft 2, S.29-37, hier S.36 (Abb.S.35)



des Wortes.

Als Ergebnis der Untersuchungen läßt sich feststellen, daß Catel unabhängig von der Gattung und Thematik der Bilder große technische Fertigkeiten hatte, die auch in den verschiedenen Urteilen über ihn nicht angezweifelt wurden.

Goethe hatte dem erst einundzwanzigjährigen Catel Talent bescheinigt (vgl. S. 4) und kurz danach seine Landschaftsaquarelle lobend erwähnt<sup>1)</sup>. Von kompetenter Seite wurden ihm Fähigkeiten auf einigen Teilgebieten bescheinigt, die ihn über den Durchschnitt erheben. In der Behandlung von Licht und Schatten konnte Catel mit besonderem Talent und Überzeugungskraft sowohl das gleißende Sonnenlicht als auch das südliche Mondlicht, sei es in einer Stadtvedute, sei es in einer maritimen Vedute, bildlich einfangen.

Weitere Fähigkeiten Catels waren seine Gabe, Komposition und Perspektive in den Bildern ausgewogen darzustellen.

Auch im Kolorit bewies er in der Zusammenstellung und Abstimmung der Farben zueinander die gute Schule, durch die er vor allem in Paris gegangen ist. Obwohl in dieser Abhandlung nur am Rande erwähnt, war Catels Zwischenstation in Paris sein eigentlicher "Schulmeister" und seine Lehrzeit, in der er sich in der Technik der Ölmalerei ausbildete.

Der Ursprung seiner künstlerischen Entwicklung als Zeichner manifestiert sich auch in seinen späteren Ölgemälden<sup>2)</sup>.

Seine selbständige Leistung lag nun darin, seine in Berlin und Paris erworbenen technischen Fertigkeiten in Italien in andere Themen umzusetzen (in Paris war um 1800 die Historienmalerei die wichtigste Bildgattung), die sich ihm dort wie von selbst darboten.

---

1) vgl. Katalog der Neuen Pinakothek 1981, S. 45

2) Sein zeichnerisches Können läßt sich in den Figuren- und Landschaftsstudien in den Graphischen Sammlungen verschiedener Museen nachprüfen, wie z. B. in München, Hamburg und Hannover. Seine Aquarelle sind ebenso bemerkenswert (Bremen, München u. a.)



So eindeutig die Beurteilung hinsichtlich seiner technischen Fähigkeiten ist, kann man allerdings bezüglich der Thematik und inhaltlichen Darstellung seiner Bilder gewisse Restriktionen vornehmen. Das häufig vorkommende Bildthema der Darstellung des italienischen Volkslebens kann man unter zwei Aspekten sehen: positiv ist zu werten, daß er als einer der ersten<sup>1)</sup> das typisch Italienische so überzeugend wiedergegeben hat wie kaum ein anderer seiner Zeit. Andererseits wird ihm vorgeworfen, daß er bei diesem Themenbereich (auch bei der Landschaft) allzuoft eine Idealisierung oder Glorifizierung vorgenommen habe. Diesem Vorwurf kann jedoch keine zu große Bedeutung zugemessen werden, wenn man den damaligen Zeitgeschmack berücksichtigt; erst später wurden sozialkritische Aspekte dargestellt.

Vermutlich stand Catel nach seiner Ankunft in Italien einfach im Bann der Schönheit des Landes und seiner Einwohner und wählte auch deshalb Motive aus, die ihn selbst faszinierten. Schon die Tatsache, daß er dieses Land nicht mehr verließ, beweist ja seinen Einklang mit dem Leben ihrer Bewohner. Die Käufer wollten damals ausdrücklich Darstellungen erwerben, wie sie Catel vorgenommen hat.<sup>2)</sup> Diese Käufer waren überwiegend keine desinteressierten oder oberflächlichen Touristen im heutigen Sinne, sondern Bildungsreisende mit fundiertem kulturellen und kunstkritischem Urteilsvermögen. Aber auch in Rom selbst fand seine Malerei viel Beachtung. Thorvaldsen, der viele Bilder von zeitgenössischen Malern erwarb, kaufte von Catel sogar sieben Gemälde.

Catel hatte zu seiner Zeit einen unglaublichen Erfolg.

Noack schreibt, daß er seit 1818 "immerwährend Aufträge für die vornehme Welt Deutschlands, Rußlands und Englands" hatte<sup>3)</sup>. Jedoch urteilt er über seine Bilder, daß sie selten "über die konventio-

---

1) Lichtenberg/Jaffé, a.a.O., S.71

2) Hentzen schreibt: "...er ist einer der wenigen, die damals durch Malen reich geworden sind"; a.a.O., S.36

3) Noack 1912 (Thieme/Becker), op.cit., S.180



nelle Manier der Zeit" hinausragen<sup>1)</sup>. Waetzold schreibt: "Catel schuf vielbegehrte Veduten römischer und neapolitanischer Landschaften, die wie Ludwig Richter erzählt, auf Abnehmer nicht zu warten brauchten, während Kochs Landschaften keine Käufer fanden."<sup>2)</sup> In dieser Gegenüberstellung wird deutlich, daß damals Kochs heroischer Stil auf dem Markt nicht so gefragt war wie Catels realistischer Vedutensitl. Heute verhält es sich umgekehrt. Koch ist der weitaus größere Name als Catel; dies hängt vermutlich sowohl mit der inhaltlichen Aussagekraft der Themen als auch mit ihrer Darstellungsweise zusammen. Im Vergleich gerade dieser beiden zeitgenössischen Maler, die unterschiedliche Auffassungen der landschaftlichen Wiedergabe vertraten, ist also ein deutlicher Rezeptionswandel festzustellen.

Justi schreibt, daß sich Catel "auf das Fremdengeschäft" eingestellt habe, und "unter den Künstlern von Rang als erster"<sup>3)</sup>.

Analysiert man nun die Beurteilung Catels chronologisch, so stellt man fest, daß die Urteile über ihn zu seinen Lebzeiten fast uneingeschränkt positiv waren, aber nach seinem Tode kamen auch negative Urteile hinzu, und erst in allerjüngster Zeit wird ihm wieder eine bedeutendere Stellung zugewiesen.

Im 19. Jahrhundert wurde folgendermaßen über ihn geurteilt:

Dillis schreibt 1820 in einem Brief an Ludwig I über ein Bild Catels:

"Die Aussicht von Palermo an der Marinara gegen den Monte Pellegrino ist vortrefflich aufgefaßt und mit den warmen, den südlichen Ländern eigenen Tönen dargestellt [...] die Charaktere sind trefflich aufgefaßt und erinnern lebhaft an diese ausgezeichneten Inselbewohner. Der breite und glühende Pinsel des Künstlers hat sie mit der größten Wahrheit dargestellt."<sup>4)</sup>

---

1) Noack, a.a.O., S.181

2) W. Waetzold: Das klassische Land. Leipzig 1927, S.91

3) Ludwig Justi: Von Runge bis Thoma. Berlin 1932, S.96

4) abgedruckt bei Richard Messerer: Briefwechsel zwischen Ludwig I von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841. München 1966, S.534



Dillis war als Kunstagent in Ankäufen für Ludwig I tätig und besaß sicher profunde Kenntnisse der zeitgenössischen Maler. Er selbst hat auch viel in Italien gemalt und deswegen ist das hohe Lob beachtlich.

Auch Nagler und Raczynski beurteilten Catel positiv. Nagler meint, daß Catel ein "universeller Maler" sei, "denn er stellt Historien, Landschaften und Genrestücke mit gleichem Erfolge dar"<sup>1)</sup>. Weiter schreibt er :

"Szenerie, Perspektive und Figuren verkünden einen Meister von höchster Reife [...] Aus seinen Bildern spricht ein tiefes Studium der Natur und poetische Auffassung derselben, ein reiner Farbensinn, Korrektheit in der Zeichnung und Virtuosität in Führung des Pinsels. Er gibt die zauberische Harmonie des italienischen Himmels und Wasserspiegels unter dem sonnigen Duft der längst anerkannten Sicherheit und Leichtigkeit des Pinsels."<sup>2)</sup>

Raczynski, ebenfalls ein Autor des 19. Jahrhunderts, meint, daß "eine lebendige und phantasievolle Auffassung [...] und eine leuchtende und schöne Farbenwirkung seine Arbeiten insbesondere auszeichnen".<sup>3)</sup>

Nach Catels Tod scheiden sich bereits die Ansichten über seine Kunst. Förster urteilt noch positiv: "Die Wirkung des Sonnenlichtes auf der Meeresfläche, die Atmosphäre bei Sonnen-Auf- und Untergang, Contraste beleuchteter und überschatteter Gebirgsmassen gelangen ihm vorzüglich"<sup>4)</sup>. Reber dagegen vertritt schon einen kritischeren Standpunkt: "Fast ein halbes Jahrhundert in Italien lebend, [...] hatte er die Naturphänomene der Apenninenhalbinsel mit großer Schärfe erfaßt und war daher auch nicht selten geneigt, sie mit Übertreibung wiederzugeben."<sup>5)</sup>

Busiri-Vici, der sich als Verwalter des Pio Istituto Catel einge-

---

1) Historienbilder gibt es nur recht wenige von ihm.

2) G.K.Nagler: Neues allgemeines Künstlerlexicon. München 1835, Bd II, S.435

3) A.v.Raczynski: Geschichte der Neueren Deutschen Kunst. Berlin 1836, Bd I, S.58/59

4) E. Förster: Geschichte der deutschen Kunst. Leipzig 1860, Teil 4, S.240

5) F.v.Reber: Geschichte der neueren deutschen Kunst. Leipzig 1884 (1.Aufl.1876), Bd I, S.332



hend mit seinem Werk befaßt hat, meint, daß sich Catel dem Zeitgeschmack unterworfen habe ("pittore di moda")<sup>1)</sup> und daß er in der romantischen Manier nicht immer zufriedenstellende Ergebnisse gehabt habe<sup>2)</sup>. Das eigentlich Neue und Moderne seiner Malerei bestand in der Behandlung des Lichtes, die aus seiner Technik resultiert<sup>3)</sup>. Obwohl Catel nach der Natur zu malen schien, hatte er doch immer einige Skizzen bei sich, die er dann nach seiner Vorstellung abwandelte und variierte<sup>4)</sup>.

Ortolani lobt sowohl sein Kolorit als auch seine Zeichnung<sup>5)</sup>, womit er wohl meint, daß seine Umrisse scharf und deutlich sind, was sich beispielsweise in der Darstellung der Vegetation manifestiert. Darin unterscheidet er sich von Blechen, Corot und Dillis, bei denen die Details zugunsten der Gesamtwirkung manchmal zurückstehen und die sich dem vorimpressionistischen Stil nähern.

Robels kritisiert im Vergleich zu Dillis, daß "der in seiner Zeit sehr geschätzte Maler Franz Ludwig Catel in den Konventionen der üblichen Vedutenmalerei steckenblieb". Zwar schätzt sie seine Technik und Beleuchtungseffekte, "doch erschöpfte sich seine Begabung in der geschmackvollen Wiedergabe der berühmten Sehenswürdigkeiten und Panoramen"<sup>6)</sup>. Diese Ansicht hat wohl eine gewisse Berechtigung, sie ist jedoch mit dem Fehler der Einseitigkeit behaftet. Denn Catel behandelte auch Themenbereiche, die in der Thematik anspruchsvoller waren. Neben der recht häufigen Darstellung religiöser Themen wie der Darstellung von Mönchen und Pilgern hat Catel auch in der Erarbeitung von Interpretationen diffiziler literarischer Themen etwas geleistet, was bei dieser Kritik nicht berücksichtigt wurde.

---

1) C. Busiri-Vici 1959, op.cit., S.29

2) " " " " " , S.30

3) ebd.

4) C. Busiri-Vici, a.a.O., S.31

5) S. Ortolani: Giacomo Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal' 600 all' 800. Neapel 1970, S.33

6) Hella Robels, a.a.O., S.61



Das Werk eines guten Malers impliziert, daß etwas für ihn Charakteristisches und Besonderes herauskristallisiert werden kann. Untersucht man Catels Werk unter diesem Aspekt, dann bietet sich zunächst sehr klar und deutlich seine für ihn typische Art der Darstellung des Interieurs mit Ausblick an, wobei Interieur in weit gefaßtem Sinn zu verstehen ist (Grotte, Loggien, Gemäuer etc.)

Ob man nun so thematisch verschiedene Bilder wie die Weinschenke, das Schinkelbild oder die Süditalienische Bauernstube betrachtet, hat man keinen Zweifel, daß es sich um einen Catel handelt. Es soll hiermit nicht gesagt werden, daß Catel der einzige Maler war, der den Typus der "Interieur-Landschaft" geschaffen hat, - aber seine Wiedergabe ist sehr ausgereift gewesen, wie es am besten E. Ruhmer formuliert hat (vgl. S.41)

Sucht man nach weiteren Besonderheiten, dann fällt die couragierete, für die damalige Zeit ganz ungewöhnliche Herrscherdarstellung in der Weinschenke auf; allerdings mit dem Vorbehalt, daß möglicherweise eine ausdrückliche Vorgabe des Auftraggebers vorlag.

In der Gattung der Landschaftsmalerei baute er auf bestehenden Konventionen auf und paßte sie dem Zeitgeschmack an. Finke meint, daß Catel "den italienischen Stil der Landschafts-Vedute zu Beginn des 19. Jahrhunderts erneuerte"<sup>1)</sup> und einen entscheidenden Einfluß auf Ludwig Richter hatte<sup>2)</sup>.

Aber auch im Bereich der Genremalerei war seine Stellung in der römischen Künstlerkolonie bedeutend. Er nahm Anregungen seiner Zeitgenossen (Robert, Pinelli) auf und beeinflusste andere Künstler (Beispiel Schödlberger). Gerade die Stetigkeit seines Ruhmes brachte es mit sich, daß sich andere Maler an ihm orientierten und deswegen ist seine Position zu seiner Zeit durchaus als eine wichtige anzusehen. Man kann ihn mit vielen Zeitgenossen vergleichen, doch immer kristallisiert sich seine Eigenständigkeit heraus.

Obwohl Catel kein Maler war, der etwas völlig Neues geschaffen hat,

---

1) Ulrich Finke: German Painting from Romanticism to Expressionism. London 1974, S.92

2) Finke, op.cit., S.68 und 92



kann man sagen, daß er mehr war als ein anspruchsloser Souvenir-  
maler.

Der Künstler Catel ist wie sicherlich ein Großteil der Maler der  
Romantik in gewissem Sinn ein Opfer der bislang noch ungenügen-  
den Forschung gewesen, weil das umfangreiche Material aus dieser  
Zeit noch nicht vollständig gesichtet werden konnte. Darüber hin-  
aus fand möglicherweise unter dem Einfluß des sich wandelnden  
Zeitgeschmacks sein Werk noch kein ausreichendes Interesse; die  
Reduzierung seiner Bekanntheit auf einige wenige Werke ist jeden-  
falls unberechtigt.

Heute, nachdem sich die Forschung eingehender mit der Romantik  
befaßt hat, nicht mehr aus nostalgisch-biedermeierlichem Ursprung,  
sondern vor allem in den letzten Jahren aus wissenschaftlichem  
Interesse, wird es klar, daß Catel in der zahlreichen Schar der  
Künstlerkolonie in Rom in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts  
nicht untergeht, sondern in seiner Zeit, auch aus heutiger Sicht,  
eine bedeutende Stellung beanspruchen kann.



Literaturverzeichnis

- Andrews, K.: The Nazarenes. Oxford 1964
- Bauer, H. (Hr.): Die große Enzyklopädie der Malerei. Freiburg 1976
- Becker, H.: Deutsche Maler. Von A.J. Carstens an bis auf die neuere Zeit. Leipzig 1888
- Becker, W.: Paris und die deutsche Malerei 1750-1840. München 1971
- Beenken, H.: Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst. München 1944
- Berckenhagen, E.: Die Malerei in Berlin vom 13. bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert. Berlin 1964
- Berlin 1939 Ausstellungskatalog: "Joseph Anton Koch 1768-1839". Gemälde und Zeichnungen. Nationalgalerie
- " 1951 Ausstellungskatalog: Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts. Schloß Charlottenburg
- " 1977 Bestandskatalog 19. Jahrhundert. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz
- " 1981 Ausstellungskatalog: "Karl Friedrich Schinkel". Orangerie des Schlosses Charlottenburg
- " 1984 Ausstellungskatalog: "Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei". Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz
- Bernhard, K.: Idylle. Theorie, Geschichte und Darstellung in der Malerei 1750-1850. (Diss.) Wien 1977
- Bernhard, M. (Hr.): Deutsche Romantik. Handzeichnungen. 2 Bde, München o.J.
- Bernt, W.: Die Niederländischen Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts. (4. Aufl.) München 1980
- Berthould, D.: Léopold Robert. Ein Künstlerleben der Romantik. Zürich 1944
- Boetticher, F. v.: Malerwerke des 19. Jahrhunderts. Dresden (1895) 1941
- Bonifazio, G.: F.L. Catel. (Diss.) Rom 1975/76



- Börsch-Supan, H.: Deutsche Romantiker. Deutsche Maler zwischen 1800-1850. München 1972
- " " " Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München 1973
- und Jähnig, K.W.:
- Borsi, F.: Gian Lorenzo Bernini. Architekt. Das Gesamtwerk. Stuttgart 1982/83
- Braunschweig 1980 Ausstellungskatalog: Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis A.R.Mengs. Herzog-Anton-Ulrich-Museum
- Bremen 1973 "Katalog der Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen" (Text- und Bildband)
- " 1977 Ausstellungskatalog: Das Bildnis - seine Entwicklung und Gestalt. Kunsthalle
- Brettell, R.u.C.: Les peintres et le paysan au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris/Genf 1983
- Briganti, G.: "Pieter van Laer". In: Proporzioni III, Florenz 1950, S.185 ff
- " " "Bamboccianti". In: Encyclopedica Universale dell'Arte, Bd II, Venedig-Rom 1958, Sp.297f.
- Busiri-Vici, A.: Andrea Locatelli e il paesaggio romano del settecento. Rom 1976
- " " " Trittico paesistico romano del'700. Paolo Anesi - Paolo Monaldi - Alessio de Marchis. Rom 1976
- Busiri Vici, C.: "Francesco Catel, pittore e benefattore". In: Atti della Accademia nazionale di San Luca III, Rom 1959, S.26-33
- Buttlar, A.v.: "Der Grieche in Bayerns Diensten. Zum 200.Geburtstag Leo von Klenzes". In: Süddeutsche Zeitung Nr.47, 25./26.2.1984, S.135
- Calov, G.: "Russische Künstler in Italien". In: Beiträge zu den europäischen Bezügen der Kunst in Rußland.1.Gießen 1979, S.13-40
- Caraceni, A.: Appunti su Pieter van Laer. Rom 1966
- Carolsfeld, F.S.v.: "Briefe aus Italien von Julius Schnorr von Carolsfeld, geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827". Gotha 1886
- Causa, R.: La scuola di Posilippo. In: Mensili d'Arte Nr.4, Mailand 1967
- Celle 1949 Ausstellungskatalog: Deutsche Romantiker. Schloß Celle
- Chateaubriand, F.R.de: "René". Reihe "Nouveaux Classiques Larousse". Paris 1974



- Clay, J.: Le romantisme. Coulommiers 1980
- Coburg 1980 Ausstellungskatalog: "Luthers Leben in Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts". Veste Coburg
- Deckert, H.: "Zum Begriff des Porträts". In: Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte. 5. 1929, S. 261-282
- Dirrigl, M.: Ludwig I, König von Bayern 1825-1848. München 1980
- Ebertshäuser, H.C.: Malerei im 19. Jahrhundert. Münchner Schule. München 1979
- Einem, H.v.: Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760-1840. München 1978
- Eitner, L.: "The open window and the storm-tossed boat: an essay in the iconography of romanticism". In: The Art Bulletin XXXVII, 1955, S. 281-290
- Federmann, A.: Goethe als bildender Künstler. Stuttgart/Berlin 1932
- Finke, U.: German Painting from Romanticism to Expressionism. London 1974
- Ford, B.: "A Portrait Group by Gavin Hamilton: with some Notes on Portraits of Englishmen in Rome". In: The Burlington Magazine, vol 97, December 1955, S. 372-78
- Förster, E.: Geschichte der deutschen Kunst. Teil 4, Leipzig 1860
- Frankfurt 1977 Ausstellungskatalog: "Die Nazarener". Städtisches Kunstinstitut
- Geiger, L. (Hr.): Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt. Berlin 1909
- Geismeyer, W.: Die Nazarener-Fresken der "Casa Bartholdy". In: Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte. 9. 1967, S. 45-53
- " " Die Malerei der deutschen Romantik. Stuttgart 1984
- Geller, H.: 150 Jahre deutsche Landschaftsmalerei. Erfurt 1951
- " " Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom. 1800-1830. Mit einer Einleitung von Herbert von Einem. Berlin 1952
- " " Künstler und Werk im Spiegel ihrer Zeit. Bildnisse und Bilder deutscher Maler des 19. Jahrhunderts. Dresden 1956
- " "



- Geller, H.: Franz Catel. Leben und Werk des deutsch-römischen Malers zum 100jährigen Todestag des Künstlers. (Masch.-Schr., unvollendet) o.O. 1960
- " " Deutsche Künstler in Rom. Rom 1961
- " " "Das Pio Istituto Catel in Rom und seine Stifter". In: Miscellanea Bibliotheca Hertziana, Wien 1961, S.498-501
- Goethe, Joh.W.v.: "Italienische Reise". Herausgegeben und kommentiert von H.v.Einem. München (Beck) 1978
- Gregorovius, F.: "Die Villa Malta in Rom und ihre Erinnerungen". In: Wanderjahre in Italien (1888), München 1967, S.249-72
- Greifenhagen, A.: "Nachklänge griechischer Vasenfunde im Klassizismus". In: Jahrbuch der Berliner Museen 1963, S.92-95
- Grote, L.: "Die Naumburger Stifterfiguren als Almanachschmuck". In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft II, 1948, S.63-66
- Hamburg 1969 Katalog der Meister des 19.Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle
- Hannover 1973 Die Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover. München 1973
- Hansen, H.J.: Deutsche Marinemalerei (Schiffsdarstellungen, maritime Genrebilder, Meeres- und Küstenlandschaften). Hamburg 1977
- Hase, U.v.: Joseph Stieler 1781-1858. Sein Leben und sein Werk. München 1971
- Heider, G.: Carl Blechen. Leipzig 1970
- Heise, C.G.: Große Zeichner des 19.Jahrhunderts. Berlin 1959
- Hentzen, A.: "Neu erworbene Bilder deutscher Maler um 1800 in der Nationalgalerie". Sonderdruck aus: Zeitschrift für Bildende Kunst, Jg.63, Heft 2, 1929/30, S.29-37
- Howitt, M.: Friedrich Overbeck. (Nachdruck von 1886) Darmstadt 1971
- Immel, U.: Die deutsche Genremalerei im 19.Jahrhundert. (Diss.) Heidelberg 1967
- Janeck, A.: Untersuchungen über den holländischen Maler Pieter van Laer, gen. Bamboccio. (Diss.) Würzburg 1968
- Jensen, J.C.: Caspar David Friedrich. Leben und Werk. Köln 1974



- Jensen, J.C.: Aquarelle und Zeichnungen der deutschen Romantik. Köln 1978
- Jørgensen, L.B. (u.a.): "Thorvaldsen". In: Apollo. September 1972
- Jorns, M.: August Kestner und seine Zeit. 1777-1853. Hannover 1964
- Justi, L.: Von Runge bis Thoma. Berlin 1932
- Keller, H.: Die Kunst des 18. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte. Berlin 1971
- " " Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts. München 1979
- Kluckert, E.: Rezension zu: Mario Praz, Conversation Pieces - A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America. Rome 1971. In: Kunstchronik 27, 4, 1974, S.122-136
- " " Neapel. Kunst- und Reiseführer. (Artemis-Cicerone) Zürich/München 1980
- Köln 1972/73 Ausstellungskatalog: "Sehnsucht nach Italien". Wallraf-Richartz-Museum
- " 1977 Ausstellungskatalog: "Bertel Thorvaldsen". Kunsthalle
- " 1984 Ausstellungskatalog: Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart. Wallraf-Richartz-Museum
- Kopenhagen 1953 Museumskatalog "Thorvaldsens Museum"
- Lanckóronska, A./ Oehler, M.: Die Buchillustrationen des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Bd III, o.O. 1934
- Lanckóronska, A./ Rümmer, M.: Geschichte der deutschen Taschenbücher und Almanache aus der klassisch-romantischen Zeit. München 1954
- Lankheit, K.: Das Freundschaftsbild der Romantik. Heidelberg 1952
- Laufer, F.: Das Interieur in der europäischen Malerei des 19. Jahrhunderts. (Diss.) Zürich 1960
- Leipzig 1979 Katalog der Gemälde. Museum der bildenden Künste
- Lenz, C.: Tischbein. Goethe in der Campagna di Roma. Frankfurt/M. 1979
- Leopoldseder, H.: "Groteske Welt. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Nachtstückes in der Romantik". In: Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Bd 127, Bonn 1973



- Lexikon der Kunst Herausgegeben von L.Alscher u.a. Bd 1-5.  
Leipzig 1968-1978
- Lichtenberg,R.v.  
und Jaffé,E.: 100 Jahre deutsch-römischer Landschaftsmale-  
rei. Berlin 1906
- Lieb,N.: "Klenze und die Künstler Ludwigs I".In: Fest-  
schrift für Max Spindler zum 75. Geburtstag.  
München 1969, S.657-677
- Lohmeier,G.: "Sünching und das Geschlecht der Grafen von  
Seinsheim".In: Schindler,M.(Hr.): Bayern Gol-  
denes Zeitalter. München 1968, S.168-184
- London 1972 Ausstellungskatalog: The Age of Neo-Classi-  
cism. Royal Academy
- " 1984 Ausstellungskatalog: Danish Painting. The  
Golden Age. National Gallery
- Lunarotti,O.R.v.: Joseph Anton Koch. Heroische und romantische  
Landschaft. Innsbruck 1944
- Messerer,R.: Briefwechsel zwischen Ludwig I von Bayern  
und Georg von Dillis 1807-1841. München 1966
- Mittlmeier,W.: Die Neue Pinakothek in München 1843-54. Pla-  
nung, Baugeschichte und Fresken. München 1977
- Molmenti,P.: Ludovico Passini.In: Emporium, vol 18, 1903,  
S.473-74
- Monteverdi,M.: Storia della pittura italiana dell'ottocento.  
Bd 1-3. Busto Arrizio 1975
- München 1979 Ausstellungskatalog: Münchner Landschaftsmale-  
rei 1800-1850. Städtische Galerie
- " 1980 Ausstellungskatalog: "Glyptothek München  
1830-1980". Glyptothek
- " 1980 Ausstellungskatalog: "Krone und Verfassung",  
III. Völkerkundemuseum
- " 1981 Ausstellungskatalog: "Deutsche Künstler um  
Ludwig I in Rom". Staatliche Graphische Samm-  
lung
- " " Museumskatalog Neue Pinakothek. Erläuterungen  
zu den ausgestellten Werken. München (2.Aufl.)  
1981
- " 1983 Ausstellungskatalog: Im Licht von Claude Lor-  
rain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunder-  
ten. Haus der Kunst
- Muñoz,A.: Catalogo della Mostra delle opere di Bartolomeo  
Pinelli. Roma 1935 (13)
- Nagler,G.K.: Neues allgemeines Künstlerlexicon. Bd II,  
München 1835



- Neidhardt, H.J.: Die Malerei der Romantik in Dresden. Leipzig 1976
- Noack, F.: Deutsches Leben in Rom 1700-1900. Stuttgart 1907
- " " Das Deutsche Rom. Rom 1912
- " " Das Deutschtum in Rom. 2 Bde. Stuttgart 1927
- Nürnberg 1966 Ausstellungskatalog: Klassizismus und Romantik in Deutschland. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. Germanisches Nationalmuseum
- " 1967 Ausstellungskatalog: Der frühe Realismus in Deutschland 1800-1850. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. Germanisches Nationalmuseum
- " 1977 Ausstellungskatalog: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Sammlung Georg Schäfer. Germanisches Nationalmuseum
- " " Museumskatalog: "Führer durch die Sammlungen." Germanisches Nationalmuseum. München 1977
- Ortolani, S.: Giacomo Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal '600 all'800. Neapel 1970
- Ost, H.: "Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts". In: Beiträge zur Motivatik des 19. Jahrhunderts. München 1970, S. 199-211
- Panofsky, E.: "Et in arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen". In: Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst. Köln 1978, S. 351-69
- Paris 1976/77 Ausstellungskatalog: "La peinture allemande à l'époque du Romantisme". Orangerie
- " " " Ausstellungskatalog: Joseph Vernet. Musée de la Marine, Palais Chaillet
- Pinnau, R.I.: Johann Marin von Rohden (1778-1868). Leben und Werk. (Diss.) Bielefeld 1965
- Plietzsch, E.: Holländische und flämische Maler des 17. Jahrhunderts. Leipzig 1960
- Poensgen, G.: "Zu einer neu aufgetauchten Bildnisbüste der Vittoria Caldoni von Rudolph Schadow". In: Pantheon, Heft 5, 1961, S. 250-260
- Pölnitz, P.W.v.: "Ludwig I von Bayern und J.M.v.Wagner. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstbestrebungen König Ludwigs I". In: Schriftenreihe zur Bayerischen Landesgeschichte, Bd II, München 1929



- Poulsen, V.: Dänische Maler. Königstein/Taunus 1961
- Prause, M.: Carl Gustav Carus. Leben und Werk. Berlin 1968
- " " Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Publikationen der Jahre 1967-1979 mit Nachträgen zu den Jahren 1940-1966. (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts) München 1984
- Praz, M.: La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi. Mailand 1964
- " " Scene di Conversazione. Conversation Pieces. Rom 1971
- Raczynski, A. v.: Geschichte der Neueren Deutschen Kunst. 3 Bde, Berlin 1836-41
- Rave, P. O.: "Neuerwerbungen der Nationalgalerie". In: Kunstwanderer, Juli 1925, S. 387-391
- Reber, F. v.: Geschichte der neueren deutschen Kunst. (Stuttgart 1876) Leipzig 1884
- Renger, K.: Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei. Berlin 1970
- Riegl, A.: Das holländische Gruppenporträt. 2 Bde. Wien 1931
- Riemann, G. (Hr.): Karl Friedrich Schinkel. Reisen nach Italien. Berlin 1979
- Ringseis, E.: Erinnerungen des Dr. Johann Nepomuk Ringseis. 4 Bde, Regensburg 1886-91
- Robels, H.: Sehnsucht nach Italien. Bilder deutscher Romantiker. München 1974
- Rocchette, I. d.: "Nuove schede per il catalogo delle opere di Achille Pinelli nel Museo di Roma". In: Bollettino dei Musei comunali di Roma. 23. 1/4 Rom 1977, S. 79-88
- Roh, F.: "Kronprinz Ludwig von Bayern in der spanischen Weinschenke zu Rom". In: R. Netzer (Hr.): Kunstwerke der Welt. Sonderband Neue Pinakothek und Neue Staatsgalerie München. München 1967, S. 102
- Rom 1968 Ausstellungskatalog: Vedute romane di Achille Pinelli (1809-1841). Mostra. Palazzo Braschi
- " 1970 Ausstellungskatalog: Mostra di ritratti di Accademici del settecento e dell'ottocento. Palazzo Carpegna



- Rom 1975/76                   Ausstellungskatalog: "Corot 1796-1875. Dipinti e disegni di collezioni francesi". Villa Medici
- " 1977                        Ausstellungskatalog: Pittori danesi a Roma nell'ottocento. Palazzo Braschi
- " 1981                        Ausstellungskatalog: "I Nazareni a Roma".Galleria Nazionale d'Arte Moderna.- Deutsche Ausgabe: Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik. München 1981
- " 1982/83                    Ausstellungskatalog: Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871) 2 Bde . Galleria Nazionale d'Arte Moderna
- Roth,A.G.:                   Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes. Ein Beitrag zum Problem der Natur in der Kunst. Bern 1945
- Röthlisberger,M.:         L'opera completa di Claude Lorrain. Mailand 1975
- Rümann,A.:                 Die illustrierten deutschen Bücher des 19. Jahrhunderts , Bd IV, Stuttgart 1926 und Die illustrierten deutschen Bücher des 18. Jahrhunderts. Bd V, Stuttgart 1927, in der Reihe Taschenbibliographien für Büchersammler
- Schärl,W.:                 Die Zusammensetzung der bayerischen Beamten-schaft von 1806-1918.In: M.Spindler(Hr.): Münchener Historische Studien. Abteilung Bayerische Geschichte, Bd I, Kallmütz 1955
- Schindler,H.(Hr.):         Romantik - Bayern für Liebhaber. München 1973
- "                            "                            Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19.Jahrhundert. Regensburg 1982
- Schmidt,J.H.:             Oswald Achenbach. Düsseldorf 1946
- Schmoll,J.A.gen.         "Fensterbilder- Motivketten in der europäischen Eisenwerth:             Malerei".In: Beiträge zur Motivatunde des 19. Jahrhunderts. München 1970, S.13-167
- Schoch,R.:                 Das Herrscherbild in der Malerei des 19.Jahrhunderts. München 1975
- Schrade,H.:                Deutsche Maler der Romantik. Köln 1967
- Schuster,P.-K.:            "Catel und Goethe. Zur Entstehung der realistischen Bildungslandschaft".In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für R. Brinkmann. Tübingen 1981, S.164-200
- Sebastiani,C.:             F.L.Catel.In: Dizionario Biografico degli Italiani.Bd 22, Rom 1979, S.310-317
- Sedlmayr,H.:             Verlust der Mitte. Die bildende Kunst als Symptom und Symbol ihrer Zeit. (Ullstein) Frankfurt/M. 1977



- Ségal, J.B.: Der Maler Louis Léopold Robert 1794-1835. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Malerei in der Schweiz. (Diss.) Basel 1973
- Sitwell, S.: Conversation Pieces. London 1969
- Soehner, H.: Meisterwerke der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. Ausgestellte Werke II, Neue Pinakothek und Staatsgalerie. München 1967
- Spindler, M.: "Die Regierungszeit Ludwigs I (1825-1848)". In: ders.: Handbuch der bayerischen Geschichte. Bd IV, 1800-1970, Erster Teilband München 1974
- Steingraber, E.: Die Neue Pinakothek München. München 1981  
Stuttgart 1968  
Museumskatalog: "Neue Meister". Staatsgalerie
- Suhr, N. (Bearb.): Philipp Veit. Porträts. Aus dem Mittelrheinischen Landesmuseum Mainz und aus Privatbesitz. Mainz 1977/78
- Thieme, U./Becker, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd 1-37, Leipzig 1907. 1950
- Traeger, J.: Philipp Otto Runge. München 1977
- Ude, K.: Künstlerromantik in der Malerei des 19. Jahrhunderts. München 1979
- Valsecchi, M.: Landscape painting of the 19<sup>th</sup> century. New York 1971
- Vriesen, G.: Die Innenraumbilder Georg Friedrich Kerstings. Berlin 1935
- Waetzold, W.: Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908  
" " Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht. Leipzig 1927
- Wakefield, D.: Chateaubriand's Atala as a Source of Inspiration in 19<sup>th</sup>-century art. In: Burlington Magazine 120. 1978, S.13-22
- Waldmann, E.: Das Bildnis im 19. Jahrhundert. Berlin 1921
- Weiherr, L.v.: Der Innenraum in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. (Diss.) Würzburg 1937
- Wirth, I.: "Catel". In: Neue Deutsche Biographie, Bd 3, Berlin 1957, S.175/76
- Weitere Hilfsmittel: Briefe und Inventare im Archiv der Neuen Pinakothek, Bayrische Staatsgemäldesammlungen, München.



Titelliste des Lebenslaufes von Yvonne Elisabeth Schmidt

Nachweis der Selbständigkeit

Ich versichere hiermit, daß ich die vorgelegte Arbeit in allen Teilen selbständig verfaßt und keine anderen als die in der Arbeit angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Yvonne Schmidt



Tabellarischer Lebenslauf von Yvonne Elisabeth Schmidt

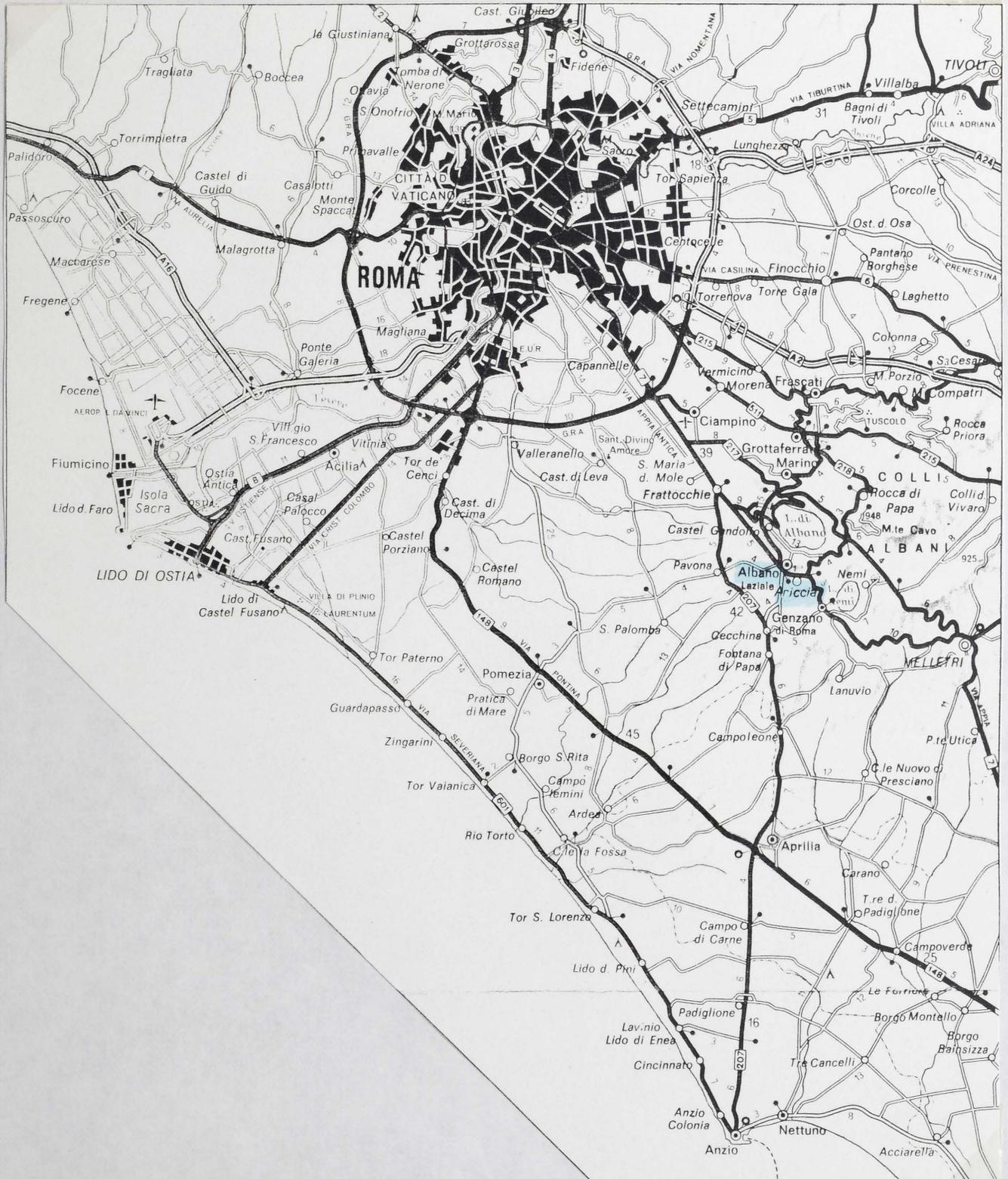
- 1957 Am 4.5.1957 als Tochter des Kaufmanns Herbert Schmidt und dessen Ehefrau Hildegard Margarete Schmidt, geb. Küppers, in München geboren.
- 1960 Übersiedelung mit den Eltern nach Rio de Janeiro, Brasilien.
- 1963-66 Besuch der Schweizer Volksschule "Escola Suíço-Brasileira" in Rio de Janeiro.
- 1967-70 Besuch des deutschen Gymnasiums "Escola Corcovado", ebenda.
- 1970-75 Besuch des neusprachlichen Gymnasiums "Liebfrauenschule" in Sigmaringen, BRD (Baden-Württemberg).
- 1975-77 Besuch des neusprachlichen Gymnasiums "Maria-Ward - Schule" in München.
- 1977 Abitur ebenda.
- WS 1977/78 Studium an der Ludwig-Maximilians-Universität in München  
- SS 1979 chen mit dem Hauptfach Kunstgeschichte und den Nebenfächern Italienische Philologie (ab SS 1979 Französische Philologie) und Byzantinistik.
- WS 1979/80 Studium an der Sorbonne in Paris (Kunstgeschichte, Französisch).
- SS 1980 Fortsetzung des Studiums an der Ludwig-Maximilians-Universität München.
- WS 1980/81 Studium an der Julius-Maximilians-Universität in Würzburg, nunmehr statt der Byzantinistik Volkskunde als Nebenfach.
- Seit WS 1983/84 Fortsetzung des Studiums an der Ludwig-Maximilians-Universität in München mit unveränderter Fächerkombination.



a) Die Gegend bei Neapel ; vgl. hierzu Abb.7, 14, 16, 17, 28



b) Die Gegend bei Rom; vgl. hierzu Abb.19 und 21



## Abbildungen

Soweit bekannt, wurden die Datierungen, Technik und Maße angegeben.

Abb.1) F.L.Catel: Illustration zu Goethes "Herrmann und Dorothea".  
1799. Tuschzeichnung. Düsseldorf, Goethe-Museum



Abb.2) F.L.Catel: Luther verbrennt die Bannbulle. 1806. Öl auf Eisenblech.  
32 · 38,5 cm. Privatbesitz Schweiz



Abb. 3) Adolph Menzel: Luther verbrennt die Bannbulle. 1832. Lithographie.  
Kunsthalle Bremen



Abb.4) F.L.Catel: Porträt der Vittoria Caldoni. Undatiert (vermutlich zwanziger Jahre). Öl auf Leinwand. Rom, Pio Istituto Catel



Abb.5) F.L.Catel: Der Architekt Ludwig Catel mit seiner Frau in einer Loggia in Rom. 1811/12. Ölgemälde. Berlin, Evangelisches Konsistorium Berlin-Brandenburg



Abb.6) F.L.Catel: Ruinen in der Campagna. Undatiert. Aquarell. 21,5 · 28,7cm.  
Hamburg, Kunsthalle, Graphische Sammlung.



Abb.7) F.L.Catel: Felsige Karthäuserklause bei Mondschein mit betenden und meditierenden Mönchen vor erleuchtetem Altar. Undatiert. Öl auf Holz. 26,5 · 35 cm. Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer



Abb.8) F.L.Catel: Grotte bei Amalfi. Undatiert. München, Glaspalast 1931  
(zerstört)



Abb.9) F.L.Catel: Kronprinz Ludwig in der spanischen Weinschenke zu Rom.  
1824. Öl auf Leinwand. 63 · 73 cm. München, Neue Pinakothek



Abb.10) Ludwig Johann Passini: Café Greco in Rom. 1856. Aquarell. 49 · 62,5cm.  
Hamburg, Kunsthalle



Abb.11) Detlef Konrad Blunck: Dänische Künstler mit Thorvaldsen in der Osteria Gensola zu Rom. 1837. Kopenhagen, Thorvaldsen Museum



Abb.12) Constantin Hansen: Ein Kreis dänischer Künstler in Rom. 1837. Öl auf Leinwand. 62,3 · 74 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst



Abb.13) Wilhelm Bendz: Abendgesellschaft. 1828. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek



Abb.14 a) F.L.Catel: Schinkel in Neapel. 1824. Öl auf Leinwand. 62 · 49 cm.  
Berlin-West, Nationalgalerie



Abb.14 b) F.L.Catel: Schinkel in Neapel (wie 14 a)

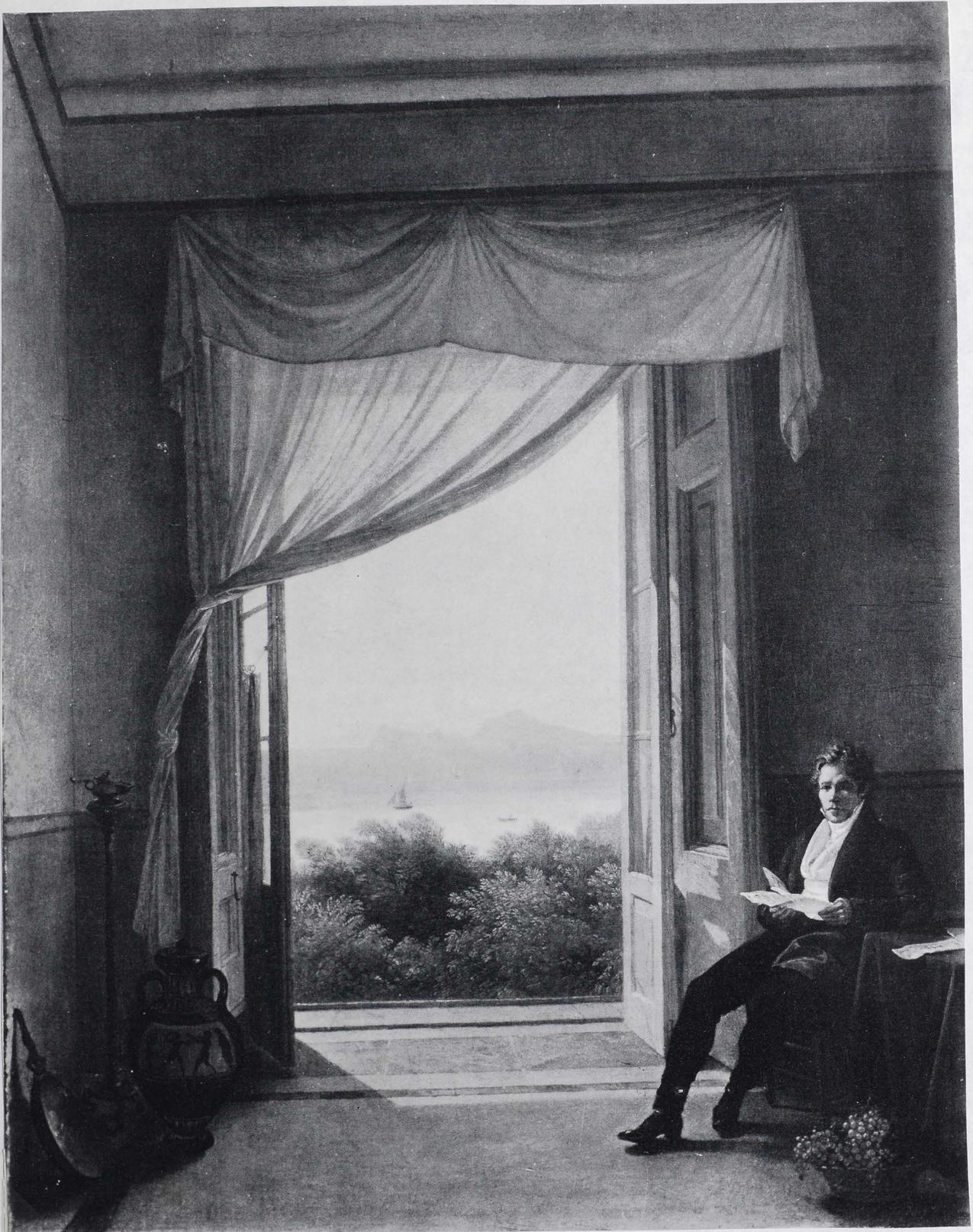


Abb.15) F.L.Catel: Süditalienische Bauernstube. Undatiert. Öl auf Leinwand.  
62 · 49 cm. München, Privatbesitz



Abb.16) F.L.Catel: Loggia mit neapolitanischen Landleuten. 1826. Öl auf Leinwand. 74 · 98 cm. Leipzig, Museum für bildende Künste



Abb.17 a) F.L.Catel: Italienisches Volksleben bei Pozzuoli. Um 1823. Öl auf Leinwand. 101,5 · 139,5 cm. München, Neue Pinakothek



Abb.17 b) F.L.Catel: Italienisches Volksleben bei Pozzuoli (wie 17 a)



Abb.18) Nepomuk Schödlberger: Golf von Neapel. Undatiert (vermutlich nach 1830). Öl auf Leinwand. 87 · 113 cm. Süddeutschland, Privatbesitz



Abb.19) F.L.Catel: Bauernfamilie bei Albano. The Chatsworth Settlement



Abb.20) F.L.Catel: Italienische Hirten. Zwanziger Jahre. Öl auf Leinwand.  
49 · 38 cm. Hamburg, Kunsthalle



Abb.21) F.L.Catel: Aussicht von Ariccia gegen das Meer. Um 1830. Öl auf Leinwand. 100 · 138 cm. München, Neue Pinakothek



Abb.22) F.L.Catel: Pilger vor Rom. Undatiert. Öl auf Leinwand. 84 · 110 cm.  
Privatbesitz unbekannt



Abb.23) F.L.Catel: Blick auf St. Peter und die Engelsburg in Rom. 1834.  
Öl auf Leinwand. 36,8 · 46,6 cm. Dresden, Privatbesitz

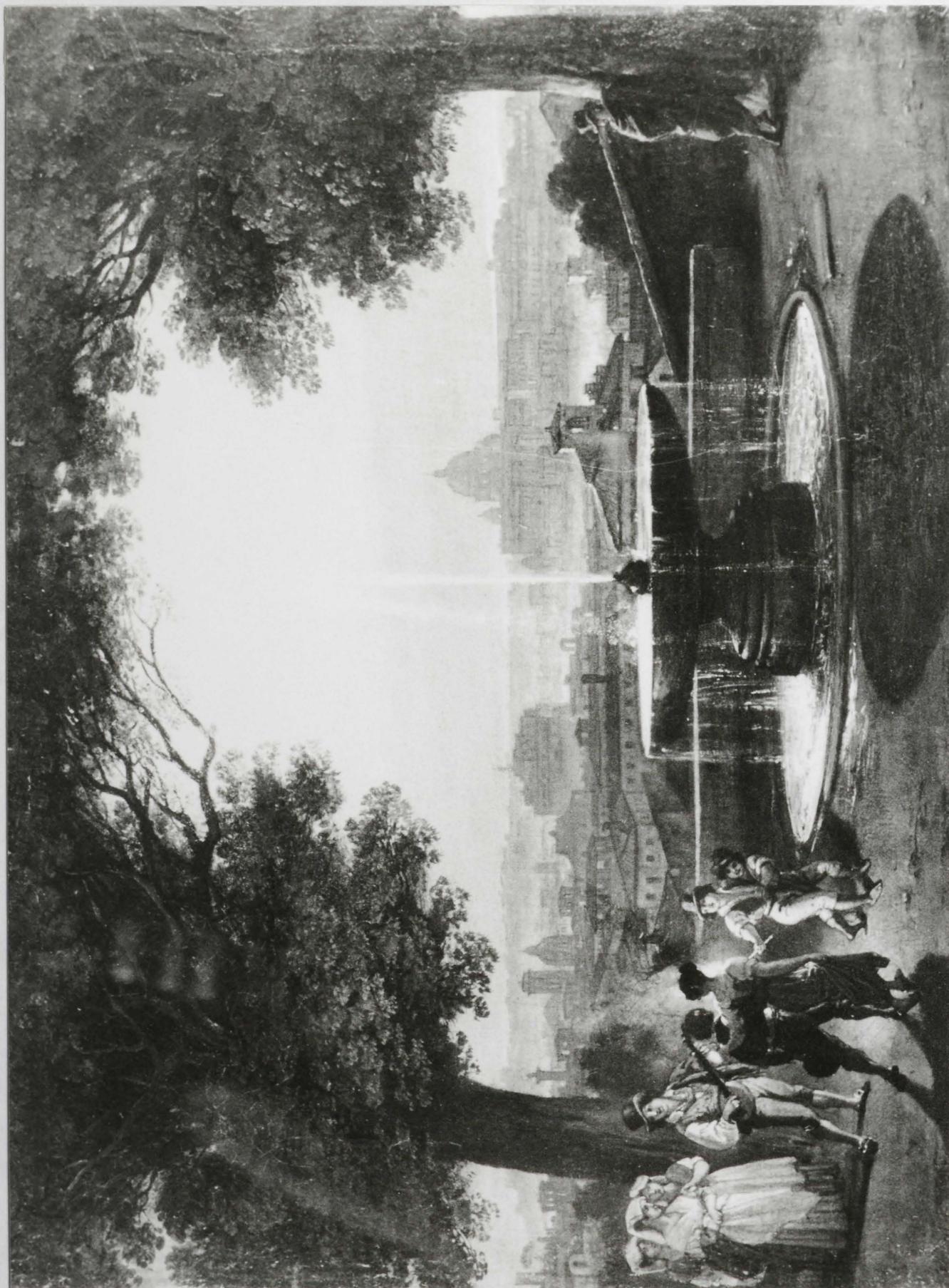


Abb.24) Caspar David Friedrich: Gartenterrasse. 1811/12. Öl auf Leinwand.  
53,5 · 70 cm. Potsdam-Sanssouci, Staatliche Schlösser und Gärten

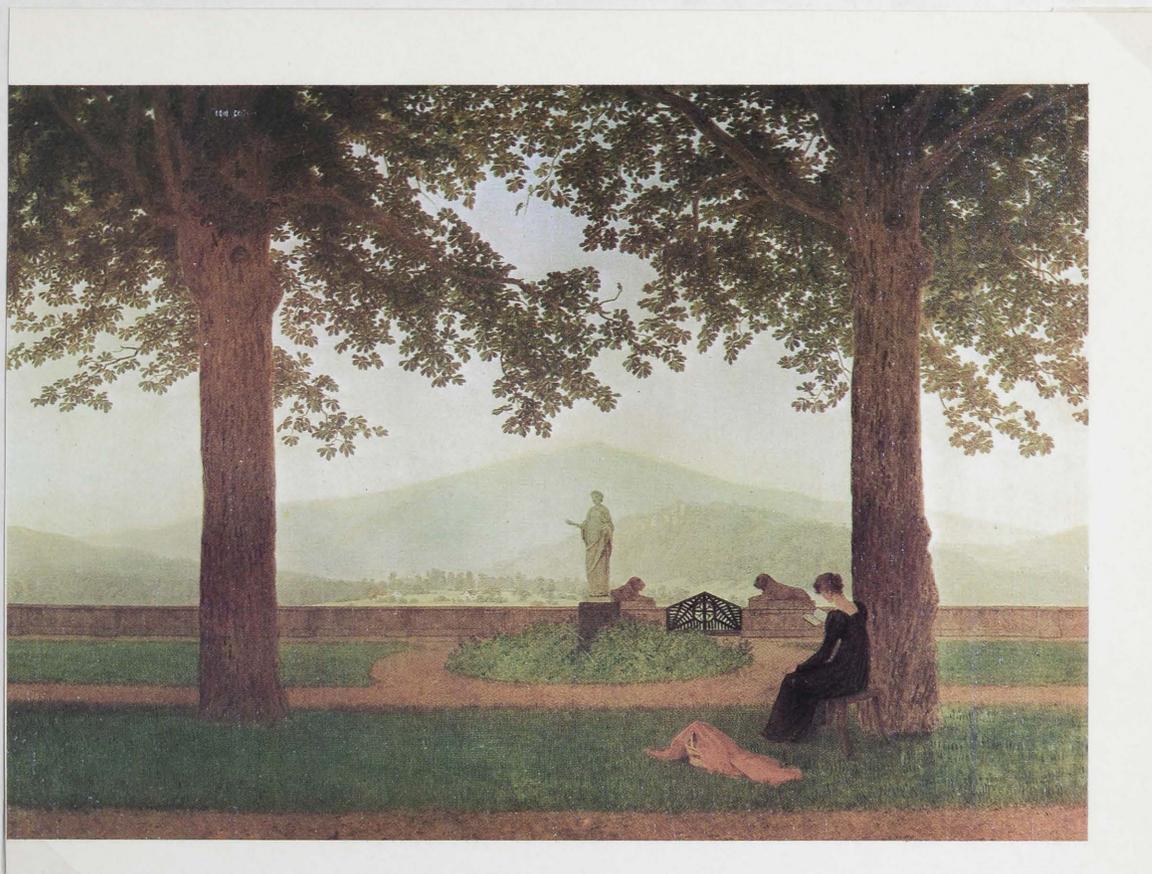


Abb.25) F.L.Catel: Golf von Neapel mit dem Palazzo Donn'Anna. 1827. Öl auf Leinwand. 63 · 74 cm. Süddeutschland, Privatbesitz



Abb.26) Claude Joseph Vernet: Ein Meereshafen; die Nacht bei Mondschein.  
1773. Öl auf Leinwand. 98 · 164 cm. Paris, Louvre



Abb.27) F.L.Catel: Seesturm am Ätna. 1824. Ölgemälde. Deutscher Privatbesitz



Abb.28) F.L.Catel: Detail aus "Der Golf von Pozzuoli". 1831. Öl auf Leinwand.  
99 · 138 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

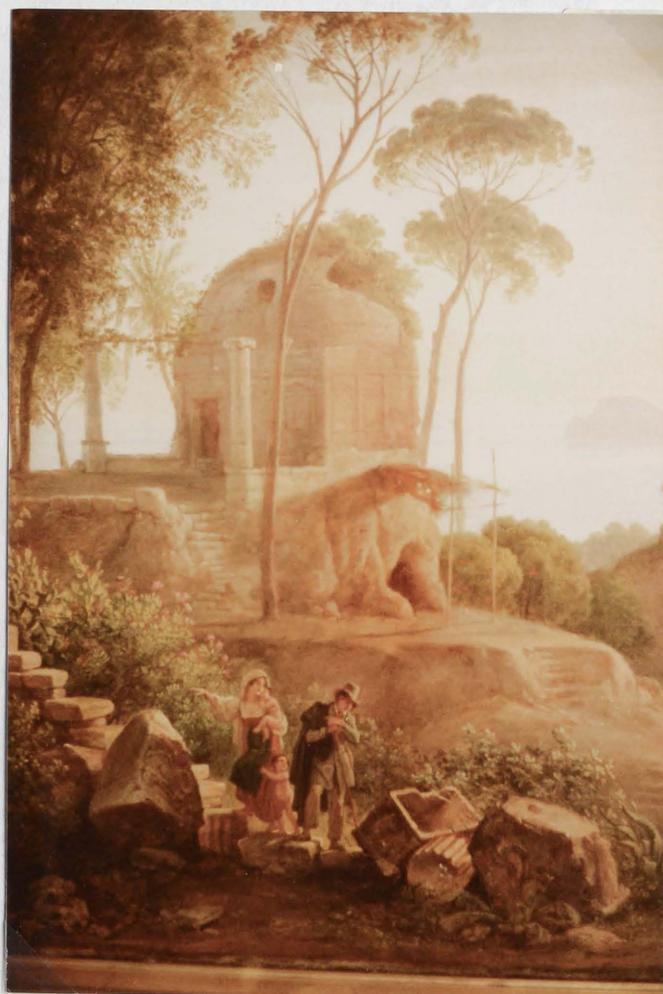


Abb.29) F.L.Catel: Nachtstück. Nach der Schlußszene von Chateaubriands Novelle "René". Undatiert (vermutlich zwanziger Jahre). Öl auf Leinwand. 62,8 · 73,8 cm. Kopenhagen, Thorvaldsen Museum



Abb.30) Claude Joseph Vernet: Stürmische See bei Nacht. 1760. Öl auf Leinwand. Birmingham, Art Gallery.



Abb.31) F.L.Catel: Begräbnis eines Kreuzfahrers. Undatiert. Ölgemälde.  
97 · 74 cm. Deutscher Privatbesitz



Abbildungsnachweis

- Berlin, Nationalgalerie: 14 a und b
- Hamburg, Kunsthalle: 10
- München, Neue Pinakothek: 9, 17 a und b, 21
- London, Witt Library, The Courtauld Institute of Art: 4,6,7,8,19
- Von Frau Dr.Marianne Prause aus Berlin freundlicherweise zur Verfügung gestellt: 1,2,5,16,23,27,29,31
- Aufnahmen der Verfasserin: 3 (während der Ausstellung:"Die Reformation in der Graphik" im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover 1983), 20, 28 (mit freundlicher Genehmigung von Frau Dr.Leonie v. Wilckens, GNM Nürnberg während der Ausstellung:"Im Licht von Claude Lorrain" im Haus der Kunst in München 1983)
- Aufnahmen aus Büchern: 11(Apollo, September 1972, S.223), 12(aus Poulsen,Vagn: Dänische Maler, Königstein 1961), 13 (wie 12), 24 J.C.Jensen: C.D.Friedrich, Köln 1974, S.54), 26 (J.Clay: Le Romantisme,o.O.1980, S.269), 30 (H.Keller: Die Kunst des 18. Jahrhunderts, Berlin 1971, Abb.Nr.377)
- Aufnahmen von Privatbesitzern, die ungenannt bleiben möchten:15, 18,25
- Aufnahmen von Galerien: 22 (Galerie Arnoldi-Livie, München)

MEMORANDUM FOR THE RECORD

On 10/10/10, the following information was received:

1. [Faint text]

2. [Faint text]

3. [Faint text]

4. [Faint text]

5. [Faint text]

6. [Faint text]

7. [Faint text]

8. [Faint text]

9. [Faint text]

10. [Faint text]

11. [Faint text]

12. [Faint text]

13. [Faint text]

14. [Faint text]

15. [Faint text]

16. [Faint text]

17. [Faint text]



